

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Alexandre Alvarenga Ribeiro

FORMA E EPIFANIA EM ADÉLIA PRADO

Da libertação do discurso opressor à clareza daquilo que se é

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO - 2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Alexandre Alvarenga Ribeiro

FORMA E EPIFANIA EM ADÉLIA PRADO

Da libertação do discurso opressor à clareza daquilo que se é

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO - 2008

Alexandre Alvarenga Ribeiro

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Profª Drª Olga de Sá.

São Paulo - 2008

BANCA EXAMINADORA

A você, pai.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Dr^a Olga de Sá, pela contribuição imprescindível, a generosidade, a ternura e a amizade.

Ao Prof. Dr. Fernando Segolin, por sua determinação em formar algo mais que simples alunos. Muitas das inquietações que aqui se apresentam são frutos de suas aulas.

“Ela só desperta ao contato do amor; antes desse momento é apenas sonho. Mas podemos distinguir dois tempos nessa existência de sonho: primeiro, o amor sonha com ela, depois, ela sonha com o amor”

(Kierkegaard)

RESUMO

Discute os conceitos de oráculo, forma e epifania em Literatura, enfocando o romance *O homem da mão seca* (1994), de Adélia Prado. A idéia de oráculo é observada nas primeiras manifestações do fenômeno poético, já na Grécia antiga, com a poesia oral de Hesíodo, e passa à filosofia de Platão quando este aborda as questões da inspiração das Musas e da arte do poeta. Já o conceito de forma funde raízes criteriosas no pensamento de Aristóteles, na discussão metafísica dos princípios do ser, tendo ganhado contribuições dadas por pensadores posteriores, como São Tomás de Aquino, que permite a compreensão da epifania enquanto vinculada à causa formal aristotélica. Schopenhauer apresenta contribuições ao entendimento do fenômeno da contemplação estética. A pesquisa apresenta ainda a ambientação da palavra poética como instrumento reconfigurador do humano, via mundo da verossimilhança. A última etapa do trabalho traz a análise de *O homem da mão seca*, discutindo especificamente o procedimento de Adélia Prado tendo em vista os conceitos de oráculo, forma e epifania.

Palavras-chave: Adélia Prado – oráculo – forma – epifania.

ABSTRACT

It discusses the concepts of oracle, form and epiphany in Literature, focusing the novel *O homem da mão seca* (1994), from Adélia Prado. The idea of oracle is observed since the first expressions of the poetic phenomenon, in old Greece, in the oral poetry of Hesiod, and goes by to philosophy of Plato when he talks about the questions of the Muse's inspiration and the art of the poet. The concept of form has it's foundation on stable roots in Aristotle's thoughts, in the metaphysic discussion of the principle of the being, that has received contributions from the posterior philosophers and thinkers, like Saint Thomas Aquinas, that permits the comprehension of epiphany while tied to the Aristotelian formal cause. Schopenhauer offers contributions to the understanding of the phenomenon of the aesthetic gaze. This investigation also presents the view of the poetic word as an instrument to new configuration of the human being, through verisimilitude world. The last step of this work shows the analyses of *O homem da mão seca*, discussing specifically the procedure of Adélia Prado around the concepts of oracle, form and epiphany.

Keywords: Adélia Prado – oracle – form – epiphany.

LISTA DE SIGLAS

HMS	O homem da mão seca
OM	Oráculos de Maio
PR	Poesia Reunida
CLB	Cadernos de Literatura Brasileira – Adélia Prado

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I - REVISÃO DE LITERATURA	15
CAPÍTULO II - A INSTALAÇÃO DA VOZ	24
2.1 Musas em Hesíodo	24
2.2 Musas em Platão	27
2.3 Forma em Aristóteles	35
2.4 São Tomás, Schopenhauer e epifania	42
2.5 Alguma outra crítica	51
CAPÍTULO III - O IMPERATIVO DA VOZ	54
3.1 Indícios da voz em Adélia	54
3.2 O discurso opressor	58
3.3 A caminho da libertação	68
3.4 Forma da epifania	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	93

INTRODUÇÃO

Um instigante estado de espírito move e preenche aquele que se lançou à tarefa da investigação e do questionamento: a arte como atributo de configuração e elevação do humano, e a crítica a galgar degraus desse devaneio lúdico, a mirar por entre a poeira na estrada deixada pela pastora. A arte é “sempre a mesma pastorinha a ir”, e a crítica, o seu regresso, “esse indistinto abismo entre o meu sonho e o meu porvir” (PESSOA, 2001, p. 128).

Diferentes trilhas se apresentam nesse vagar rumo à compreensão mais lúcida e completiva do fenômeno artístico. Os pés escolhem naturalmente o terreno que lhes é mais agradável, no sentido exato de satisfação de aspirações e indagações profundas, nada isso tendo a ver com conforto e facilidades. Aqui se traça uma trilha coerente com aquilo que a obra de Adélia Prado oferece em sua riqueza, girando ao redor de três conceitos que, mesmo polivalentes, neste caso, discutem-se e aplicam-se essencialmente na ambiência da Teoria da Literatura: oráculo, forma e epifania. A essa discussão teórica, no corpo da Dissertação, antecede um breve comentário sobre algumas das falas de Adélia Prado e também de falas sobre ela. Já o capítulo final deste trabalho orienta-se à análise do romance *O homem da mão seca*, de 1994.

No Capítulo I, tece-se um texto ambientado em diferentes falas de Adélia Prado, muitas delas entrevistas concedidas durante os já pouco mais de 30 anos em que a escritora circula pelas prateleiras das livrarias e na mídia, após sua estréia, em 1976, com *Bagagem*. Comentam-se também alguns artigos e pesquisas sobre a obra da escritora mineira de Divinópolis, nascida em 1935. Nessa discussão sobre falas de Adélia e a respeito de sua obra, privilegiou-se a espinha teórica que sustenta este trabalho, ou seja, passagens e comentários que tocam nos três conceitos fundamentais já citados.

“O oráculo é aquela voz que fala pelo invisível, é o invisível falando através daquele instrumento” (...) Sim, a poesia é isso: revelação, epifania, parusia. Mas o poeta é um coitado. Então, sabe o que é? Um estado de graça. É um estado de graça”, dirá Adélia em entrevista ao *Cadernos de Literatura* (2000, p. 31).

O Capítulo II é propriamente a ambientação teórica dos conceitos de oráculo, forma e epifania. Parte-se do relato da inspiração das Musas, sendo estas propriamente as palavras e a poesia, em Hesíodo, seguindo o caminho da voz das filhas de Zeus que ecoa nas discussões de Platão sobre a beleza e o poeta e sua arte. Têm-se as raízes da voz oracular, inspirada, que reboia nos lábios do poeta. Platão e seus mitos sobre a alma, a beleza, as Musas fundaram uma tradição que perpassa toda história da Literatura. A criação poética é uma arte dos inspirados, para o Pai da Academia, exige a instalação da voz transcendente. Tem também seu lado esquivo e perigoso, que é justamente o poder que dá àquele que desenha os mitos, uma das funções do poeta.

Já em Aristóteles encontra-se o ambiente privilegiado de conceituação da forma, enquanto uma das causas do ser. A filosofia é justamente uma atividade que visa a atingir a verdade. Para isso, é necessário sondar as causas das coisas. O Estagirita dedica toda sua obra *Metafísica* a examinar rigorosamente as questões que envolvem os princípios do ser. A forma ali é apresentada como aquilo que dá identidade às coisas, está ligada à noção de essência e seus gêneros.

O conceito de forma ganha uma leitura privilegiada em São Tomás de Aquino, que permite extrair justamente da causa formal a noção de epifania. Assim, a concepção de epifania, originalmente um conceito religioso, ligado à idéia de manifestação da divindade, migra para a Literatura, como procedimento exercitado por James Joyce, inicialmente, e, dentre os exemplos mais famosos em nossa literatura, por Clarice Lispector.

Para ajudar na compreensão dos conceitos de forma e epifania, utilizam-se ainda discussões tomadas de Schopenhauer, que descreve o mundo como representação operada pelos indivíduos em seu eixo racional. Mas, além disso, o mundo é também expressão da Vontade, uma força fundante, ávida por se objetivar, via formas, que são justamente graus de objetivação da Idéia platônica. Nesse contexto, a arte, exercício do belo, promove conhecimento via intuição, contemplação pura, livre do imperativo do princípio de razão, e pacifica o homem do sofrimento de ser um ser limitado no tempo, espaço e nas relações.

Santa Teresa D'Ávila oferece a senha para se imaginar o êxtase, um dom divino que também gera o conhecimento, eleva o ser a um contato com, segundo ela, a verdade que o transcende. Isso gera a perda dos sentidos, mas não

totalmente, já que as impressões ficam indelévels no espírito e na memória. Diante de tudo isso, tem-se uma trilha de contemplação dos objetos literários enquanto formas resplandescentes, esculpidas de palavras. A epifania como esplendor da forma literária.

No desenvolvimento da atividade da crítica literária, seja com os formalistas russos ou nomes como Octavio Paz, encontra-se a delimitação do específico literário e da tarefa da palavra poética de se colocar para além simplesmente de sua função representativa do mundo, mas como espaço de manifestação de qualidades do real e de reconciliação do humano consigo e com aquilo que o transcende. A obra de Adélia Prado é um elogio à reconciliação, à integração, ao contato com o transcendente, seja o totalmente Outro, seja o Si mesmo, via palavra esmerada.

O Capítulo III desta Dissertação traz a análise do romance *O homem da mão seca*, seguindo uma linha, coerente à obra, fundamentada nos conceitos previamente estudados. Essa postura permite iluminar o entendimento tanto do texto de Adélia Prado quanto propriamente da idéia de oráculo, forma e epifania.

Na Conclusão se faz uma síntese das principais idéias examinadas durante o curso do trabalho, em uma investida de fazer entender o imperativo oracular na obra de Adélia Prado, a conseguinte configuração de uma forma, que é escritura, a qual aspira a nada menos que brilhar enquanto experiência literária.

CAPÍTULO I

REVISÃO DE LITERATURA

Lançado em junho de 2000, *Cadernos de Literatura Brasileira – Adélia Prado* é uma publicação referência na difusão e contato com a obra da escritora mineira. Editado semestralmente pelo Instituto Moreira Sales, o periódico é um verdadeiro dossiê sobre a obra e o autor contemplados em cada edição. O número 9, dedicado a Adélia, traz uma significativa biografia da escritora, revisitando momentos de sua trajetória desde o nascimento, em Divinópolis, no ano de 1935, passando por sua infância, estudos, constituição familiar, até apresentar a trajetória de sua obra, com os respectivos lançamentos e prêmios, na literatura brasileira. *Cadernos de Literatura* traz ainda depoimentos sobre Adélia e sua obra tomados por personalidades da cultura brasileira que de algum modo têm vinculação com ela, seja por amizade ou projetos comuns, como Fernanda Montenegro, Ziraldo, Affonso Romano de Sant’Anna. Uma longa entrevista com a autora revela algumas de suas principais inquietações literárias, discute suas temáticas, seus procedimentos e permite sondar o que Adélia pensa sobre a função da poesia, seu lugar na experiência do humano enquanto ser limitado pela finitude, mas chamado à transcendência, ao contato com a beleza. Segue à entrevista um belo ensaio fotográfico realizado em Divinópolis, com suas saudosas linhas férreas, sua gente e a religiosidade piedosa que tanto conferem o tom a muitos versos e linhas de Adélia. Um longo ensaio, assinado pelo crítico Antonio Hohlfeldt, é responsável por apresentar toda a obra publicada até aquele momento pela autora, discutindo aspectos que o estudioso acredita serem essenciais de sua estética. O escritor Frei Betto e a romancista Ana Miranda enriquecem a discussão sobre a obra adeliana, ao traçar algumas outras considerações. *Cadernos* encerra com um “Guia Adélia Prado”, onde se têm as obras da autora e também uma fortuna crítica relacionando estudos acadêmicos de sua obra, além de ensaios, artigos, matérias de jornal, revistas e entrevistas.

Adélia estréia na literatura em 1976, com o lançamento do livro de poemas *Bagagem*. Inicia sua trajetória na literatura brasileira abençoada pelas famosas

palavras de Carlos Drummond de Andrade sobre ela. O poeta, ainda antes do lançamento de *Bagagem*, escreve um artigo no *Jornal do Brasil*, a 9 de outubro de 1975, onde afirma que “Adélia é lírica, bíblica, faz poesia como faz bom tempo: esta é a lei, não dos homens, mas de Deus. (...) Adélia é fogo, fogo de Deus em Divinópolis. Como é que eu posso demonstrar Adélia, se ela ainda está inédita, aquilo de vender livro à porta da livraria é pura imaginação, e só uns poucos do país literário sabem da existência desta grande poeta-mulher à beira-da-linha?” (CLB, p. 136). Drummond recebera poemas originais de Adélia por meio do poeta e crítico Affonso Romano de Sant’Anna, a quem a autora havia enviado, por carta, textos seus em 1973. Adélia também enviara diretamente a Drummond uma coletânea de seus poemas. Foi o próprio Drummond quem sugeriu ao editor Pedro Paulo de Sena Madureira, da Imago, que publicasse um livro de Adélia. Com os originais que o poeta lhe enviou, Sena Madureira editaria o livro *Bagagem*.

Affonso Romano fala sobre a “descoberta” de Adélia. “Não, não fui eu quem descobriu Adélia Prado, nem Drummond, nem Pedro Paulo de Sena Madureira. Ela se revelou, se desvelou, teve coragem de ir à raiz do ser para desencravar sua linguagem. Apenas facilitamos sua passagem” (CLB, p. 19). *Bagagem* foi acolhido com entusiasmo, a se ver pelo lançamento do livro, em uma concorrida sessão no Rio de Janeiro, onde estavam Antonio Houaiss, Raquel Jardim, Drummond, Clarice Lispector, Juscelino Kubtschek, Affonso Romano, Nélida Piñon e Alphonsus de Guimarães Filho. Em São Paulo, o lançamento do livro foi patrocinado por José Mindlin, no Museu de Arte Moderna.

Ao lado do entusiasmo, houve alguma resistência na recepção da obra de Adélia. Em tempos de ditadura militar no Brasil, quando muito da elite cultural discutia temas políticos e de reação à ordem militar estabelecida, tempos de perseguição; também uma época em que se desenhavam discussões feministas, advogando por uma maior atuação e liberdade das mulheres; tempo ainda subsequente à onda de experimentalismos formais iniciada nos anos 50 com a poesia concretista; é nesse contexto que surge a poética do cotidiano de Adélia, permeada de religiosidade, buscando a filiação àquilo que se tem de ser, no específico da mulher na lida do dia-a-dia, a construção da família, o enfrentamento da limitação do ser humano, sua finitude, a luta para desvendar a face verdadeira de um Deus que é amor, sedento de sua criatura. Não havia como não causar

estranhamento uma poesia assim, no Brasil de meados dos anos 70. José Guilherme Merquior a “acusa de *populismo*” (HOHLFELDT, in CLB, 71); já Fábio Lucas é um tanto ácido quanto a sua temática, quando diz que Adélia surge em um ambiente que encarna a fase “do descompromisso formal, de franqueza vocabular e de confissão desabrida de aspirações cotidianas” (Ibid., p. 71). Diz que a poesia de Adélia, “perpassada por uma tonalidade natural, evoca uma égua solta no descampado, mística e devota. Aparenta destruir cânones, ao mesmo tempo em que manifesta um fervor litúrgico de sacristia” (Idib., p. 71).

De *Bagagem* até hoje, em pouco mais de 30 anos nas prateleiras das livrarias, surgiram outros 12 livros, sendo cinco de poesia, seis de prosa e um de literatura infantil. Adélia teve em 2006 sua obra reeditada pela Record, o que aponta a importância de sua produção no contexto da literatura brasileira atual. Ela foi ainda a grande atração da edição da Flip (Feira Literária Internacional de Paraty) de 2006, onde proferiu uma das conferências culminantes do encontro literário que se tornou referência no Brasil.

Grande comentadora da obra de Adélia Prado, principalmente no que se refere a todo o universo que cerca o fazer literário, as inquietações quanto à poesia, os temas, a natureza da palavra e da arte, é a própria escritora. Desde sua chegada aos leitores em meados dos anos 70, Adélia não tem se esquivado de dar entrevistas e falar de seu ofício. Tem tido coragem também de sempre falar de sua obra como sendo um imperativo, não simples vaidade de tecer versos, imagens e sonoridades, mas um ofício que é quase que como uma exigência de Deus. Uma poesia feita na fé, vinculada a sua pertença cristã, como ela explica em entrevista concedida ao jornal *O Globo*, a 23 de agosto de 1980.

A Igreja, além de ser uma comunidade de fé, é humanamente uma instituição, com hierarquias. Então, eu pertença a essa fé, chamada confissão católica. Enquanto isso para mim é uma convicção fundamental (de que eu não abro mão em hora nenhuma), quando vou escrever – eu não posso abdicar da minha condição de crente, de pessoa católica. Em assim sendo, eu sou uma escritora católica. Mas essa catolicidade aí não vai colocar barreiras nem esquemas de escrita. A arte está muito além desses condicionamentos. É evidente que tudo o que eu fizer vai trazer essa marca. Mas de um modo natural, não porque isso seja imposto. (CLB, p. 141)

Adélia assume sua crença e a imprime em seu trabalho. Isso faz parte daquilo que ela é, como a escritora mesmo explica; portanto, não há como nem por quê se furtar dessa condição. Para ela, os artistas são necessários, pois possibilitam aos interlocutores a vivência de uma experiência transcendente, de contato com a divindade, que é o mais real que há, o substrato da realidade. Sobre isso ela fala em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, a 30 de maio de 1987.

O ser convive conosco velado por seus acidentes, seu aspecto sensível, seu 'formato'. A poesia nos permite contemplá-lo na sua essência, na sua forma, que é sua realidade mesma e, portanto, sua beleza. Esta experiência poética – sempre mediada pelo sensível – é comum a todo ser humano, poeta (artista) ou não. O milagre é que os artistas criam, através da obra, uma via de registro e acesso à experiência original que permite de novo a todos, e em primeiro lugar a ele mesmo, ver e rever, de modo maravilhoso, o que no dia-a-dia subjaz à poeira do cotidiano. Toda obra é para 'segurar' este maravilhoso. (CLB, p. 141)

A arte como ponto de contato com algo original, fundante. “A fonte da poesia e a fonte do sagrado são uma só para mim”, diria a autora ao periódico *A Semana*, em 1988 (CLB, p. 142). E ela prossegue: “A beleza é que gera a poesia que é o que gera os santos e o que gera a fé. Isso para mim é libertador” (CLB, p. 142). A beleza divina se deixa comunicar através da arte. Nesse sentido, a criação poética é oracular, é sina de vocacionados à tarefa superior de auxiliar na promoção do contato com algo grandioso, transcendente, a fonte da beleza. Ao explicar ao mesmo periódico as razões do título *Oráculos de Maio* dado ao seu recém-lançado livro em 1999, Adélia afirma que “a verdadeira poesia é um oráculo para mim, uma fala de uma divindade muito superior ao poeta” (CLB, p. 143). E sentenciará em outra ocasião: “A verdadeira arte não é sua” (*O Estado de S. Paulo*, 18/08/06, p. D1). A própria autora explicaria o que entende por oráculo a *Cadernos de Literatura*: “O oráculo é aquela voz que fala pelo invisível, é o invisível falando através daquele instrumento. Mas tem profecia na poesia: você fala muito além do que você próprio está percebendo. Isso também eu acho espantoso” (CLB, p. 31). Sendo assim, o poeta é um ser dotado de uma sensibilidade e de um talento especiais, ao captar o imperativo da voz transcendente e elaborá-lo em conjuntos de palavras. “Falando assim, parece tão presunçoso... Sim, a poesia é isso: revelação, epifania, parusia. Mas o poeta é um coitado. Então, o que é? Um estado de graça” (CLB, p. 31).

O escritor Frei Betto acredita que a obra de Adélia Prado revela a face do Deus amor: “Epifânica, sua poesia é de quem identifica Senhor e amor, e sabe-se acolhida pela compaixão divina” (CLB, p. 124). O dominicano chega a afirmar que “o poetar de Adélia Prado é uma forma, a mais bela, de orar” (CLB, p. 127). De fato, em entrevista a Márcio Vassalo¹, ao ser questionada sobre o que a poesia mais lhe revelava, Adélia responde: “que Deus existe e sua beleza é aterradora”, em seguida, afirma que um grande pecado dos escritores é “escrever para os leitores. A gente escreve é para Deus”. Indubitável, portanto, a firme consciência de Adélia Prado, que permeia toda sua trajetória na literatura brasileira, a respeito do ofício literário como oráculo de voz divina e revelação, manifestação, epifania, do próprio Deus, que é a beleza, sua fonte.

Ao abordar o primeiro livro de Adélia, *Bagagem*, em seu artigo de apresentação da obra da escritora mineira em *Cadernos de Literatura*, Antonio Hohlfeldt afirma que a autora ali já

considera-se obrigada a cumprir uma *sina*, e esta sina, saber-se-á já a partir desse livro, é a de uma espécie de arauto ou profeta de Deus: sua palavra poética é a revelação da Beleza que, por seu lado, concretiza a existência de Deus entre os homens. Daí a perspectiva do lirismo em sua poesia – mais que isso – a *epifania*, que a caracteriza (...). (CLB, p. 78)

Hohlfeldt atribui a novidade que Adélia Prado representa na literatura brasileira e sua importância indiscutível no panorama das letras nacionais ao fato da escritora tecer sua obra no limiar da revelação da mulher simples em seu dia-a-dia, tanto em suas atividades exteriores, na lida diária, como nas suas inquietações mais profundas, e, para além disso, conseguir compartilhar esse “prazer da revelação” do feminino, que “não se circunscreve à personagem, mas é plenamente repartido com os seus leitores” (CLB, p. 119). Para o crítico, a literatura de Adélia, enquanto forma, simplificando aqui o conceito para abarcar, por um lado, os textos em prosa, e por outro, os poemas, são fundamentalmente

diferentes modos de constituição de um único discurso, de uma revelação que é um continuado ato de comunicação entre si e seus

¹ <http://www.agenciariiff.com.br/entrevistas> (edição de abril de 2006), checado em 8 de janeiro de 2008.

leitores, nesta autofunção profética que se descobriu e que realiza literariamente (CLB, p. 119)

Esse é indiscutivelmente um dos grandes êxitos de Adélia: possibilitar aos leitores uma experiência, via arte, de contato com o belo (que de algum modo é sempre função da arte), uma vivência de libertação de diferentes discursos opressores e da reconfiguração do humano via mundo da verossimilhança, pautado na realidade de um Deus que é amor e quer assim se deixar descobrir por sua criatura. A partilha de um processo de autoconhecimento das personagens em prosa. Compartilhar e possibilitar a vivência do contato com a beleza, via procedimento com a palavra poética.

Janne Márcia Augusto Paiva, em sua tese doutoral apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003) sobre a comunicação na prosa poético-jornalística de Adélia Prado, também evidencia a “unicidade impressionante que a obra adeliana guarda como um todo”, em que as personagens

apresentam um único discurso: deságuam seus sentimentos, dialogam com Deus, narram os acontecimentos do dia-a-dia povoado por maridos, amantes inacessíveis, filhos, irmãos, netos, familiares, amigos e vizinhos (...), num movimento pendular espaço-temporal, que vai do passado ao presente e ao futuro, num piscar de olhos. (PAIVA, p. 220-221)

A crítica ainda atenta para o fato de a obra de Adélia exigir do leitor um trabalho de síntese e montagem.

Tudo na obra de Adélia é multifacetado, em mosaico, em caleidoscópio, simultâneo e picado, como um enorme quebra-cabeças que pede ao leitor um exercício de síntese, um esforço de ‘re-montagem’ mental. (Ibid, p. 221)

É justamente esse trabalho de ‘re-montagem’ que permite que o “prazer da revelação” aludido por Hohlfeldt seja partilhado com o leitor, no esforço de configuração mental da obra enquanto forma e de reconfiguração de si, enquanto humano que se questiona via mundo da verossimilhança.

Cristiane Fernandes Tavares, em dissertação de Mestrado intitulada “Adélia Prado: uma poética de religação” (2005), também aponta para isso.

Portanto, é ao se refazer enquanto linguagem que o discurso poético metalingüístico também ‘refaz o homem’, pois lhe apresenta novas possibilidades de nomeação, de presentificação pela palavra e de busca pela essência. (TAVARES, p. 122)

Ela aponta que a literatura de Adélia é uma busca de contato com o transcendente, com o divino, a expressão e o desejo de religação. Mas “o desejo e a busca intermitentes se não religam efetivamente nome e coisa nomeada, ser e Outro Ser, religam, essencialmente, a palavra ao ser, uma vez que o reino que habitam é o da linguagem *poética*” (idib, p. 123).

A palavra poética, em toda sua singularidade, força presentificadora e intensidade celebrativa, religa a linguagem à essência humana e vice-versa, configurando ‘o outro ser’ capaz de ascender na descendência, transcender na imanência, sacralizar-se mesmo em situação de criatura dessacralizada. (Ibid, p. 123)

Já Adriane Roberta Ribeiro de Macedo, também em dissertação de Mestrado (2005), acredita que, na literatura em prosa de Adélia, para a personagem protagonista, “a experiência interior tem como objetivo não só aproximar de Deus, mas também se aproximar do eu mais autêntico” (MACEDO, 2005, p. 62). E seria justamente dessa aproximação, desse contato, que brotaria a epifania, a revelação de Deus e dela mesma, pois

nesse momento, o medo da fragmentação desaparece e a personagem se vê (in)consciente de sua forma, não vai se desmanchar, agora possui núcleo, eixo e solidez. Glória [protagonista de *Cacos para um Vitral*, N. do R.] existe como um ser inteiro que já não corre o risco de desfazer-se, existe intensamente. (Ibid, p. 65)

A integração da protagonista, sua reconciliação consigo e com o que a transcende, revelaria sua forma. Os cacos ganham unidade no vitral, conjunto. Vânia Cristina Alexandrina Bernardo, em tese doutoral sobre Adélia (2006), também defende a idéia de que, para a escritora mineira, poesia é revelação, mas com um

matiz, “em Adélia, essa revelação possui características autobiográficas” (BERNARDO, 2006, p. 128). Mas é mais do que isso. A própria Adélia enfatiza que, para ela, “a definição mais perfeita de poesia é: revelação do real. Ela é uma abertura para o real” (CLB, p. 23). Nesse contexto, tendo em vista a herança e tradição católica em que a escritora está mergulhada, não se pode esquecer que o mais real é Deus, o fundamento do real. A poesia coincide, portanto, coerentemente, com um projeto oracular de revelação de Deus, mas uma revelação que se dá principalmente no âmbito do erótico, no sentido de que “erótico é tudo o que está vivo. Erótica é a alma. O que é erótico é aquilo que me chama para comunhão e para a vida” (PRADO, apud TAVARES, op. cit., p. 126).

A revelação de Deus e do si mesmo, das personagens enquanto forma literária, em Adélia Prado, se dá por meio do específico da condição humana. Não há como se esquivar disso. “A grande rotina é a condição humana, limites, carências, desejos. É horroroso, sublime, maravilhoso, transcendental. Exista, e tudo já é dado. A rotina é uma bênção” (Adélia Prado lança “Quero minha mãe”, O Estado de S. Paulo, 2005, p. D3).

Como se disse, Adélia Prado discutiu suas inquietações literárias na mídia desde que lançou o seu primeiro livro. No entanto, a produção acadêmica sobre seu trabalho ainda é escassa. Encontram-se cerca de 25 trabalhos de pós-graduação (20 dissertações e 5 teses) focando a obra adeliana, seja especificamente sua literatura, ou pesquisas de literatura comparada, no campo da teologia, filosofia, letras ou lingüística. Os fragmentos selecionados para esse comentário inicial tocam de algum modo nos temas que se tratarão nos capítulos seguintes desta pesquisa. Mas o fato é que, por mais que se tenha falado de inspiração, forma, revelação e epifania na obra de Adélia, especificamente os conceitos de forma e epifania na literatura da escritora mineira ainda precisam de aprofundamento. Uma contribuição nessa linha esperamos dar na sequência deste trabalho.

Entre o oráculo (imperativo da voz) e a epifania (manifestação clarividente da voz) há obviamente o ofício literário, o tecer literatura, há as palavras esmeradas. Esse trabalho do poeta e escritor visa a elaborar justamente uma forma, que é, fundamentalmente, a própria literatura, cada poema, conjunto de poemas, cada personagem ou texto em prosa. É via forma que a arte atinge seu esplendor

epifânico, concretiza a voz que clama a se manifestar. Nesse viés devem-se compreender oráculo, forma e epifania em Adélia Prado.

CAPÍTULO II

A INSTALAÇÃO DA VOZ

2.1 Musas em Hesíodo

Conta Hesíodo logo no início de sua *Teogonia* que as Musas lhe ensinaram um “belo canto” (HESÍODO, 2006, p. 103), quando ele pastoreava ovelhas aos pés do monte Hélicon. Como explica Jaa Torrano em seu estudo sobre esse fundamental poema grego, no momento da concepção da *Teogonia*, vive-se na Época Arcaica, ao redor dos séculos VIII-VII a.C. Trata-se de um tempo anterior ao florescimento da *pólis*, do alfabeto grego e da moeda. Uma comunidade agrícola e pastoril que depende do poeta-cantor, o aedo, para moldar sua visão de mundo e a consciência de sua história. É o aedo quem conserva e transmite as impressões que começam a brotar na Hélade, cujas comunidades calcavam-se na ambiência de um pensamento racional que começava a prefigurar-se. Por meio do poema cantado, o homem ultrapassa os limites rígidos de suas fronteiras geográficas e temporais, e passa a entrar em contato com um mundo novo, em que os deuses ganham forma e as relações humanas, ambições maiores. São marcas de uma cultura oral, comunicada, já não tão facilmente perecível.

O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (*Mnemosyne*) através das palavras cantadas (*Musas*). (TORRANO, 2006, p. 16)

Nesse contexto de cultura oral, a extrema importância do poeta reside no fato dele ser o cultor da Memória e símbolo da força da palavra.

Este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa. (Ibid., p. 17)

As Musas, filhas de Zeus Olímpio e da Memória, não só inspiram ao poeta-pastor o seu canto. Elas são o próprio canto. São elas que cantam, para além do monte Hélicon, seu louvor a Zeus pai. E seu canto ecoa na voz de Hesíodo. As palavras são ali forças divinas, pois iluminam e criam um mundo que sem elas não existiria.

Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,
por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso
colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto
divino para que eu glorie o futuro e o passado,
impeliram-me a hinear o ser dos venturosos sempre vivos
e a elas primeiro e por último sempre cantar. (HESÍODO, op. cit., p. 105-106)

Hesíodo é um dos primeiros exemplares de poeta inspirado, dotado de sina oracular.

Pelas Musas e pelo golpeante Apolo
há cantores e citaristas sobre a terra,
e por Zeus, reis. Feliz é quem as Musas
amam, doce de sua boca flui a voz. (Ibid., p. 107)

Na *Teogonia*, o reino do ser é o próprio ambiente da linguagem. O não-ser está fadado ao esquecimento, ao que não foi nomeado. O reino das palavras é a própria teia do real, do que foi trazido à luz e denominado.

No caso de Hesíodo, a linguagem é por excelência o sagrado (...) O Sagrado é a pletora do ser. A experiência do sagrado é a mais viva experiência do que é o mais real, e é a mais vivificante experiência da Realidade. A partir de sua experiência da epifania das Musas, Hesíodo se torna Cantor, servo das Musas, o vigia da Palavra. Espiritualmente ele passa a habitar nesta proximidade do mais real. Mas o que aqui, no caso de Hesíodo, é o mais real, — é especificamente as Palavras. E as Palavras falam do que é real e do que não é real (...) As Palavras falam *tudo*, elas apresentam o mundo. Sendo as Palavras por excelência o mais real e consistindo o poder delas especificamente num poder de presentificação, nas Palavras é que reside o ser. (TORRANO, op. cit., p. 30)

Fascinante na *Teogonia* o caráter mágico das palavras. O poder presentificador, criador, dos vocábulos cantados, em um tempo em que a poesia e a música mantinham uma “inquebrantável unidade” (SPINA, 2002, p. 129), transpirando “as emoções mais sãs e mais profundas da alma humana desde os alvores da civilização” (Ibid., p. 129). “Os primeiros autores entre os orientais, egípcios, gregos e latinos e na barbárie regressada, os primeiros escritores nas novas línguas da Europa foram poetas” (VICO, 1999, p. 110).

Há um elo magnífico desse caráter da palavra criador de realidade na *Teogonia* com outro texto fundamental da arquitetura da cultura ocidental: o primeiro relato da criação do Gênesis. Essa narrativa (Gn 1, 1-31; 2, 1-4a), segundo explicam os comentários críticos da Bíblia de Jerusalém (1995, p. 31), é atribuída à fonte Sacerdotal, uma das quatro tradições, segundo respeitado viés exegético, que deram origem ao Pentateuco. Pertencer à fonte Sacerdotal significa que essa narrativa foi redigida no período que se situa ao redor do Exílio na Babilônia (587-538 a.C.). A fonte Sacerdotal – comunidade dos sacerdotes do Templo de Jerusalém – é a tradição que teria dado a forma definitiva do Pentateuco, compilando as diferentes fontes e textos, escritos ao longo dos séculos X ao VI a.C. O primeiro relato da criação do Gênesis diz:

No princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um vento de Deus pairava sobre as águas.
Deus disse: “Haja a luz” e houve luz. (Gn 1, 1-3)²

Assim como as Musas eram o canto de Hesíodo, criando o mundo dos deuses e o mundo dos homens, aqui também a criação se dá pela palavra: “Deus disse”. Em textos ainda mais antigos do Pentateuco, como a seção 2, 4b-3, 24, pertencente à tradição Javista, situada ao redor do reinado de Salomão (por volta de 950 a.C.), a criação divina se dá por meio do sopro. “Então lahweh Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente” (Gn 2, 7). Mas a tradição Sacerdotal enfatiza o caráter criador da palavra. Deus “diz” “haja a luz”, para só então ela ganhar existência. O povo judeu passou por um sem-número de percalços durante sua história, recheada

² A Bíblia de Jerusalém.

de exílios e até mesmo holocaustos, mas sobreviveu como sendo o povo da Lei, do Livro. Os cristãos, seus irmãos mais jovens, deram prosseguimento à crença de que Deus está na Palavra, ou seja, na Bíblia, e a celebram em sua liturgia. O início do Evangelho de João afirma expressamente a existência de uma palavra subsistente e eterna, o Verbo de Deus, que se faz carne, na pessoa de Cristo.

No princípio era o Verbo
e o Verbo estava com Deus
e o Verbo era Deus.
No princípio, ele estava com Deus.
Tudo foi feito por meio dele
e sem ele nada foi feito (...)
E o Verbo se fez carne,
e habitou entre nós (...) (Jo 1, 1-3. 14)

2.2 Musas em Platão

Retornando às Musas, a elas também dedicou Platão a responsabilidade por essa voz diferente que reboa nos lábios dos poetas. No *Ion*, considerado pelos estudiosos um diálogo da juventude do pai da Academia, a personagem Sócrates discute com o rapsodo, que dá nome ao texto, a natureza de sua arte. O intérprete dos poemas homéricos questiona o filósofo sobre a razão pela qual ele consegue se expressar com tanta propriedade e competência apenas no que diz respeito a Homero, e não quando se trata de outros poetas. Sócrates explica então ao jovem rapsodo que o seu talento para falar de Homero e representá-lo não advém de uma arte propriamente dita, mas sim de uma força divina. E apresenta como exemplo a chamada pedra de Herácleo, ou seja, a pedra magnética.

Exatamente igual, a Musa faz por si mesma inspirados, e por meio destes inspirados há outros que experimentam o entusiasmo: forma-se assim uma corrente.³ (PLATÃO, 1993, p. 146)

Sócrates enfatiza que todos os bons poetas épicos compõem suas obras não em virtude de uma arte, mas por estarem inspirados e possuídos por um deus. O

³ Tradução nossa dos fragmentos em espanhol da edição das Obras Completas de Platão selecionada para esta pesquisa, da editora Aguilar, de Madri.

mesmo ocorre com os poetas líricos, que não seriam donos de sua razão, enquanto concebem seus belos versos.

(...) da mesma maneira que os indivíduos que são presas do delírio das Coribantes não são donos de sua razão enquanto dançam, assim tampouco os poetas líricos são donos de sua razão quando compõem esses belos versos; desde o momento em que pisam no terreno da harmonia e do ritmo, são arrebatados por transportes báquicos, e sob a influência dessa possessão, semelhante às bacantes que quando estão possuídas de seu furor bebem em correntes de mel e leite, coisa que não fazem quando são donas de sua razão, o mesmo faz também a alma dos poetas líricos, como eles mesmos dizem. Os poetas, com efeito, sugam seus versos das fontes de mel, em certos jardins e vales das Musas, para no-los trazerem à maneira como fazem as abelhas (...). (Ibid., p. 146)

A personagem Sócrates afirma então que o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, que não está em condições de criar antes de ser inspirado por uma divindade externa a ele e nem antes de haver deixado de ser dono de sua razão. Enquanto conserva sua faculdade racional, todo ser humano é incapaz de realizar uma obra poética, afirma.

Ao discorrer sobre a natureza da atividade do poeta, o filósofo elucida a questão proposta pelo rapsodo no início do diálogo, afirmando que também este age sob inspiração. O rapsodo está na mesma corrente, cuja primeira argola são as Musas e a segunda, os poetas: a corrente dos que dão voz aos deuses e são seus intérpretes. Os espectadores da representação artística são o último aro da corrente, sofrendo também os efeitos de riso e choro, temor e coragem, entre tantos outros sentimentos despertados pelos versos místicos que têm seu sopro inicial na região que está para além dos céus.

Aguiar e Silva (1976, p. 164) afirma que o transe poético de que fala Platão não é em si um elemento patológico, mas uma bênção que coloca o poeta em relação com o transcendente.

(...) o mito da musa exprime simultaneamente a transcendência da inspiração e a distância que medeia entre o homem e o artista. A posse de uma *techne*, de um saber adquirido e organizado, não condiciona a criação de um poema, pois este é o fruto da mensagem que o poeta, em êxtase e na alienação de si próprio, recebe de uma divindade. (Ibid, 164)

A inspiração pela Musa, portanto, explicaria o fato do poeta saber falar de um leque de temas que estariam fora de seu domínio estrito, seu ofício propriamente dito. Quem pode melhor falar de cavalos que o cavaleiro, de guerra que o general, ou da arte de tocar cítara que o próprio músico? – questiona Sócrates junto a seu interlocutor. Fica evidente, portanto, já no *Ion*, a preocupação de Platão com a função do poeta na sociedade e com aquilo que seria uma suposta pretensão educativa da poesia, ambição essa que entraria em choque com a filosofia, na atribuição de formar os cidadãos da *polis* e fundar uma sociedade estritamente racional, já que “os gregos foram os primeiros cultivadores do pensamento racional” (CASSIRER, 1968, p. 64). Essa inquietação do pai da Academia com a função do poeta na sociedade se desenvolveria na *República*.

Mas antes de banir os poetas de sua *República*, Platão dedica um outro diálogo a tecer considerações a respeito do belo e sua manifestação artística. No *Fedro*, encontramos um Platão mais tolerante com essa voz diferente que ressoa nos lábios dos poetas. O sofista Lísias proferira um discurso sobre o amor ao jovem Fedro, encantando-o com sua argumentação. Lísias afirma ser melhor dispensar favores a um homem não apaixonado do que a um apaixonado, pois este é escravo da loucura, enquanto aquele é dotado de discernimento. Fedro, repleto de admiração por Lísias, reproduz o discurso a Sócrates, pedindo-lhe que o comente. Sócrates o ouve atentamente e em seguida pede a intercessão das Musas para, inspirado, encontrar um grau de verdade mais profundo sobre o tema do amor. Diz que o estado de loucura advindo do amor não pode ser de todo mau, pois se trata de uma força que vem de Eros, o deus do amor. “Na verdade, porém, obtemos grandes bens de uma loucura inspirada pelos deuses” (PLATÃO, op. cit., p. 863), afirma Sócrates ao jovem que o escuta. Então o filósofo discursa sobre os quatro tipos de loucura inspirados pelos deuses.

O primeiro tipo se circunscreve na arte de prever o futuro e seria um sopro profético de Apolo; o segundo trata de uma inspiração que permite descobrir remédio aos males e refúgio contra a ira divina, e estaria ligado a um sopro místico de Dionísio. A terceira espécie de delírio é aquele inspirado pelas Musas, quando estas ocupam uma alma terna e pura, a despertam e lançam em transes báquicos, que se expressam em cantos e todos os tipos de poesia. Trata-se especificamente

do delírio poético, em que o poeta se traduz em oráculo de vozes que o transcendem.

Qualquer um que, sem a loucura das Musas, acede às portas da Poesia confiando em que sua habilidade bastará para lhe fazer poeta, esse mesmo é um fracassado, da mesma maneira, a poesia dos loucos eclipsa a dos sensatos. (Ibid., p. 863)

Antes de citar o quarto tipo de loucura, que se manifesta quando o homem depara com a beleza, Platão busca desvendar a natureza da alma.

Toda alma é imortal, pois aquilo que move a si mesmo é imortal, enquanto que o que move uma coisa e é movido por outra, ao ter o fim seu movimento tem também o fim sua vida. Por conseguinte, só o que move a si mesmo, enquanto não abandona a si mesmo, jamais cessa de mover-se, e ademais é fonte e princípio de movimento para todo o demais que se move. (Ibid., p. 863-864)

Para o filósofo grego, a alma é a motivadora do movimento dos corpos. Um corpo não move a si mesmo, pois a morte é o cessar inevitável do movimento. Se um corpo movesse a si mesmo, este movimento seria eterno e o corpo também. Por uma questão de lógica, ao modo de ver de Platão, o corpo finito só pode ser movido por um ente infinito, a alma.

Por meio do mito dos corcéis alados, Platão sonda o modo de ser das almas em suas relações com os deuses e os corpos mortais. A alma seria uma força natural, ativa, constituída como um coche puxado por um par de cavalos e conduzido por um cocheiro. Os corcéis são de natureza diferente, já que um é harmonioso nos traços e vigor, formoso e obediente, amante das alturas e ares que conduzem aos deuses. Já o outro cavalo é de natureza arrevesada, propenso a resfôlegos e trancos, rebela-se constantemente contra os comandos do cocheiro. Apenas os cavalos e cocheiros das almas divinas é que são de natureza perfeita quanto à raça, sendo todos mestiços os dos outros seres.

No céu, as almas divinas movem-se em grandes círculos, trilham agradáveis espetáculos, contemplam e governam a ordem do cosmos. Puxado por cavalos mestiços, sendo um mais propenso à harmonia e outro à desarmonia, o coche dos

seres não divinos tenta acompanhar os deuses em sua dança plena. Segundo Platão, a força das asas dos corcéis consiste naturalmente em tentar levar para cima o que é pesado, elevando o conjunto até onde habita a raça dos deuses. Por vezes, isso se torna impossível, diante da rebeldia do cavalo arrevesado. Este desgoverna o cocheiro e o outro cavalo e faz a alma cair das alturas.

Toda alma está ao cuidado do que é inanimado e percorre todo o céu, revestindo algumas vezes uma forma e outras, outra. E assim, quando é perfeita e alada, voa pelas alturas e administra todo o cosmos: em contrapartida, a que perdeu as asas é arrastada até que se apodera de algo sólido, onde se estabelece, tomando um corpo terrestre que parece mover-se a si mesmo por causa da força daquele e, deste modo, alma e corpo unidos chamam-se ser vivente e têm o sobrenome de mortal. (Ibid., p. 864)

Na região divina que se situa para além dos céus, a alma contemplara o que é realmente verdadeiro. Defrontara com a Ciência perfeita, que abarca toda a Verdade. Vira a Justiça, a Sabedoria, a Temperança, observara também a Beleza. Mas, após a sua queda, está condenada à simples opinião. Para Platão, nenhum poeta jamais conseguirá cantar o lugar supracelstial onde está a verdadeira realidade, que é sem cor, sem forma material, impalpável e só pode ser contemplada pela inteligência, guia da alma.

Quando a alma que não é divina não consegue, por alguma vicissitude, acompanhar o cortejo celeste, ela cai e apegase a algo sólido. A alma que mais conseguiu contemplar a região para além dos céus vai-se apegar a um homem destinado a ser amigo da sabedoria, ou da beleza, ou das Musas, e entendido no amor. Uma segunda alma, que pôde observar menos a dança divina, une-se ao que se tornará um rei justo, um guerreiro ou líder; a terceira, a um grande político, administrador ou negociante; a seguinte, a um atleta; a próxima, a um adivinho; e somente a sexta na escala de contemplação irá constituir um versificador ou artista relacionado com a imitação (*mimesis*).

A quarta forma de loucura se manifesta, portanto, para Platão, quando alguém vê a beleza neste mundo e, por meio dela, recorda-se de lampejos da verdadeira Beleza, situada na realidade do mundo das Idéias, junto ao cortejo dos deuses. É o torpor dos que amam as coisas belas e estão loucos de amor.

Nós pudemos ver a beleza em todo o seu esplendor quando, com o coro bem-aventurado e seguindo Zeus, e outros a outros deuses, contemplamos a visão beatífica e divina (...). (PLATÃO, op. cit., p. 866)

Junto aos deuses a alma teria contemplado a beleza em seu resplendor mais puro. Mas agora, fadada ao sepulcro do corpo, é como se ela estivesse aprisionada. Diante disso, basta uma fagulha para que a alma iniciada se recorde do passado e ganhe asas que a elevam na busca de se deliciar com a verdadeira beleza.

No mundo da mera opinião, “quando o cocheiro vê o ser amado, a lembrança o reconduz à natureza da beleza, e ele a contempla novamente” (Ibid., p. 869). É nesse momento que a alma se extasia e se dota do mais sublime entusiasmo (do grego *enthousiasmós*, *oû* 'transporte divino'). A contemplação das fagulhas da beleza no mundo da opinião desperta na alma recordações da Idéia da verdadeira beleza, situada nas regiões para além dos céus, e promove o êxtase. Tem-se aqui, na quarta forma de loucura inspirada pelos deuses contida no *Fedro*, o conceito de epifania em Platão.

É interessante notar que o pai da Academia, ao colocar o pensamento como guia da alma, situa a revelação extática, a epifania, na via cognoscitiva⁴.

A vista é, com efeito, a mais aguda das sensações que nos vêm por meio do corpo, mas não vê o pensamento. Que estupendos amores inspiraria este se oferecesse à vista alguma clara imagem de si mesmo como estas de que falamos! (Ibid., p. 867)

Como se pode notar, Platão refere-se a imagens luminosas e epifânicas que povoariam o pensamento quando de seu contato com a reminiscência que conduz à verdadeira realidade, que está no mundo das Idéias. Nesse sentido, amar seria de grandes e divinos dons, por propiciar ao amante a possibilidade de se elevar do mundo da opinião ao mundo Ideal. Com isso, a personagem Sócrates contesta o discurso do sofista Lísias, que condenara o amante por sua loucura. Segundo o filósofo explica a *Fedro*, o iniciado, quando vê o seu amado,

⁴ São Tomás de Aquino irá enfatizar que o belo refere-se à “vis cognoscitiva”, como veremos adiante.

ao receber a emanção da beleza através dos olhos, se aquece, e com isso se reanima a vitalidade da plumagem, já que este calor derrete aquilo que obstruía antes a saída das asas e que, com sua dureza, lhes impedia de brotar e, ao afluir o alimento, se incham, e começa a crescer desde a raiz o conjunto das plumas por debaixo de toda forma da alma (...). (Ibid., p. 867)

Platão não especificou uma suposta ligação da terceira forma de loucura (da inspiração das Musas que engendra a poesia), com a quarta (do amor e contemplação da beleza). Mas fica evidente que arte e poesia são manifestações do belo. Poesia é contemplação da beleza que se ergue em palavras, é arquitetura da beleza em versos, estrofes, sonoridades e silêncios. Portanto, ao conceituar criação poética e epifania, é coerente recorrer a esse ambiente teórico platônico, enriquecendo-o com contribuições dadas por filósofos e críticos que se seguiram. Epifania em Platão é vislumbre, via reminiscência e inteligência⁵, de formas puras, circunscritas ao mundo das Idéias. Uma ligação da terceira forma de loucura (legada aos poetas) com a quarta (herdada aos filósofos) permitiria ver nos vocábulos a aspiração à verdade, via beleza. A contemplação da literatura enquanto forma, enquanto estrutura organizada, essencialmente bela (em suas manifestações mais elevadas), possibilitaria ao ser humano alimentar a força das asas da alma, em seu vôo rumo à meta da verdade, circunscrita ao plano Ideal.

É bem verdade ainda que em uma de suas obras mais importantes, a *República*, Platão fez duras críticas aos poetas e rechaçou sua permanência no Estado organizado. No livro III da *República*, Platão afirma que, ao serem recebidos na cidade, os poetas seriam tratados quase como deuses, a quem se prestam honras, entre elas perfumar a cabeça e coroá-la com fios de lã. Eles seriam venerados, mas lhes seria dito que sua permanência estava vetada e que deveriam se dirigir para outra cidade.

Apesar de considerá-lo um ser divino, admirável e encantador, o estado teria que forçá-lo a buscar outra cidade para evitar que sua influência tumultuasse as normas estabelecidas para a educação dos soldados. (BRASILEIRO, 2002, p. 22)

⁵ Uma das mais famosas místicas da Igreja Católica, Santa Teresa D'Ávila, afirmará a exigência do entendimento quando do êxtase e da manifestação divina, como se comentará à frente.

No livro X da *República*, Platão explica que os poetas devem ser banidos da cidade por serem todos “imitadores da imagem da virtude e também de tudo o mais sobre o que versam seus poemas e que não atingem a verdade” (PLATÃO, 2006, p. 389). E, também, escravos da loucura inspirada pelos deuses, “o poeta imitador cria uma constituição má dentro da alma de cada um, porque favorece o que ela tem de irracional”, o que faz como que haja “motivo justo para não acolhê-lo numa cidade que deve ser governada por boas leis” (Ibid., p. 396).

Essa restrição, Platão a impunha à poesia em vista de sua intenção de colocar a filosofia, a seu ver mais apta, nessa posição de educadora (...) Para criar a teoria racional do Estado, diz Cassirer, “Platão tinha de aplicar o machado à árvore: tinha de quebrar o poder do mito”. (BRASILEIRO, op. cit., p. 23)

Para além deste degredo do poeta de sua sociedade ideal, fica a evidente admiração de Platão pelo criador de versos. O filósofo optou, no momento culminante de sua obra, pelo bem maior, que, a seu ver, seria a suposta saúde de sua cidade, educada nos caminhos da filosofia e da razão, evitando que ela sofresse turbulências sombrias e místicas, advindas dos poetas. É que a mimese realizada pelos poetas é considerada pelo filósofo uma brincadeira, e não uma coisa séria. Por meio dela, o artista reproduz as imagens da virtude, mas não atinge a verdade. O poeta estaria algo distante da verdade. Em Platão, é o Demiurgo quem observa a Idéia de Bem e de Belo, que preside o universo, e molda a matéria sensível, a partir da verdade. O poeta é apenas o imitador de uma imagem que já é segunda.

Platão engendra uma dura contradição, pois, apesar do desterro que ele impõe aos poetas, “é evidente que não podemos considerá-lo como um inimigo da poesia”, ele que é “o maior poeta da história da filosofia” (CASSIRER, op. cit., p. 80).

A mente mística de Platão estava freada por sua mente lógica, e, por sua vez, por sua mente política. (...) O que Platão combate e rechaça não é a poesia em si, mas a função criadora de mitos. (Ibid., p. 78-80)

O estabelecimento do Estado político ideal, fundado na racionalidade, implicava a destruição do poder do mito. Como criador de mitos, o poeta era um campo de forças perigoso, dotado realmente de um poder incomensurável, quase divino, o de, de certo modo, definir não apenas no que as pessoas acreditariam, mas, por consequência justamente disso, aquilo que elas seriam e também aquilo que o Estado seria.

Na síntese de seu pensamento, o pai da Academia não traçou uma reconciliação entre os poetas e o Estado ideal porque ele tinha consciência do poder daquele que cria os mitos. Com o degrado dos poetas, ele assinalou um alerta (ainda válido!, pensemos, por exemplo, nos mitos que justificam as guerras atuais, as gritantes violações dos direitos humanos, a questão da supressão do terrorismo, de um suposto ‘eixo do bem’ contra um ‘eixo do mal’) e confiou a tarefa da construção do Estado ideal aos filósofos, que, teoricamente dignos de mais confiança, estariam orientados fundamentalmente à idéia de bem. Se Platão enfatizasse a beleza da poesia, vista enquanto arte – possibilidade que o desenvolvimento da crítica literária permite –, unindo a terceira forma de loucura (delírio poético) com a quarta (contato com a beleza), e não apenas se concentrasse em sua atividade criadora de mitos, ele não teria como banir de todo os poetas, apesar de que certamente manteria advertências sobre o poder que está nas mãos daqueles que criam os mitos.

2.3 Forma em Aristóteles

Mas o degrado dos poetas não durou muito tempo (pelo menos na teoria da literatura). Já Aristóteles se esforçou para resolver este impasse deixado por Platão. O Estagirita enfatizou que “a arte poética pertence ao talentoso ou ao inspirado” (ARISTÓTELES, 2005, p. 38).

Na teoria aristotélica da poesia, com efeito, não aparece o mito da Musa e a loucura poética é censurada, embora se dê relevo a *physis*, à faculdade inata do poeta, à força criadora que não depende de qualquer ensino ou de qualquer saber. Em contrapartida, o intelecto é um elemento preeminente na estética de Aristóteles. (AGUIAR E SILVA, op. cit., p. 188)

A senha dada por Aristóteles para salvar o poeta do degredo deriva do fato dele perceber que o autor de poemas não é um ser presunçoso que fala descompromissadamente sobre artes que ele desconhece (medicina, guerra, cavalaria...), como temera Platão, mas que ele é detentor de uma técnica que lhe permite esmerar a linguagem e construir a imitação do homem em ação em seus feitos e desventuras. Segundo o Estagirita, a tendência à imitação, natural no homem desde sua infância, é fonte de conhecimento e prazer. Como fonte de conhecimento do universal, de fatos gerais, a poesia estaria ligada ao mundo do verossímil. Portanto, manteria sua relação com a verdade, só que pela via da imaginação, a fabular, e não uma via científica propriamente dita. Além disso, rebatendo Platão, Aristóteles afirma que a poesia traz um benefício específico para o equilíbrio nas relações entre os homens na cidade, e não influências negativas, como afirmara seu mestre. A encenação da tragédia, com os atores agindo, “inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (ARISTÓTELES, op. cit., p. 24). Aristóteles devolve à poesia sua competência para trilhar um mundo analógico, de sonhos, onde “tudo será permitido, inclusive brincar com os rinocerontes e caminhar pelas tardes com uma imensa begônia na lapela” (MELLO)⁶. É o universo da verossimilhança, onde “um impossível convincente é preferível a um possível que não convença” (ARISTÓTELES, op. cit., p. 50).

Para Aristóteles, mimetizar não é simplesmente copiar uma realidade segunda já distante do plano ideal, mas sim reproduzir a forma responsável por uma essência. E, para realizar esse trabalho, é preciso habilidade técnica. A forma, na concepção aristotélica, já não está circunscrita a um mundo ideal e transcendente, como em Platão, mas se propõe como uma das causas do ser. Em sua *Metafísica*, a pesquisa das causas primeiras do ser, o Estagirita, ao discutir justamente essas causas, estabeleceu que elas são quatro: a formal, a material, a eficiente e a final. As duas primeiras são propriamente a forma e a matéria, sendo as que mais interessam nas considerações sobre o específico literário. A causa formal é a forma ou essência das coisas.

⁶ Thiago de Mello. *Os Estatutos do Homem* (com desenhos de Aldemir Martins), Editora Martins Fontes, São Paulo, 1977. <http://www.revista.agulha.nom.br/tmello.html> checado em 24 de agosto de 2007.

(...) a alma para os viventes, determinadas “relações” para as diversas figuras geométricas (para o círculo, por exemplo, é o fato de ser o lugar eqüidistante de um ponto chamado centro), a “estrutura” particular para os diferentes objetos de arte, e assim por diante. (REALE, 2001, p. 54)

Já a causa material é o constituinte a partir do qual alguma coisa vem a ser, ou seja, aquilo do que é feita a coisa.

(...) por exemplo, a matéria dos animais são a carne e os ossos, a matéria da esfera de bronze é o bronze, da taça de ouro é o ouro, da estátua de madeira é a madeira, da casa são os tijolos e o cimento, e assim por diante.⁷ (Ibid., p. 54)

Segundo Aristóteles, quando alguém se encontra diante de algo que não sabe o que é, busca uma explicação de sua natureza, ou seja, busca ter conhecimento de sua forma. Muitas vezes, quando sabe o que é, se questiona sobre o material de que é feita tal coisa, por quem foi feita e com que finalidade.

O poeta é a causa eficiente que capta a forma existente nas coisas naturais e que, através dos meios que lhe são próprios, representa essa forma: “na imitação, segundo as palavras de Richard McKeon, o artista separa determinada forma da matéria com que está associada na natureza – não, todavia, a forma *substancial*, mas certa forma perceptível através da sensação – e une-a de novo à matéria da sua arte, o meio por ele usado”. (AGUIAR E SILVA, op. cit., p. 145)

Cabe uma ressalva quanto à citação acima. Poder-se-ia questionar se o artista, no caso o poeta, realmente opera um trabalho de captação da “forma existente nas coisas naturais” ou “separa determinada forma da matéria com que está associada na natureza”. Antes seria, ao nosso ver, não um ofício apenas de captação de formas que estão na natureza para depois representá-las por meio da linguagem. Mas sim uma arte de lapidar a forma potencialmente existente em cada palavra ou suposto conjunto de palavras. Por exemplo, a palavra “saudade”, para ser digna de poema, não simplesmente pode falar de um sentimento que se

⁷ Para complementar a exemplificação, a causa eficiente é a motivadora da mudança, aquilo de que provém a mudança. Por exemplo, os pais são a causa eficiente do filho. E a causa final é o propósito das coisas, “ela indica aquilo em vista de que ou em função de que (...) cada coisa é ou advém ou se faz” (Ibid., p.54)

manifesta no peito do escritor ou do leitor. O termo *tem de ser* a saudade. A forma da saudade, enquanto uma série de qualidades, de essencialidades, de características que dão identidade aquilo que ela é, tem de se fazer sentir enquanto tal no poema, seja na colocação da simples palavra de forma isolada ou no conjunto de palavras que operam o sentido, de acordo com o projeto do poeta. Desse modo, a palavra “é viva”, como diz a própria Adélia Prado em conferência do dia 29 de novembro de 2007, em Aparecida (São Paulo)⁸, citando, segundo ela, Guimarães Rosa. Palavras mortas não são dignas de poema, não se erguem enquanto literatura. Ser viva implica ter, por si só, identidade, uma forma, e não apenas representar algo que está fora delas. Fazer poesia é dar vida às palavras mortas ou adormecidas do nosso dia-a-dia. O conjunto das palavras de um poema é uma forma, uma identidade viva, por isso um grande poema não perece. Ele não morre simplesmente porque tem vida. Cada palavra é uma forma, uma essencialidade, uma identidade; cada conjunto de palavras, em poema, conto ou romance, também se desprende do infinito universo da linguagem adormecida enquanto forma.

Todo universo das palavras constitui o material do escritor, que lhe dará e despertará forma de acordo com suas inquietações, inspirações, reflexões, suor e habilidade. O poeta lida com o material das palavras e dá forma à literatura, faz os vocábulos erguerem-se enquanto forma artística. No poema, o eixo dos “estados de ânimo” (MERQUIOR, 1972, p. 6) do eu-lírico aspira à forma. No romance, a própria constituição das personagens, construção de cenários, relações e tensões aspira à forma e constitui-se enquanto tal.

Para o Estagirita, um dos significados do ser é enquanto ato e potência. Potência significa, em primeiro lugar, o “princípio de mudança ou de movimento que se encontra em outra coisa ou na própria coisa enquanto outra” (ARISTÓTELES, op. cit. p. 225-227). Em segundo lugar, significa “o princípio pelo qual uma coisa é mudada ou movida por outra ou por si mesma enquanto outra” (Ibid., p. 227). Já aquilo que se predica da matéria é o próprio ato. Ato é “o existir de algo” (Ibid., p. 409).

Portanto, a causa formal em Aristóteles, pensada sob os ângulos de ato e potência, está intimamente ligada às possibilidades do ser no universo da verossimilhança. A essência da literatura está no universo das possibilidades. A

⁸ Cf. matéria sobre o evento, de nossa autoria, em www.zenit.org, edição de 2 de dezembro de 2007.

verdade possível e palpável via tecido material do verbo. Um poema existe potencialmente adormecido no infinito universo de relações da linguagem, nas inquietações de um escritor a divagar sobre os próximos versos. Escrito e finalizado, o poema é ato, mas não estático, congelado, pois continua existindo enquanto potência de sentido e de transformação perante cada possível leitor.

Uma forma literária sublime é aquela que alcançou a plenitude das possibilidades do seu ser enquanto essência. O Moisés de Michelangelo é magnífico porque atingiu o primor da forma, via trabalho escultural no mármore, segundo o projeto de seu autor. A beata Ludovica eleva-se em êxtase na estátua de Bernini, assim como Santa Teresa D'Ávila. Elas são a própria forma do êxtase via inspiração, suor e mármore.

(...) a palavra pão, tocada pela palavra sol, torna-se efetivamente um astro; e o sol, por sua vez, torna-se alimento luminoso.⁹ (PAZ, 1986, p. 34)

A própria criação da metáfora engendra a forma do universo das possibilidades. O tecer literatura também engendra a forma desse universo. Inclusive a possibilidade de fazer brotar o belo e a epifania, resplendor da forma.

Segundo Aristóteles, Platão havia se detido apenas em duas causas do ser, justamente a material e a formal. O Estagirita assume que as quatro causas por ele afirmadas como princípios do ser já haviam sido discutidas por diferentes filósofos e correntes anteriores a ele, mas de modo disperso. Aristóteles explica que, para Platão,

a pluralidade das coisas sensíveis que têm o mesmo nome das Formas existe por 'participação' nas Formas. (...) De fato, as Idéias são causas formais das outras coisas, e o Um é causa formal das Idéias. (ARISTÓTELES, 2002, p. 35-39)

Aristóteles lança o poeta no campo da causa eficiente, com propósito (causa final) não sempre deturpado e falso, mas que possibilita o conhecimento, por meio

⁹ Tradução nossa das passagens originais em língua espanhola.

do seu ofício com a palavra (causa material). Especificamente quanto à causa formal, Aristóteles faz dura crítica a Platão.

Dizer que as Formas são “modelos” e que as coisas sensíveis “participam” delas significa falar sem dizer nada e recorrer a meras imagens poéticas. (Ibid., p. 55)

O Estagirita, nessa passagem, critica a postura de Platão, que, ao recorrer a alegorias para abordar um tema tão central, esquivar-se-ia de uma explicação mais racional. Aristóteles não fecha a questão afirmando que os fenômenos são totalmente condicionados por “modelos” formais totalmente transcendentais e exteriores. Para ele, as formas – ainda que de certo modo condicionantes da matéria, pois tem primazia metafísica (REALE, op. cit., p. 100) – também subsistem na matéria e não pertencem inevitavelmente a um plano totalmente outro e transcendente. Elas ganham vida até mesmo com certa autonomia, já que “é possível, com efeito, que exista ou que se gere alguma coisa semelhante a outra, mesmo sem ter sido modelada à imagem daquela” (ARISTÓTELES, op. cit., p. 55). Matéria e forma mantêm vinculação ontológica, via substância.

(...) parece impossível que a substância exista separadamente daquilo de que é substância; conseqüentemente, se são substâncias das coisas, como podem as Idéias existir separadamente delas? (Ibid., p. 57)

Aristóteles propõe uma *real* participação, não apenas suposta, destacada e falseada, como Platão, das formas sensíveis no que seriam as Formas Ideais. Em Platão, a substância por excelência são as Idéias; em Aristóteles, são justamente as formas¹⁰.

¹⁰ Entenda-se *substância* como “a causa primeira do ser” (ARISTÓTELES, op. cit., p. 365), por isso, vincula-se ao conceito de forma. Características da substância são não se predicar de outro, mas ser substrato de predicação; ter autonomia; ser determinada, delimitada; ter unidade e essencialidade; ser ato, atualidade, não apenas potencialidade (Cf. ARISTÓTELES, op. cit., p. 215-217; REALE, op. cit., p. 98).

(...) ao mundo das Idéias transcendentas ao sensível Aristóteles substitui o mundo das formas concebido como estrutura inteligível do próprio sensível. (REALE, op., cit., p. 215)

Quanto à essência inteligível, o Uno de Platão e o Movente imóvel de Aristóteles, ela foi vista como o ser genuíno, “que Platão situou no lugar supracelstial das Idéias e Aristóteles, na energia cósmica da forma pura que pensando move ou se concretiza”¹¹ (BALTHASAR, 1986, p. 363).

Em Aristóteles, portanto, a forma deve ser entendida como uma causa do ser, aquilo que essencializa e dá identidade a algo. Ao nosso ver, no campo da Literatura, pensando concretamente em poemas, contos, romances, ajuda muito pensar o conceito de forma ligando-o ao de qualidade em Peirce, sendo que

a noção de qualidade é, de acordo com Peirce, a noção de referência a um fundamento (“...uma pura abstração, cuja referência constitui uma qualidade ou atributo geral, pode ser chamada de fundamento”). Assim, a primeira categoria, qualidade, pode ser identificada com a noção de um signo no sentido de posse de potencialidade sígnica, mas ela não é equivalente à noção de um signo atual. E considero que esta deveria ser a versão peirceana da noção tradicional de forma, talidade ou essência. (RANSDELL, 1966, p. 80 apud SANTAELLA, 2004, p. 21)

No universo dos fenômenos, ou seja, de tudo aquilo que se nos apresenta de algum modo, a qualidade se manifesta como um feixe de referências, de características essenciais, com potencialidade sígnica, com capacidade de sofrer interpretação e se colocar em relação. De algum modo, não nos distanciamos de Aristóteles, que conceitua qualidade como “a diferença da substância” (ARISTÓTELES, op. cit., p. 223). Substância deve ser entendida como um simples, um fundamento. Assim sendo, achamos pertinente e facilitador para os estudos no campo da Literatura entender forma como *um feixe elaborado de qualidades*. Trata-se de um *feixe* porque nada mais é do que um fecho de referências a um fundamento, uma *emanação*, como poderia dizer Platão, um conjunto de características de uma identidade e de uma essencialidade, como se supõe de Aristóteles. Dizemos *elaborado* porque, no caso, nosso objeto específico é a

¹¹ Tradução nossa dos fragmentos em espanhol da edição de *Glória* de Ediciones Encuentro, Madri, 1986.

Literatura, e toda construção artística no campo da Literatura implica um autor, ou seja, aquele que observa, projeta, reflete, seleciona, lapida, obra, realiza o produto artístico feito de linguagem. O escritor trabalha com formas que em ato e em potência já existem em cada palavra e no infinito universo da linguagem e, para além disso, esculpe formas artísticas, tece um bordado de vocábulos e silêncios, elaborando seu material, a língua, feita de carne (matéria) e sonho (possibilidades de significado). Um poema, por exemplo, é tanto a forma que brota das palavras na página, cada letra, sonoridade, significado ou conjunto de significados, quanto a mandala de qualidades que fica impressa no espírito daquele que verdadeiramente vivenciou um magnífico poema.

2.4 São Tomás, Schopenhauer e epifania

Ao falar dos critérios do belo, São Tomás de Aquino afirma que este implica exatamente a causa formal.

O belo, porém, diz respeito à faculdade cognoscitiva, pois chamam-se belas as coisas que, vistas, agradam. E, por isso, o belo consiste na proporção devida; pois os sentidos se deleitam com os seres, devidamente proporcionados como se lhes fossem semelhantes, porque eles, ao modo de toda virtude cognoscitiva são, de certa maneira proporção. Ora, o conhecimento implicando a assimilação, e esta supondo uma forma, o belo depende propriamente da noção de causa formal. (SÃO TOMÁS, 1934, p. 89)

De acordo com o Aquinate, seguindo a trilha traçada por Olga de Sá (1979), os critérios formais do belo são três: *integritas*, *proportio* e *claritas*. A beleza, portanto, exigiria essas três condições. Em primeiro lugar, a integridade ou perfeição, pois, segundo São Tomás, as coisas mesquinhas são feias. Trata-se da adequação da matéria à forma, estando vinculada sua essencialidade com sua concretude. Refere-se à forma como organismo. Em segundo, está a proporção devida ou consonância, referindo-se à simetria e harmonia, adequação do organismo a si mesmo, àquilo que deve ser, segundo a exigência da forma; realização total do que a coisa deve ser, à qual nada falta; em terceiro, vem o esplendor, a claridade: é o resplendor do ser, sob a luminosa forma ordenadora; constitui-se como princípio comunicativo da forma, atuando na visualização do

objeto. É a epifania, enquanto aparição luminosa e arrebatadora de uma forma. A epifania implica certo arrebatamento, enquanto clama à contemplação de uma forma que se manifesta e ilumina o espírito, a intuição, o entendimento.

Urs Von Balthasar explica que São Tomás trabalha com o material que chegou às suas mãos por meio da tradição. Ele vai “revisando serenamente este material herdado, harmonizando os elementos que afluem de Santo Agostinho, do Areopagita, Aristóteles, Boécio e de seu mestre Santo Alberto Magno” (BALTHASAR, op. cit., p. 353). Quanto às definições de beleza, o Aquinate toma do Pseudo-Dionísio a afirmação de que Deus, causa de tudo que é belo, dá às coisas *consonantia* e *claritas*, “sendo *consonantia* o som acorde entre as partes e, portanto, essencialmente o mesmo que harmonia, proporção, bela figura, enquanto *claritas* é a luz resplandecente que cai vertical sobre esta estrutura de ordem ‘horizontal’”. De Agostinho de Hipona, São Tomás recolhe a questão da objetividade da beleza, em que “uma coisa não é bela porque assim se quer, mas que é desejada por ser bela” (AGOSTINHO, apud BALTHASAR, op. cit., p. 358). Já a atribuição de magnanimidade dada à beleza por Aristóteles¹², São Tomás a eleva ao conceito de *perfectio*.

São Tomás tratou o conceito de *claritas* como uma propriedade transcendental do ser, ou seja, como luminosidade divina. Para o campo da Literatura, esse conceito migrou de forma diferenciada.

Em seu trabalho sobre a escritura de Clarice Lispector, Olga de Sá, antes de analisar propriamente a epifania em Clarice, refaz o percurso da epifania do texto inaugurada por James Joyce e comentada por Umberto Eco. Ali destaca como houve uma evolução na estética de Joyce, em que a epifania passa de conceito de revelação de um estado de alma a integrar a escritura de Joyce. A epifania já não é um conceito, mas uma experiência reveladora de sentido, e atua como princípio de funcionamento da obra.

Segundo a lição de Joyce, é na página escrita, na alta montagem dos recursos de estilo, que se configura o momento epifânico. Fora da página, ele não existe. (SÁ, op. cit., p. 206)

¹² Cf. *Ética a Nicômaco*, 1123a et seq.

Diante disso, percebe-se que a epifania, pelo menos em Joyce, se dá no tecido do texto, revelando sentido, num exercício de cena que lança mão de uma série de recursos até o extremo da criação de palavras-metáforas.

Originalmente, o vocábulo epifania vem do grego *epipháneia,as*, e significa aparição, manifestação.¹³ O termo está intimamente ligado ao contexto religioso e remete a um aparecimento ou manifestação reveladora de Deus ou de uma divindade. O cristianismo celebrava a Festa da Epifania no dia 6 de janeiro. Trata-se da celebração da visita dos Reis Magos ao Menino Jesus recém-nascido, indicando a primeira manifestação de Cristo aos gentios. Os sábios do Oriente entregam ao Menino ouro, incenso e mirra, símbolos de realeza, divindade e paixão, segundo interpretaram os Padres da Igreja.¹⁴ Segundo o *Dicionário Enciclopédico das Religiões*, por epifania entende-se a irrupção de Deus no mundo, que aparece improvisamente e do mesmo modo desaparece aos olhos dos homens, sob forma clara ou confusa, tendo caráter natural ou misterioso.

Schopenhauer, muito alinhado a Platão, apresenta contribuições significativas para o entendimento da percepção, processamento e atuação de uma epifania no espírito. E a partir daí brotam contradições inquietantes, como se observará. A epifania, como fenômeno observável no campo específico da Literatura, na lição de Joyce, indubitavelmente válida, tem de ter lugar nos próprios procedimentos artísticos que envolvem a tecedura do verbo. Isso não se discute, pois senão estaríamos fazendo apenas filosofia, teologia, até mesmo psicologia, mas não crítica literária. Mas, por outro lado, ao mesmo tempo em que exige o procedimento de linguagem, a epifania chama a um descanso, a um silêncio dessa mesma linguagem, eis o paradoxo.

Na obra *O mundo como vontade e como representação*, o filósofo de Frankfurt dedica todo um livro, o terceiro, à questão da metafísica do belo. Em preleções posteriores proferidas pelo próprio Schopenhauer, compiladas com o título *Metafísica do Belo* (2003), o filósofo detalha de forma didática seus principais conceitos. Schopenhauer atacou a concepção de Hegel de que o mundo era por excelência um produto da razão. Para aquele, para além do mundo como representação na via racional, está o mundo como Vontade. Esta seria uma força

¹³ Cf. vocábulo *epifania*, Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

¹⁴ Cf. A Bíblia de Jerusalém, notas sobre a passagem Mt 2, 1-12.

cega, poderosa, orientada a objetivar-se, a manifestar-se enquanto vida. Trata-se de uma “revolução na história da filosofia”, em que a “noção crucial de *objetividade* (Objektität) da vontade (...) pode ser traduzida dizendo-se que o corpo é concreção do querer, ambos são unos ou, além de ser representação, o corpo é vontade” (BARBOZA, 2003, p. 10-11. In: SCHOPENHAUER, op. cit.). O mundo como expressão da Vontade, força cega e original, fundante, irracional, é um mundo feito de diferentes graus de objetivação dessa Vontade, que é por natureza sedenta de concretude. De um lado está o mundo como representação, como objeto do sujeito, e de outro está o mundo como Vontade. A Vontade seria justamente o mundo das Idéias de Platão, mas um passo adiante (ou aquém) desse patamar, em uma condição em que as Idéias ainda não ganharam nenhum tipo de objetivação.

(...) as Idéias de Platão (...) são as formas imutáveis, imperecíveis e que nunca devêm de todas as coisas que nascem, mudam e perecem. Exatamente elas são os nossos graus de objetivação da Vontade, ou seja, todas as espécies determinadas dos reinos orgânico e inorgânico, as formas originárias e índoles imutáveis de todos os corpos naturais, também de todas as forças naturais que se manifestam segundo leis naturais. (SCHOPENHAUER, op. cit., p. 30)

Segundo Schopenhauer, as Idéias se expõem em indivíduos e em fenômenos. Os seres humanos fazem uso do princípio de razão, cujas figuras são tempo, espaço e causalidade, para elaborar sua representação do mundo, ou seja, “o princípio de razão é expressão universal de todas as formas das quais depende o conhecimento do sujeito, na medida em que este é indivíduo” (Ibid., p. 30). Mas, de acordo com o filósofo, a Idéia enquanto tal é rebelde ao princípio de razão, ela “reside completamente fora da esfera de conhecimento do indivíduo”, pois “enquanto os indivíduos, nos quais a Idéia se expõe, são inumeráveis e de maneira irrefreável devêm e perecem, ela permanece imutável, única, a mesma, e o princípio de razão não tem sentido algum para ela” (Ibid., p. 30). Nesse caminho de conhecimento via princípio de razão, o indivíduo tece representações, mas não atinge a profundidade do conhecimento intuitivo.

Pois o indivíduo encontra seu corpo como objeto entre objetos, com os quais mantém as mesmas e variadas relações e referências

conforme o princípio de razão, cuja consideração, portanto, sempre conduz de volta, por um caminho mais curto ou mais longo, ao seu corpo, por conseguinte, à sua vontade. (Ibid., p. 42)

O conhecimento via princípio de razão circunscreve-se no âmbito do conjunto de relações que medeiam o contato com a realidade. É um tipo de conhecimento que representa os objetos a serviço de uma vontade individual, um querer individualizado, que, por isso mesmo, não é gratuito, já que aponta para as relações existentes entre sujeito e objeto em um tempo específico. Já se

devemos conceber a essência íntima de alguma coisa, a Idéia que nela se expressa, não podemos ter o mínimo interesse por essa coisa, isto é, ela não pode ter relação alguma com nossa vontade. (Ibid., p. 45)

Ou seja, a Idéia deve se manifestar em sua plenitude, via gratuidade do espírito, sem o condicionamento do universo das relações que tem lugar na razão. Para atingir essa plenitude de contato com a Idéia, o sujeito do conhecimento, sujeito comum que concebe apenas coisas isoladas, deve passar ao estágio do *puro sujeito do conhecer*. Isso implica a libertação do querer individual, da vontade pessoal, das amarras das relações. Supõe, portanto, a suspensão do princípio de razão. Trata-se, então, de uma disposição puramente objetiva, em que toda consciência é preenchida pela contemplação do objeto que se manifesta.

Se, portanto, em tal concepção, o objeto aparece isento de toda relação com algo exterior a ele, e o sujeito isento de toda relação com uma vontade individual, então o que é conhecido não é mais a coisa isolada, mas a *Idéia*, a forma eterna, a objetividade imediata da Vontade nesse grau; e justamente por aí, ao mesmo tempo, quem concebe nessa intuição não é mais o indivíduo (pois este se perdeu na intuição), mas o atemporal e *puro* sujeito do conhecimento destituído de Vontade e de sofrimento – essa é precisamente a concepção estética. (Ibid., p. 46)

Sendo assim, a arte é uma atividade humana responsável por retirar o objeto da torrente de relações do princípio de razão, da temporalidade, da finitude, e lançá-lo em um patamar de contemplação pura. O belo é justamente a manifestação da objetivação das Idéias em graus elevados.

Schopenhauer desenha, portanto, uma trilha que conduz ao conhecimento de expressões de uma suposta verdade do universo à parte do eixo racional. Por um lado, temos o conhecimento via princípio de razão, por outro, está o conhecimento via suspensão do princípio de razão. Aqui justamente atua o belo, que é um modo de conhecer, via intuição e forma, esta, no sentido já enfatizado de *feixe elaborado de qualidades*.

O fulcro da Metafísica do Belo é justamente o tema do conhecimento da Idéia. Schopenhauer acredita, portanto, no belo como uma forma de conhecimento, como já observamos em Aristóteles. “O belo é um conhecimento em nós, um modo todo especial de conhecer” (Ibid., 25). Um conhecimento intuitivo das Idéias que estão detrás das representações, Idéias essas que em si já são objetivações da Vontade, força fundante e original. O conhecimento estético, é, para o filósofo de Frankfurt, “o conhecimento mais profundo e verdadeiro da essência propriamente dita do mundo” (Ibid., p. 26).

Ora, como sujeito e objeto se tornaram unos na Idéia, também o indivíduo que serve a esse conhecimento como sujeito, aquele que intui, e o indivíduo que serve a ele como objeto, a coisa intuída, são em si unos e não são diferentes como coisa-em-si; pois, se abstrairmos por completo o *mundo como representação*, nada mais restará senão o *mundo como Vontade*. (Ibid., p. 49)

Chega-se a um estágio de transe em que a Vontade contempla a si mesma, Vontade essa que está em todas as coisas, é o substrato, a substância do universo. Em sua força vivificante, a Vontade, essa energia cega e irracional, objetiva-se até encontrar a si mesma e se contemplar. É um contato, praticamente um êxtase, que se dá no indivíduo, que tem suspenso o seu princípio de razão, mas não se apagou por completo, já que não se desfaz enquanto energia e Vontade. Interessante este aspecto do conhecimento intuitivo, enfatizado como caminho de contemplação das Idéias. O sujeito comum passa ao estágio de puro sujeito do conhecer, mas não tem de todo apagada a sua consciência, tem, antes, uma inundação de sua consciência pela verdade do objeto. Nesse patamar em que a intuição conduz a um preenchimento completo e contemplativo, extático, do objeto, tem-se justamente o aparecimento, o luzir de uma forma, ou seja, uma epifania.

Claro que a idéia de uma Vontade cega, irracional, cujo corpo é uma de suas objetivações, não condiz com a linha filosófico-teológica do Cristianismo, em que Adélia Prado inevitavelmente se situa. Para os cristãos, a Vontade fundante do mundo não é uma força irracional, mas uma Inteligência, que se expressa na forma das três Pessoas da Trindade: o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Kierkegaard, praticamente contemporâneo de Schopenhauer, apesar deste ser cerca de 25 anos mais velho, chega a rebater esse conceito da Vontade cega.

Se não existisse uma consciência eterna no homem, se como fundamento de todas as coisas se encontrasse apenas uma força selvagem e desenfreada que, retorcendo-se em obscuras paixões, gerasse tudo, tanto o grandioso como o insignificante, se um abismo sem fundo, impossível de preencher, se ocultasse detrás de tudo, que outra coisa poderia ser a existência senão desespero? (...) Mas não é este o caso, e Deus, que criou o homem e a mulher, modelou também o herói e o poeta ou orador.¹⁵ (KIERKEGAARD, 2005, p. 63)

Adélia insere-se na corrente de pensamento cristã e em muitas passagens de sua obra discute o conceito de criação. Para ela, Deus se manifesta enquanto Pessoa (Jesus Cristo), enquanto Oráculo (Espírito Santo) e enquanto Pai (Inteligência que cria por amor e se coloca em diálogo). Vejamos duas passagens de *O homem da mão seca* que destacam esse patamar relacional entre a Pessoa de Deus e a pessoa do ser humano.

(...) a sensação é que Jesus sofre dentro de mim (meu coração é o dele), quando isto se tornar permanente, haverá uma fusão, poderei com eficácia benzer as pessoas, minha compaixão é a dele, eu devo consolá-lo, desatemorizá-lo. É muito, muito estranho e muito, muito bom eu consolando Deus, tirando o medo d'Ele, muito estranho mesmo. Não contarei a ninguém, é um tesouro, requer discrição extrema, só nós dois sabemos, sussurros de intimidade, a insuportável leveza do meu ser dando lugar a um peso, um pêndulo no coração: escuta, ó Antônia. Fala, Senhor meu, a boca no meu ouvido, fala. (HMS, p. 153)

Assim chamo ao que houve: adoração. Eu vejo um Tu que me vê, ambos imprescindíveis. (HMS, p. 52)

¹⁵ Tradução nossa dos fragmentos em espanhol da edição de *Temor y Temblor* de Alianza Editorial, Madri.

Quanto ao não total apagamento do entendimento do indivíduo na contemplação daquilo que seria uma verdade, uma força geradora de tudo, via intuição, um contato pleno, Schopenhauer alinha-se com o que diz uma das mais famosas místicas da Igreja Católica. Segundo Santa Teresa D'Ávila, o êxtase não apenas não prescinde do entendimento, mas ele exige algo da inteligência. Santa Teresa descreve o êxtase como fenômenos de arrebatamento em que “Deus rouba a alma inteira para si” (TERESA DE JESUS, 2003, p. 164). É uma atitude esponsal da parte de Deus, que desposa a alma.

Querendo arrebatá-la a alma, o Esposo manda cerrar as portas das moradas e mesmo as do castelo e da cerca. De fato, quando começa o rapto, ela perde o fôlego. A tal ponto que, mesmo quando conserva por um pouquinho de tempo os outros sentidos – como acontece algumas vezes – não pode absolutamente falar. De outras vezes perde todos os sentidos de repente. Esfriam-se-lhe as mãos e o corpo, de modo que parece não ter mais vida. Nem se sabe se ainda respira. Dura pouco tempo sem mudança. Diminuindo um pouco a suspensão, parece que o corpo vai tornando a si e cobrando alento. Mas logo torna a morrer, para dar mais vida à alma. Contudo, esse êxtase tão grande não dura muito. (Ibid., p. 166)

Quando Deus arrebatá a alma em êxtase, num contato pleno e esponsal entre divindade e alma, não há como conservar todos os sentidos, pois, se assim fosse, “ao ver-se tão perto da imensa Majestade, talvez não pudesse conservar a vida” (Ibid. p. 160). Mas, por outro lado, diz Teresa de Jesus, algo do entendimento permanece, já que não se trataria de verdadeiros êxtases se a alma, uma vez ou outra, não entende esses segredos e essa experiência. “Terá sido uma fraqueza natural, própria de pessoas de complexão débil” (Ibid., p. 164). Seria algo mais próximo à enfermidade se o indivíduo sofresse arrebatamentos que não deixassem nenhuma impressão no espírito, nenhuma memória, nada na inteligência.

Para além desse tipo de êxtase esponsal, Teresa D'Ávila descreve outro gênero de arrebatamento, que ela chama de vôo do espírito.

É tão veemente que, na verdade, parece que o espírito sai do corpo. Por outro lado, claro está que a pessoa não morre. Ao menos por alguns instantes, ela não pode dizer se está ou não unida ao corpo. Parece-lhe que, toda inteira, foi transportada a outra região muito diferente desta em que vivemos. Aí se lhe mostra uma luz diferente da luz da terra, juntamente com muitas outras coisas das quais

jamais poderia fazer uma idéia, ainda que ocupasse toda sua vida em imaginá-las. (Ibid., p. 172)

Nesse instante, segundo ela, são ensinadas muitas coisas juntas, que não estariam passíveis de ser ordenadas em pensamentos ou trabalhadas intelectualmente mesmo que a pessoa se dedicasse a isso durante muitos anos. Essas epifanias, em que se reconhecem “santos” e se vêem “multidões de anjos que acompanham o seu Senhor” (Ibid., p. 172-173), são experiências de silêncio.

Não é visão intelectual, mas imaginária, na qual se vê com os olhos da alma muito melhor do que enxergamos com os do corpo. Sem palavras compreendem-se várias coisas. (Ibid., p. 172)

Assim são mostradas grandes coisas à alma, que apreende como se fossem raios “do verdadeiro Sol da justiça”, que deixa, como frutos, “o conhecimento da grandeza de Deus”, “conhecimento próprio e humildade” e desprendimento das coisas da terra.

O êxtase e o vôo do espírito de Santa Teresa D’Ávila são experiências espirituais e místicas que não prescindem totalmente da linguagem, apesar de serem silenciosas. O *puro sujeito do conhecer* de Schopenhauer também trilha um caminho de intuição, mas que deixa marcas impressas no entendimento. Em ambos se apreende a luminosidade de formas perfeitas, sejam divinas (Teresa), ou de objetivações da Vontade (Schopenhauer).

Epifania como clareza e transe, aparecimento de uma forma perfeita, não-fragmentária, via intuição e via entendimento. Epifania como brilho da forma, esta entendida como feixe elaborado de qualidades. Epifania que também se apresenta ao espírito como procedimento literário, em que a palavra ou conjunto de palavras resplandece enquanto trabalho artístico.

A luminosidade de formas perfeitas em Literatura, fruto do ofício do escritor em lapidar o material das palavras, brilha no intelecto e no entendimento, enquanto vivência da arte, e na objetividade da natureza, enquanto possibilidade de significação para o devir, brilha no subjetivo e no objetivo.

2.5 Alguma outra crítica

O desenvolvimento da atividade crítica no campo da Literatura deu novos instrumentos para a análise do específico literário. Os formalistas russos, por exemplo, por meio do método formal, passaram a estabelecer como “afirmação fundamental que o objeto da ciência literária deve ser o estudo das particularidades específicas dos objetos literários, distinguindo-os de qualquer outra matéria” (EIKHENBAUM, 1976, p. 8). Fatores semânticos, rítmicos, métricos, o aspecto articulatório dos órgãos fonadores, a oposição entre automatização e perceptibilidade passaram a ser enfatizados na análise literária.

Na seqüência dos estudos do formalismo russo, ao dar à luz o conceito de função poética da linguagem, Roman Jakobson permite observar que, em um texto poético, há o princípio de equivalência do paradigma sobre o sintagma, o que quebra a ordem lógico-funcional da linguagem e permite tratar cada sílaba, palavra, elemento do texto poético como um ente original, dotado de uma capacidade de significação que transcende a língua cotidiana, automatizada. O elogio à equivalência de todos os elementos constitutivos, ou pré-constitutivos, do fazer literário lançado por Jakobson ecoa naquilo que Octavio Paz diz sobre a natureza da poesia e do ofício do poeta.

Para o poeta mexicano, o poético é um tipo de experiência essencial que põe o homem em contato com o momento original em que se fundou sua própria humanidade. A poesia é uma investida de reconciliação homem/mundo, via palavra mágica, criadora desse próprio mundo. Paz afirma que a primeira atitude do homem perante a linguagem foi a de confiar em que o signo e o objeto representado eram o mesmo. Trata-se de uma trilha intimamente ligada às considerações sobre a poesia que se viram em Hesíodo. A palavra original, ritual e mágica, reengendrava o mundo, e falar era recriar o objeto aludido. Essa palavra primeira foi a responsável por fundar o próprio ser, sua humanidade, pois “a palavra é o próprio homem” (PAZ, 1986, p. 30). As palavras são nossa única realidade, ou ao menos o único testemunho de nossa realidade. Segundo o poeta, com o passar do tempo, a palavra tornou-se metáfora daquilo que designa, já que há uma distância entre ela e seu objeto. Essa distância é consequência de outra, que nasceu no momento em que o homem adquiriu consciência de si e se separou do mundo natural, fazendo-se outro em seu próprio seio. Palavra e objeto mantêm a mesma distância entre si que

a que existe entre o homem e seu ser consciente. A palavra é, portanto, ponte por meio da qual o homem tenta redimir a distância que o separa da realidade exterior.

A fusão –ou melhor: a reunião– da palavra e da coisa, do nome e do nomeado, exige a prévia reconciliação do homem consigo mesmo e com o mundo. Enquanto não se opera esta transformação, o poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profunda e originalmente. (Ibid., 1986, p. 37)

Escrever é um imperativo para quem tem essa vocação, cujo significado profundo, como explica Sartre, é participar de algum modo do espetáculo da natureza e do estar vivo. Segundo o filósofo, a percepção humana é acompanhada da consciência de que a realidade do homem é desvendante, e isso quer dizer que a existência do ser se dá por meio do contato do homem com a realidade. Sartre afirma que o homem é o meio pelo qual as coisas se manifestam.

É nossa presença no mundo que multiplica as relações, somos nós que colocamos essa árvore em relação com aquele pedaço de céu; graças a nós essa estrela, morta há milênios, essa lua nova e esse rio escuro se desvendam na unidade de uma paisagem; (...) a cada um de nossos atos, o mundo nos revela uma face nova. (SARTRE, 2006, p. 34)

Se nos desviarmos de uma paisagem, ela se estagnará, mas não desaparecerá. Os seres humanos é que desaparecem, até que uma nova consciência venha despertar a paisagem adormecida.

Assim, à nossa certeza interior de sermos “desvendantes”, se junta aquela de sermos inessenciais em relação à coisa desvendada. (Ibid., p. 34)

Diante dessa angústia, um dos principais motivos da criação artística, segundo Sartre, é essa necessidade que o homem tem de se sentir essencial em relação ao mundo. Ao fixar em uma tela ou um verso suas impressões de mundo, impondo uma unidade de espírito à diversidade do universo, o artista passa a ter

consciência de produzir um mundo próprio, o que faz com que se sinta essencial perante sua criação.

Sentir-se essencial diante de sua criação é sentir-se essencial diante da vida e de si mesmo. Principalmente quando criar significa desenvolver um trabalho de configuração do humano no mundo da verossimilhança. O mundo da verossimilhança é, segundo a linha de Hesíodo, da própria Bíblia e de Octavio Paz, de alguma forma, o próprio mundo do humano, já que o específico do humano brota da linguagem. A linguagem esmerada é a possibilidade do encontro com aquilo que se é, a epifania daquilo que se é, enquanto texto. A forma plena da qual emana a beleza. A configuração de si (aspiração à própria forma) por meio da palavra mágica, sob os auspícios da divindade e do Santo Espírito. Eis a trilha da emanação da claridade epifânica em Adélia Prado.

CAPÍTULO III

O IMPERATIVO DA VOZ

3.1 Indícios da voz em Adélia

Adélia Prado é guardiã da herança platônica que vê no poeta um ser dotado de uma voz que o transcende. Ela acolhe essa voz, dialoga com a divindade, pratica uma formosa e bem estruturada “errância” do texto em sua prosa. O poeta e o escritor em Adélia falam porque têm a sina divina de falar.

Ler os poemas e romances da escritora mineira implica imergir no universo da palavra esmerada, trabalhada para exibir sua riqueza de significação em cada fragmento. Adélia trabalha em sua escritura a construção de imagens do cotidiano, do corriqueiro, das cenas da vida da mulher a cuidar dos filhos, da casa; das angústias, sonhos, alegrias de um eu-lírico ou narrador que se situa no próprio tecido da rotina, das atividades ordinárias. Partindo de imagens do cotidiano, Adélia estabelece uma trama de tensões do eu-lírico e das personagens consigo mesmas e com a divindade, no eco dessas vivências e reflexões em seu próprio seio.

A voz poética de Adélia Prado e sua obra literária não são uma opção de ofício que responde a uma suposta vaidade de escritora, mas um imperativo. O escrever não é uma escolha, mas uma sina.

Ave, ávido.
Ave, fome incansável e boca enorme,
come.
Da parte do Altíssimo te concedo
que não descansarás e tudo te ferirá de morte:
o lixo, a catedral e a forma das mãos.
Ave, cheio de dor. (PR, p. 66)

A concessão do Altíssimo é uma vocação à dor. Triste destino do poeta em sua sensibilidade aguda. A própria voz oracular é o eu lírico no singelo poema, assim como as Musas hesiódicas. “Ave” (forma que funde suas raízes no verbo latino *avére*, que significa dar bom dia a alguém), diz ao início, saudando o poeta

voraz. “Ave”, “come”. Alimenta-te deste desterro, desta orfandade que te distancia do Altíssimo. A tua sina é que não terás descanso, profetiza, e que “tudo te ferirá de morte”, seja a miséria, o sagrado ou a própria configuração humana da matéria crua. Tudo te causará espanto e lacerará a alma. “Ave, cheio de dor”, ou seja, “Salve, cheio de dor”, na sua acepção mais esquiva, dotada aqui do significado límpido do poeta instrumento de salvação. O “ave” da saudação transforma-se em “salve” de salvação.

A dor em Adélia Prado não é algo estéril. Frutifica em dons de salvação para o próprio eu-lírico ou as narradoras-personagens de sua prosa, diante de sua filiação àquilo que verdadeiramente têm de ser. Filiar-se àquilo que se é e purificar a própria configuração humana, no universo da verossimilhança, é uma tônica na obra adeliana. Sendo assim, nesse poema metalingüístico que discute a própria raiz da criação poética, o escrever é uma vocação da qual não há como se esquivar.

me dá a mão, me cura de ser grande,
ó meu Deus, meu pai,
meu pai. (PR, p. 14)

E quão grandiosa é esta vocação à poesia. “Me cura de ser grande”, suplica o eu-lírico, me socorre desta vocação tão alta que me conduz ao próprio Altíssimo, clama, em atitude de estupor. No êxtase do louvor a Deus encontra-se a senha para a sincera reconciliação do humano em Adélia. Na vocação oracular do eu-lírico e das personagens ressoa a voz que orienta a configuração humana e salva.

Quando a noite vier e minh'alma ciclotímica
afundar nos desvãos da água sem porto,
salva-me.
Quando a morte vier, salva-me do meu medo,
do meu frio, salva-me,
ó dura mão de Deus com seu chicote,
ó palavra de tábua me ferindo no rosto. (PR, p. 72)

Novamente a voz que quer tomar o eu-lírico como oráculo é invocada como o próprio Deus. A voz é Deus. A palavra é Deus. A palavra que lacera a alma do poeta é a mesma que o salva. O eu-lírico clama à voz divina que o resgate do silêncio da morte. Salvar da ciclotimia é alcançar a perfeita unidade, o caráter não-fragmentário;

salvar da água sem porto é retirar da deriva; salvar do medo é dar coragem; do frio, aquecer. O eu-lírico invoca o Deus poderoso que fere a carne com seu chicote, e o chicote é a linguagem, humano-divina, que, ao mesmo tempo em que permite brotar o humano, faz ecoar aquilo que o transcende, no desterro da vida, limitados todos da integração plena com o mundo, o outro e o si mesmo. O chicote de Deus é a palavra de tábua, termo este que, por sua intensidade sonora e sua tonicidade inicial, faz estalar o rosto do eu-lírico, o entorpece e atinge certo, usa-o para se fazer brotar o som divino.

A instalação, portanto, dessa voz divina, oracular, na poesia e prosa de Adélia Prado, é um processo que fere, gera dor, justamente por questionar o âmago do humano, via mundo da verossimilhança. Essa voz oracular tem de ser purgada até transformar-se em literatura, em poesia. “É o Espírito Santo. Ele quer falar e me usa. No caso, eu sou um oráculo” (PRADO. Cadernos de Literatura, op. cit., p. 27).

Pois não quero mais ser Teu arauto.
 Já que todos têm voz,
 por que só eu devo tomar navios de rota que não escolhi?
 Por que não gritas Tu mesmo a miraculosa trama dos teares,
 já que Tua voz reboa nos quatro cantos do mundo?
 Tudo progrediu na Terra,
 e insistes em caixeiros viajantes, de porta em porta, a cavalo.
 Olha aqui, cidadão, repara, minha senhora, neste canivete mágico.
 Corta, saca e fura. É um faqueiro completo.
 Ó, Deus, me deixa trabalhar na cozinha,
 nem vendedor, nem escrivão,
 me deixa fazer Teu pão.
 Filha, diz-me o Senhor,
 Eu só como palavras. (OM, p. 9)

Esse poema abre o livro Oráculos de Maio, de 1999. Revela sem esquivações ao leitor que ele encontrará ali um embate. A luta travada entre uma voz transcendente que se quer mostrar em poesia e a voz da miséria humana, limitada, mas que é a via, ponte e possibilidade de concretização.

Eis que o eu-lírico se rebela contra a divindade. Nega a sina, recua e resfolega, como o corcel esquivo platônico, o não-harmonioso. Mas corcéis e cocheiro da alma já contemplaram a verdade das coisas e, inspirados pela Idéia da Beleza, seguem seu caminho rumo a ela. O chamado às letras é uma vocação divina, em Adélia Prado, da qual não há como se eximir. Resta ao poeta seguir a

trilha da inspiração, que Platão dedicara às Musas e em Adélia se circunscreve na Pessoa do Espírito Santo, em vista de sua ambiência e tradição cristã. O poeta nega sua vocação de oráculo divino em consequência da dor, fruto de sua aguda sensibilidade.

Na trilha de Octávio Paz, segundo vimos, o poético é um tipo de experiência essencial que põe o homem em contato com o momento original em que se fundou sua própria humanidade; promove a reconciliação homem/mundo via palavra mágica criadora desse próprio mundo. Por meio da palavra, o homem passou a olhar o mundo como objeto, a ter um testemunho da realidade e também de sua humanidade. Paz explica que a criação poética implica um ato de violência sobre a linguagem.

O primeiro ato desta operação consiste no desarraigo das palavras. O poeta as arranca de suas conexões e funções habituais: separados do mundo informe da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação e desarraigo, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz retornar. (PAZ, 1986, p. 38)

Essa atitude de violência contra a linguagem que o poeta precisa tomar no momento da criação pode ser entendida como violência contra a própria estrutura de sua humanidade, a palavra. Ao tensionar algo tão essencial, inevitavelmente advém a dor. Em Adélia Prado e no poema em questão, primeiro se mostra a dor pelo trabalho de desarraigo da palavra ritual e mágica, escondida, esquecida detrás das palavras velhas e funcionais que se utilizam no dia-a-dia. Depois se revela o regresso dessa palavra nova à própria estrutura do humano, ou seja, advém o poema em si. O que o eu-lírico do poema de Adélia Prado quer recusar é essa dor inevitável inerente ao trabalho de violência contra a linguagem e o próprio ser. Pois o objetivo da poesia, na trilha de Octavio Paz, é justamente a refundação do ser.

Por que não gritas Tu mesmo a miraculosa trama dos teares,
já que Tua voz reboa nos quatro cantos do mundo?
Tudo progrediu na Terra,
e insistes em caixeiros viajantes

A repetição do mesmo som no verso inicial do fragmento, aliteração, de *tês emes* e *erres*, faz ressoar a musicalidade dessa “miraculosa trama dos teares” divina, que paira para além da voz que “reboa nos quatro cantos do mundo”, na melodia que se alonga, interrogativa. “Tudo progrediu”, afirma, mas a voz insiste em “caixeiros viajantes”, coisa supostamente em desuso, antiquada, talvez como a própria poesia e o oráculo. Velha a poesia, que surge antes mesmo da palavra registrada, do alfabeto, mas é palavra mágica, única, que vai de pessoa em pessoa, bate às portas, mas não vende, como o caixeiro, presenteia... o humano.

Eis que Deus entra a cavalo no poema, trotando no ritmo da alternância de sílabas tônicas e átonas nos versos:

de porta em porta, a cavalo.
Olha aqui, cidadão, repara, minha senhora, neste canivete mágico.
Corta, saca e fura. É um faqueiro completo.

Poeta e Deus unem sua voz para conceber o objeto mágico: o poema. Não é uma simples palavra desgastada, é todo um cosmos rico em significação. Ele corta, saca e fura. Abre o ventre, tira as entranhas, quebra as máscaras. Revela a palavra pura, renovada.

Mais uma vez o cavalo esquivo resfolega, e o eu-lírico quer voltar às atividades comuns, ao fazer do pão, quer abandonar a sina sublime. Chega a oferecer o pão como alimento a Deus, em troca do imperativo da palavra. Mas a divindade revela: “Eu só como palavras”.

3.2 O discurso opressor

Para além da evidente instalação da voz oracular na obra de Adélia Prado, percebe-se a insistente investida de purificação dessa voz. O trabalho em prosa da escritora apresenta-se como ambiente propício para ela exercitar essa purgação de diferentes tipos de discursos, que muitas vezes falseiam o transcendente, criando imagens deturpadas, justamente pelo fato de a experiência humana estar dilacerada por discursos sem fim, coagidos, poderosos, pois o poder “aí está, emboscado em todo e qualquer discurso” (BARTHES, 2004, p. 10).

Roland Barthes define o discurso do poder como “todo o discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe” (Ibid., p. 11). Segundo o pensador francês, o objeto em que se inscreve o poder é a linguagem, e mais especificamente sua expressão obrigatória, a língua. Pois a língua é sempre fascista. Não impede de dizer, mas obriga. Nela duas forças são lançadas todo o tempo: a do autoritarismo da asserção e a do gregarismo da repetição. O sujeito do discurso ergue-se poderoso para afirmar algo sobre o seu próprio ser, designando-o no predicado. Por outro lado, para ser compreendido, tem de usar signos consensuais, desgastados pelo utilitarismo de serem veículos de informação, que revelam o monstro do estereótipo. Segundo Barthes, o combate ao discurso do poder deve ter lugar no próprio ambiente onde ele se eleva sublime e disfarçado, ou seja, na língua. A prática do texto, a escritura ou literatura é um exercício de libertar a língua dessa ambiência do poder, é uma “trapaça salutar” (Ibid., p. 16) que permite escutar a língua fora do poder, numa revolução permanente.

A escritura, como diz Barthes, arte de desdizer o dizível, é a própria encenação da palavra nova, que aspira à libertação da coerção e do desgaste, é a busca e a dança da palavra mágica, original, como afirma Paz, reconciliadora do homem consigo mesmo e com o mundo que o transcende.

As palavras já não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (Ibid., p. 100)

Uma das atribuições mais nobres da Literatura, portanto, segundo Barthes, seria o chamado a erguer-se em um espaço da liberdade, ou até mesmo criá-lo, na sina de subtrair-se ao poder e não submeter ninguém a ele. A palavra poética não é servil, é rebelde por natureza às investidas poderosas. É palavra que brilha enquanto forma original, viva, dotada de capacidade de fazer ecoar significados polivalentes, impressos e expressos qualitativamente via signo material. Adélia visa a esse espaço da liberdade, que em sua prosa manifesta-se na progressiva configuração de si mesmas por parte de suas protagonistas, ao libertarem-se de discursos velhos, incoerentes, internalizados.

Toda literatura de Adélia Prado é um elogio à reconciliação e à busca da palavra reconciliadora. Em seus textos em prosa, é no monólogo interior que as narradoras se debatem com os diversos discursos do poder internalizados durante sua trajetória de vida. Ao confrontarem a si mesmas em tudo aquilo que lhes causa medo, as personagens iniciam a trilha da reconciliação consigo e com Deus, a fonte transcendente.

Em *O homem da mão seca*, romance de 1994, a narradora Antônia manifesta já de saída seu tormento. Ela, que se julgava preparada para enfrentar novos desafios, estaca nos primeiros passos, paralisada por uma inesperada dor de dente.

Adélia faz uso de uma narrativa estilhaçada, cujos fragmentos de texto vão ganhando unidade na configuração da obra como um todo e da narradora-personagem Antônia, que, ao modo de algo similar a um diário, tece suas considerações a respeito das impressões que os eventos da vida e suas inquietações lhe revelam. Trata-se de um romance de tempo psicológico, que se baseia no fluxo da consciência, em que a narrativa constitui-se como “reconstrução do mundo não em termos de espaço e tempo”, mas, como se captando o fluxo temporal, pudesse “surpreender a face oculta e imutável da Humanidade e da paisagem circundante” (MOISÉS, 1973, p. 223). Poucas são as personagens, já que tudo ganha sentido a partir do eixo central da protagonista, o “eu” da narradora. As personagens secundárias, extremamente fragmentadas, que aparecem aos estilhaços, ou seja, em pequenos cacos que compõem o mosaico que é Antônia, ganham sentido somente enquanto proporcionam vivências e reflexões que ajudam na configuração da narradora. Em torno ao eixo central de Antônia circula, em passagens sempre breves, um restrito universo de nomes e atribuições (marido, filhos, vizinhos, amigas) que atuam à medida que proporcionam à narradora material para suas reflexões. Por meio do monólogo interior, ela ergue-se como uma experiência de linguagem, configura-se como texto, como personagem *redonda*, como diz Moisés, com profundidade, dinamismo, em que “as coisas passam por *dentro* dela e não *a* elas; por isso causam surpresa ao leitor graças a sua ‘disponibilidade’ psicológica, em tudo semelhante à dos seres vivos” (Ibid., p. 230). Como exercício de linguagem, “ao promover a identificação do agente narrativo com o texto, além de determinar a desfuncionalização e a destemporalização paradigmática daquele, propõe-se efetivamente como o marco de um

procedimento desreferencializador, com o fito de eliminar da personagem e da narrativa quaisquer indícios de representatividade e assim afirmar o domínio definitivo da linguagem no universo da obra” (SEGOLIN, 1999, p. 88). Os cacos de alegrias e esperanças, angústias e temores de Antônia a configuram no universo simbólico do texto. Ela é o próprio embate de textos velhos com textos novos, discursos coagidos com falas libertadoras; ela molda-se nesse processo.

Deus é o ponto doloroso no dente, Deus é a dor, afirma Antônia, manifestando o receio de que a divindade quer vê-la sofrer. Mais ainda, quer vê-la trilhar um caminho de sofrimento, purgativo, que a levaria a desvencilhar-se do medo para iluminar-se de coragem, caminho esse que implica tratar o dente sem anestesia, prova de fé que Deus supostamente lhe exige. Só no primeiro fragmento do romance, formado por apenas 12 linhas, aparecem 11 expressões que revelam dificuldade ou negatividade: “subir”, “alta montanha”, “sete patamares”, “aqui estaco”, “ponto doloroso”, “enfado”, “atemorizada”, “me perder”, “à soleira do inferno”, “tudo piorou”, “irritado”. E, em seguida, já se apresenta um diagnóstico desse quadro de medo paralisante que a narradora vive, “você põe Deus demais em tudo”; e uma possibilidade de solução, “tira Deus da jogada”. É apenas o parágrafo inicial do romance, carregado de impressionante carga de negatividade.

Para além da dor de dente, uma imagem terrível e ameaçadora da divindade revela-se nesse contexto. Se Antônia não tratar o dente sem anestesia, Deus vai “destruir sua cidade, aleijar Thomaz [seu marido], matar seu filho, deixar no purgatório a alma de seu pai”. Sua paralisia é tão grande que ela não tem coragem nem de pedir o auxílio do Espírito Santo, “pois tenho horror de que venha e me dê coragem para tratar meu dente com dor”. Horror é a palavra que define bem a imagem de Deus que Antônia tem nesse momento. Algo absolutamente exterior a ela, ameaçador e incompreensível, diante do qual ela se vê totalmente impotente, mínima.

A negatividade alonga-se nos parágrafos que se seguem: “pavor”, “deixo meu pai arder”, “a culpada sou eu”, “sacrifício impossível”, “Deus me abandonou”, “se não sinto dor pareço errada”. A escritura é pura negatividade no início do romance, é densa, carregada. Antônia é esse texto negativizado.

O Deus vivo tem um motor na mão e quer que eu abra a boca pra Ele tocar meu dente sem anestesia. Estou cansada, quase me desinteressando deste assunto, que só diz respeito a mim e a Ele. (HMS., p. 11)

Ela está petrificada de pavor, em cheque com a divindade. Sonha com recém-nascidos, a vida nova, que não se delineia no horizonte. Só lhe resta pedir ajuda. E pede. Assim termina o primeiro excerto do romance, este composto de cinco extratos ao todo, precedidos por epígrafes, sendo as três primeiras bíblicas, do Livro de Jó, a quarta de Camões, e a última, uma paráfrase de Guimarães Rosa.

Em seu pedido de socorro, Antônia sai primeiro ao encontro de Vicentina Correias, um mulher que teria encontrado Deus levando uma vida de meditação e recolhimento. Mas, chegando lá, percebe que a suposta mística é uma mulher comum, no fundo “mais desorientada que eu”, afirma a narradora. O ato de sair em busca de ajuda lhe faz bem. Como efeito colateral, é bem verdade, já que ali ela se defronta com uma falsa mística, num lugar onde o tal encontro com Deus não existia.

Iguais, a Correias e eu. Sua fé não era ainda nem a dos místicos nem a dos seguidores, mas a de quem procura cheia de arrancos e de sombras e, ai, sem perdão. (HMS., p. 16-17)

Perdoar talvez seja a senha para um processo de libertação da personagem. Mas perdoar o quê? Ela mesma, sua congênita limitação. E após se defrontar com a falsa imagem do místico, Antônia vivencia seu primeiro momento de positividade no romance. Depois dessa visita a Correias, não por virtude, “mas por fraqueza”, ela parou de pensar no dente, e “assim deu certo”. Mais uma senha para encontrar a trilha da positividade na configuração da narradora-personagem: parar de pensar, ou seja, deixar esmorecer a fortitude da linguagem negativizada, iniciativa que se soma à atitude de perdão e misericórdia para consigo mesma. “Tenho levado uma vida normal”, assume a narradora, no primeiro momento de pacificação da angústia que a assolara no trecho inicial do relato. Da negatividade plena, aterrorizante, à deriva da normalidade, atitude incerta, reparação paliativa de seu sofrimento.

Antônia configura-se, portanto, inicialmente como um texto negativizado. Sai ao encontro de uma suposta mística, primeira personagem secundária, coadjuvante, relevante no romance, e ali se defronta com um falso discurso: o dos que teriam encontrado Deus. O contato com esse discurso mascarado da hipotética presença divina ecoa bem nas inquietações de Antônia. De imediato, faz deitar por terra a idéia de que a dedicação incondicional à divindade levaria à sua presença completiva. A narradora busca então esquecer a dor de dente, ou seja, olvidar o imperativo do sofrimento imposto por Deus via discurso poderoso da falsa religiosidade da culpa e do medo.

A narradora, discutindo em seu monólogo aspectos do cotidiano, como o encontro com uma amiga ou conversa com a filha, prossegue seu embate interior. Reconhece-se “uma pessoa não grata”, que guarda “sementes de hostilidade” em relação à amiga Fausta, que a teria ajudado em um momento de dificuldade no passado. Fausta é como Correias, mas no ramo assistencialista, socorre por falsidade, para se sobrepor. E Antônia lança a assertiva: “acho que sou melhor do que Fausta (...); sei que sou má” (HMS, p. 20-21). No trajeto textual dialético da narradora, reconhecer-se má é um aspecto extremamente positivo. Permite a ela saborear, ainda em um momento não tão avançado de suas considerações, a tensão que leva da falsa imagem de santidade e perfeição à consciência do erro, do engano, da limitação. Abrem-se os contrários que tanto caracterizam a obra de Adélia Prado; medo e coragem, maldade e bondade, finitude e infinitude, entre tantos outros. Humildade, no sentido cristão em que se ambienta a escritora mineira, é reconhecer misérias e virtudes. Tomar consciência de sua ingratidão e maldade, neste momento, é uma virtude de autoconhecimento que a encaminhará ao seu intrincado processo de feitura enquanto discurso sincero, texto coerente consigo, dotado de forma. Obviamente Antônia, neste início de romance, ainda é disforme. Ou melhor, tem a forma da disformidade. A eleição das palavras negativas e do discurso do medo visa a talhar em prosa a forma da disformidade.

Mas quando surgiu esse discurso religioso falso, coagido, poderoso, amedrontador? Surge desde sempre, desde a infância. É a ênfase na imagem do Senhor dos Exércitos veterotestamentário, amedrontador, ao invés do Deus amor do Novo Testamento. Já quando criança, uma freira havia dito a Antônia que ela tinha

“vocação das alturas”, uma atribuição de “grande importância”, mas que gerou nela uma impossibilidade de viver “  saudável distância de Deus” (HMS, p. 24).

A vida comum do dia a dia  , em Adélia, a própria ambiência do viver “  saudável distância de Deus”. Algo evidente, por exemplo, no encontro de Antônia com Maria do Batata, “mulher quase inexistente de tão fora dos compassos”, leve, que “não busca as alturas”.   também, por outro lado, a trama que possibilitará o encontro com o verdadeiro rosto da divindade, que se manifesta na face humana, a qual, no universo fabular, está circunscrita ao mundo da verossimilhança. Vejamos um exemplo desse espaço dual entre o mundo “humano” e o mundo “divino”.

Tenho uma fantasia de botar um vestido maravilhoso, de cintura alta, meio longo, de tecido macio, precioso, exigindo uma jóia que agora tenho preguiça de descrever. O meu cabelo vai estar penteado. Os sapatos não sei como vão ser. Serei o centro de uma festa, num lugar de que também não quero falar. Assim, não tem importância minhas roupas serem tão descartáveis, porque o vestido   perfeito e indestrutível. S  serve em mim e ninguém mais o usar , ainda que eu queira. (HMS., p. 26)

Do tempo limitado da realidade de Antônia brota o lampejo de revelação de um lugar mágico. O universo do verossímil se desdobra em dois. Um é o plano narrativo da realidade da narradora, o outro é o patamar do sonho, de sua fantasia. Aqui, um vestido perfeito a aguarda, pois este é o plano transcendente, da verdade dela mesma que se encontra para além da sua vida no patamar primeiro. No plano transcendente o vestido também   indestrutível, único, feito sob medida para apenas uma pessoa. No âmbito imanente não tem problema a veste ser descartável e o cabelo estar despenteado. Com vestido maravilhoso, de tecido macio e precioso, com uma bela jóia, Antônia ingressaria nesse universo transcendente que se lhe vislumbra. Os sapatos não há que saber como seriam, pois de solo sagrado se trata, talvez, para o qual não há calçado que pisar. As palavras fugidias do fragmento conduzem a personagem em sonho, o devaneio de se configurar em outro plano, plena. É a cintura alta que se eleva, alongada, em tecido macio, rima interna de textura agradável. Há até preguiça em descrever, pois este sonho é justamente o sonho do descanso da palavra, da linguagem, e ali tudo tem de ser agradável, sem esforço. Não quer descrever o local mágico, pois é o espaço do silêncio da palavra, onde Antônia seria o que simplesmente fosse, aquilo para o qual fora criada para

ser. Ela será o centro da festa da palavra nova, refundadora de si; ela será a palavra nova, que é o vestido novo e a festa, sendo todas as palavras velhas descartáveis no plano de sua realidade crua, presente, que auspícia o futuro do sonho; ela será uma forma plena, epifania.

O fragmento acima é o primeiro excerto suave do romance, cuja leveza dissipa as trevas em que se via a narradora no início do relato. São palavras luminosas, que brotam em meio ao turbilhão do signo negativizado que imperara no texto até ali. O devaneio é uma senha de cura para Antônio. O mundo da verossimilhança é o devaneio do homem, fantasia, fábula, recriação de si em exercício de linguagem. Antônio é o texto a se configurar de forma nova, saindo das sombras do medo para a luz de suas infinitas potencialidades. A personagem que sonha é o próprio sonho sonhando. Ela primeiro se configura em sonho, para depois poder sonhar tranqüila. Assim também é com a Literatura, espaço de configuração do humano via sonho, universo verossímil, da linguagem, que permite aos indivíduos vivenciarem formas que irão de algum modo refletir naquilo que eles são na vida propriamente dita. Despertar do devaneio é retornar à fábula da busca da forma da personagem, daquilo que fará com que ela seja aquilo que é e não outra coisa, recuperando o conceito de Aristóteles. Até esse momento do relato, a narradora-personagem é um feixe textual de possibilidades, cuja forma exprime grande carga de negatividade, mas que já começa a entrever fagulhas luminosas.

Após o sonho, a realidade. O dente volta a dar maus sinais. Diante disso, Antônio confessa ter ficado sozinha, “com meu medo e Deus”. “Quero ser humana”, diz ela, frase profética neste contexto, em que assume que sua aspiração ao brilho da forma tende à humanidade, a dirimir o peso do discurso divino que volta a insinuar-se, com seu imperativo de sofrimento e dor. A volta do medo faz ressoar “um perigoso tipo de cansaço”. É a exaustão do exercício recorrente do signo velho e negativizado, que volta a assombrar. Voltará todo aquele discurso do horror em seu seio, a palavra pesada, escura, que reduz a grilhões suas potencialidades enquanto texto novo que quer se manifestar?

Então Antônio vai visitar o Soledade, cuja etimologia aponta para o sentido de unidade no retiro, na solidão; este sim, místico de verdade. Revela a ele o verdadeiro motivo de seu desespero.

(...) expliquei que não tinha coragem de pedir coragem porque se Deus atendesse eu teria de fazer a coisa para a qual não tinha coragem. (HMS., p. 28)

O problema é Deus e não a dor de dente em si. Ou melhor, o problema é o falso discurso de Deus impregnado na história da personagem, que teria de levá-la a amar o sofrimento mais que a alegria, a morte mais que vida, em sentido oblíquo, implicando medo e culpa.

Soledade lhe apresenta duas possibilidades: usar todo recurso ao tratar o dente para que não doa, ou, por outro lado, ficar até o fim da vida do jeito que está e nunca mais passar perto de um dentista. Não são apenas duas possibilidades, na verdade são todas. Todas as possibilidades que ela quiser. Ela poderia fazer como quisesse e dar satisfação apenas a si mesma, fato que exclui o tormento transcendente.

Foi das palavras mais libertadoras que escutei até hoje. 'Claro que não é pecado não tratar do seu dente, quando isto representa seu bem-estar. Você é mais importante que seu dente. Vale pra Deus o que você decidir'. Soube então o que é tirar um peso das costas. (HMS., p. 28)

O contato com o verdadeiro místico lhe revela facetas do verdadeiro discurso divino. Os termos selecionados são: "palavras mais libertadoras", "claro que não é pecado", "seu bem-estar", "você é mais importante", "vale pra Deus o que você decidir", "tirar um peso das costas". É todo um extrato positivo. Do falso discurso ao verdadeiro, do coagido ao libertador, configurador da forma verdadeira da personagem, eis a trilha que se apresenta. A contribuição do místico é eliminar qualquer suposto atributo negativo ligado à divindade.

'Faça o que te faz feliz'. Respirar é o mais sagrado dos ofícios, foi a poética que me veio, e a lembrança dos recorrentes recém-nascidos, sonho sobre sonho. Estaria eu também por nascer? (HMS., p. 29)

A positividade desperta a auto-estima de Antônia, sua sensibilidade. Percebe-se observada por Soledade, que ele a contempla "com a mesma atenção com que

olha beija-flores”. Assim, ela revela: “a bem da verdade não me julgo uma mulher fraca, a não ser em questão de dentes”.

O exercício constante e julgador da linguagem é o pensar mais exaustivo que há, considera a narradora. “(...) é pecado ou não é? O mais antipático e insuportável, o labor do diabo dividindo meu ser” (HMS, p. 33). Deus é a palavra, portanto, ela tem de brilhar, ela tem de emanar a sua luz, e não aterrorizar.

Antônia vai ganhando coragem de refletir sobre Deus. Chega à conclusão de que o seu medo vem dele, é um dom. Passa a pensar em Teo, a amá-lo, ser fictício da face misericordiosa de Deus, que se confunde com o Soledade, também chamado de Jonathan. Começa a vislumbrar o contato com o verdadeiro Ser que a transcende.

Ó Deus mágico,
a laranja não é uma laranja,
fosse e a adorariamos. (HMS., p. 36)

Ecos platônicos, comuns por sinal em Adélia, como já se disse, nos versos do poema que se insere no corpo do romance, fruto de um momento de integração da personagem, em virtude de percepções positivas do que a circunda. A laranja do mundo sensível não é a laranja ideal do mundo divino. Mas a simples percepção de que ela faz ressoar características da Idéia de laranja, de outra feita contemplada pela alma, já permitiria o êxtase da adoração. Vejamos outro fragmento significativo.

Hoje de manhã, tomava sol pensando em Maria Amada, me chamou atenção o movimento abrupto, uma folha nova desenrolando-se até a metade certinha sob minhas vistas, liberando de um jato a água contida em suas dobras. Uma resposta do céu. Claro, falou Gema, você já viu rosa desfolhar-se por inteiro na sua frente? Me lembrei da florinha no canteiro debaixo da janela, se abrindo de uma só vez, parecia uma bailarina, uma sombrinha. É um susto! Na primeira vez que nos vimos o Soledade me disse: fique atenta aos sinais. Alguma coisa em mim peleja por se abrir. Na roça tem laranjeiras precisando tratamento, são por uma parte bonitas, até com flor e laranjas, folhas verdinhas, por outra estão secas, onde a seiva não vai. (HMS., p. 37)

É um susto o sinal divino de que Antônia está começando a configurar-se de forma nova. Vislumbra o ser em momento de descanso da linguagem. Vivencia a

sensação do sol, que toca a folha com sua quentura e a faz desabrochar, metáfora da própria narradora. Percebe que na roça da sua existência há laranjeiras que precisam de cuidado. É preciso carpir para deixá-las todas bonitas, com a seiva a alimentar o pomar inteiro, imagem da integridade, do caráter não-fragmentário, da adequação perfeita à própria natureza; também imagem da harmonia, do equilíbrio do alimento circulando pela folhas verdes, outrora secas, recordando critérios do belo de São Tomás de Aquino, já citados. Um movimento “abrupto” e uma folha “desenrolando-se”, dois termos que exprimem o esmero da escritora com a cadência e a idéia sensível que quer passar no fragmento: “abrupto” traz na materialidade do signo a idéia de repentino, já “desenrolando-se” é signo alongado, que por si mesmo traz a idéia do desenrolar da folha. Uma “florinha” que se abre repentina e parece uma bailarina: “É um susto!”, frase rápida que transmite a idéia do espanto da narradora. Adélia encerra o segundo capítulo de *O homem da mão seca* com a fala de Antônia pedindo “poéticas” a Jesus, a perfeita integridade da poesia.

3.3 A caminho da libertação

Adélia reflete, por meio de Antônia, logo no início do terceiro excerto do romance, sobre o específico do poético em relação ao prosaico. A narradora afirma gostar de escrever “poéticas”, pois nelas “se fala o mesmo que nos outros escritos, mas de modo perfeito, ‘com balanço’, conforme diz o Manoel” (HMS, p. 42). Poéticas são os poemas em si neste contexto. Mas os momentos poéticos também se manifestam na prosa, especialmente na estética de Adélia, em seu texto fragmentário, que permite esculpir o signo de modo a desvelar sua pluralidade de significados e sua atuação enquanto corpo, visual, sonoro, “com balanço”, como citado acima. A prosa de Adélia Prado pode-se considerar poética justamente porque faz parte de sua estética abandonar-se ao “fluir do idioma” (PAZ, op. cit., p. 69).

O caráter artificial da prosa se comprova cada vez que o prosador abandona-se ao fluir do idioma. Assim que se volta sobre seus passos, à maneira do poeta ou do músico, e se deixa seduzir pelas forças de atração e repulsão do idioma, viola as leis do pensamento racional e penetra no âmbito de ecos e correspondências do poema. (Ibid., p. 69)

Adélia faz uso de atributos poéticos em sua prosa, justamente porque estes respondem melhor a suas inquietação acerca da linguagem. O texto em prosa, por seu caráter mais objetivo¹⁶, construtor de uma marcha de significados, apresenta menos possibilidades de arquitetar a trama da libertação do signo, em que cada palavra ou som remete a uma explosão sem fim de sentido, justamente ao retirar as palavras das amarras do idioma e dos grilhões da coerência da teia de significados. A palavra corpo da poesia, a palavra encenada, é a ambiência mais natural da libertação do signo. Mas a prosa não elimina de todo a possibilidade desse exercício. Adélia busca justamente isto em seus textos em prosa: a libertação da palavra coagida e o encontro da palavra nova, por meio de uma marcha musical. Por isso, a escritora insiste tanto em falar de “poéticas”, e até mesmo em registrá-las, no decorrer do texto em prosa. É que, quando a narradora-personagem tende a erguer-se em regiões próximas à forma que se vai configurando no decorrer do texto, ela naturalmente tende ao poético, porque a poesia, para Adélia, é o espaço da integridade, da perfeição, da harmonia, do equilíbrio, do esplendor da forma, todas as características do belo afirmadas por São Tomás.

Antônia não está curada de seu mal. O amor de devaneios por Soledade dera um pouco de paz ao seu coração. Mas o tempo passa (ela faz referência a quatro anos), e as tensões continuam a se fazer presentes. Um simples evento como a data de aniversário de casamento (30 anos de matrimônio com Thomaz) já é suficiente para despertar a crise. “De manhã sol, trevas ao meio-dia, sol no meio da noite, trevas de madrugada” (HMS, p. 50). Ela ainda tem medo: “medo puro sem rosto”. Sua fragmentação interior, sua integridade fraturada, ainda gera dor pelo trabalho de tensionar aquilo que ela é, ou seja, o discurso interior que ela tem de si, ao extremo dos contrários, buscando uma palavra nova que brote e gere reconciliação. “Minha vontade é falar com a mesma força as dessemelhantes tomara que você morra e Deus te abençoe”.

Rebeca, vem cá filhinha, depois você vê televisão. Vai na casa da Mércia levar o troco da passagem. Era meninazinha e queria fazer, fazer, fazer com um desejo tão forte parecendo de comida e fazia eram casas com tijolinhos e argamassa e bonecos de farinha. Por inanimados que fossem, minha fé era de que eram vivos, não

¹⁶ Para aprofundar na diferenciação entre prosa e poesia, cf. o capítulo IV da obra *A Criação Literária*, de Massaud Moisés.

morriam, porque o bonequinho existia antes de eu fazê-lo com a massa, a casa também. Parece, é quase certo que desejava o bonequinho para meu serviço, para eu mandar nele. Tal bonequinho tem também uma forma maligna, aparece nos sonhos, escuro, exorcizável, com vida própria. O importante destas lembranças é a vida própria, ruim ou boa, vida-própria. Eu inventava o que existia por si. Casas, casas e recém-nascidos voltando nos sonhos e o prazer não se acaba. (HMS., p. 51)

Irrompe no romance um fragmento de epifania da contemplação da forma. É o relato de uma experiência epifânica. Antônia narra sua contemplação da forma do ser transcendente, via bonecos de farinha infantis. A menina representa justamente a imagem da infância, tempo em que a fissura homem/mundo ainda é apaziguada, em virtude da preeminência das sensações em relação à limitação do exercício sólido e lúcido da linguagem. A infância remete à idéia do contato consigo e com o mundo via qualidade, o caráter da primeiridade peirciana, em que os fenômenos atingem mais via diagrama que texto consensual estereotipado. Via mundo mágico infantil, a narradora tem acesso ao brinquedo fabular. A criança quer “fazer, fazer, fazer”, ou seja, apenas viver. E ela tem “desejo tão forte”, fruto do contato com o que a transcende, o mundo, que se lhe apresenta todo fantástico, com bonequinhos mágicos cheios de vida, casas de tijolinhos e argamassa, toque erótico com a palpabilidade do universo da verossimilhança, que para a criança é o seu próprio mundo, e, para o adulto, se construirá como possibilidade via arte. “O bonequinho existia antes de eu fazê-lo com a massa”, diz a narradora, fazendo ecoar mais uma vez a concepção platônica de que a verdade está circunscrita a um plano transcendente, o mundo das Idéias. O bonequinho seria talvez uma cópia do boneco Ideal e o contato com ele apazigua a alma, pois a faz recordar da Idéia de boneco, já contemplada antes do espírito se apegar à matéria sólida. Mas o fato do bonequinho existir “antes de eu fazê-lo com a massa” implica também o conceito aristotélico de forma, no sentido de que

a forma aristotélica não é a idéia platônica: ela não tem existência “separada”, ela “*in-siste*” em uma matéria que lhe assegura um tipo de ancoragem ontológica, que a sustenta no ser (...) (BRUNSCHWIG, 2005, p. 247)

A massa contém a forma do boneco em potencial. É a matéria que possibilita a concretização da forma. O trabalho da arte é esculpir a matéria buscando com que a forma atinja sua plenitude. Forma plena é arte epifânica no sentido de estrondo da beleza. Remeto a imaginação mais uma vez ao Moisés de Michelangelo, por exemplo, já citado anteriormente nesse mesmo contexto, ou a determinados sonetos de Camões ou poemas de Pessoa.

Antônia chega a desejar o bonequinho para o seu serviço, o que significa nada mais que desejar Deus para seu capricho. Mas a forma autônoma revela forças também obscuras, no sentido de que escapam ao total controle do artista. E isso é o importante para a narradora, o fato de revelar a “vida-própria”, manifestando-se em sua realidade e remetendo à continuidade infinda. “Casas, casas”, lugares de acolhida, “e recém-nascidos”, ela mesma brotando em sua forma plenificante, talvez circunscrita à Jerusalém celeste cristã. Mas aqui interessa é Antônia brotando enquanto forma textual. Ela é o próprio embate de suas reflexões, do medo que auspicia a coragem, do tormento que saboreia a paz, o encontro consigo mesma via palavra nova. O bonequinho é a imagem poética que remete justamente à própria atividade da escritura. Ele é a forma, literatura, cujo horizonte de possibilidades se circunscreve em todo universo da verossimilhança, o elogio à equivalência do signo no eixo do paradigma. Tem vida própria, pois, em Adélia Prado, o escritor é sempre oráculo divino, instrumento nas mãos do Santo Espírito que sopra. Mas é Antônia quem molda os bonequinhos, é o poeta quem sua os versos entre suas mãos, “(...) porque Deus não tem língua, eu sim” (HMS, p. 53).

O objetivo primeiro do fragmento selecionado é relatar, fazendo uso de uma imagem poética, a contemplação epifânica da forma. Mas esbarra também na epifania do texto, no sentido de que, via palavra esmerada, a escritora faz o leitor sentir esse processo de revelação e desvelamento. A epifania do texto é procedimento, por exemplo, da estética de James Joyce e de Clarice Lispector, como esmiúça Olga de Sá (1979). Aquele dá à luz, por exemplo, termos novos e fusões epifânicas, por exemplo, buscando a explosão de sentido. Já Clarice toma um caminho particular. Vejamos um fragmento de *A paixão segundo G.H.*

Às vezes, olhando um instantâneo tirado na praia ou numa festa, percebia com leve apreensão irônica o que aquele rosto sorridente e escurecido me revelava: um silêncio. Um silêncio e um

destino que me escapavam, eu, um fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo. Ao olhar o retrato eu via o mistério. Não. Vou perder o resto do medo do mau-gosto, vou começar meu exercício de coragem, viver não é coragem, saber que se vive é coragem – e vou dizer que na minha fotografia eu via O Mistério. A surpresa me tomava de leve, só agora estou sabendo que era uma surpresa o que me tomava: é que nos olhos sorridentes havia um silêncio como só vi em lagos, e como só ouvi no silêncio mesmo.

Nunca, então, havia eu de pensar que um dia eu iria de encontro a este silêncio. Ao estilhamento do silêncio. Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo. Este – apenas esse – foi o maior contato comigo mesma? o maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha ligação mais cega e direta com o mundo. O resto – o resto eram sempre as organizações de mim mesma, agora sei, ah, agora eu sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. (LISPECTOR, 1998, p. 24)

A experiência de ruptura havia levado G.H. de encontro ao silêncio. Ao se chocar com ele, ambos se estilham. Ela e o mundo se tornam inexpressivos. G.H. olha um retrato e este lhe revela um silêncio. Quem vivia? Ela a se olhar na fotografia ou ela na fotografia a se olhar na realidade? São duas imagens de si vazias, que brotam do silêncio da ruptura da linguagem. G.H. está vazia de linguagem e busca apoio para narrar. A fotografia é a imagem de um silêncio envelhecido, esquecido, e, ao mesmo tempo, presentificador. As fronteiras entre vida e morte diluem, e ela vê o mistério, ou melhor, O Mistério, a qualidade da divindade. Tudo é silencioso na região divina para além da linguagem, um silêncio só percebido em lagos e ouvido no silêncio mesmo. Não há relato de alegria ou tristeza, não há tambores míticos ou místicos, apenas um contato. O maior contato dela consigo mesma. O “maior aprofundamento mudo” a que chegou. Sua “ligação mais cega e direta com o mundo”. Tudo o mais era apenas linguagem, o texto em que se tornara, seus predicados. Seu eu silencioso brotava do interstício entre ela mesma e o esvaziamento da significação para o qual se transportara para poder se olhar. Da fotografia ela se fotografava. Dois planos paralelos no mundo da verossimilhança, ausentes de palavras, em transe.

Clarice epifaniza o silêncio em texto, desvela algumas de suas qualidades. Faz senti-lo, no vazio de significação, na ausência de palavras nesses dois planos paralelos que se miram, ela e ela mesma. Experimentar a forma do Mistério transcendente é experimentar a limitação da palavra em sua investida rumo a esse

silêncio. Em nenhum momento G.H. fala de sensação epifânica, extática, no fragmento. O texto é silencioso, e o silêncio é, de certo modo, a forma da epifania, pois esta implica de algum modo ausência de linguagem, no lampejo do contato pleno. É pura qualidade hipnotizadora.

Epifania do texto, tecedura do verbo que se prepara e se manifesta como explosão de sentido, explosão da forma clarividente. No fragmento analisado, a epifania do texto brotaria dos interstícios da linguagem, do seu silêncio, e da árdua e ruptora iniciativa de nomear justamente esse silêncio, o inominável. Fazer literatura do inominável. A linguagem erótica, de puro contato e desvelamento. A linguagem como órgão sensório do toque com a realidade.

Platão diz, como já se referiu anteriormente, que a vista é a mais aguda das sensações, mas que ela é limitada em um aspecto crucial: não vê o pensamento. Que belos espetáculos, estupendos amores, inspiraria o pensamento se oferecesse ao olhar alguma imagem luminosa, remanescente na alma, de seu contato com a verdade, divaga o pai da Academia. Para os que lutam pelo esplendor da forma, este espetáculo é possível, com a linguagem como órgão sensório captando qualidades do real, pois “desde os tempos antigos até as tentativas de vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real” (BARTHES, op. cit., p. 22). E assim se ganha a passagem de volta ao mundo dos bonequinhos de farinha de Adélia Prado, o mundo infantil do contato plenificador com o mundo. A arte representa o real expressando suas qualidades. A forma artística reluz no intelecto (subjetivo), enquanto *ato* aristotélico de um leitor que a vivencia, também resplandece na objetividade de natureza, enquanto *potência*, à espera de leitor que venha vivenciá-la. Essa epifania do texto do fragmento de Clarice traduz justamente o aspecto mais sutil do paradoxo da epifania. Trata-se de uma construção textual que, via materialidade da palavra, constrói um feixe de qualidades do silêncio. É o silêncio feito texto via carne e sonho do signo. O transe da contemplação estética do puro sujeito do conhecer de Schopenhauer, Vontade que mira Vontade, ausência de linguagem, via intuição, esplendor da forma (do silêncio), pela trilha da tecedura do verbo. Epifania como experiência feita de palavras que conduz a uma contemplação extática.

Um dia olhei tanto formigas, tanto, que vi o ser nelas exigindo expressão e expediente. No céu, o torso de um carneiro daqueles de belos chifres retorcidos e eu o olhava por dois motivos: porque eu queria e porque ele exigia, me atraindo. Também contra o céu os arbustos agrupados. Impossível não olhá-los e fazê-lo era entrar mais fundo no desejo de olhar. Queriam ser vistos, tanto quanto eu queria ver. É o melhor que já me aconteceu em toda a minha vida. Esta vez em sonhos e uma outra em vigília. Para experimentar de novo entrego tudo, até a vida porque foi a vida que eu tive. Assim chamo ao que houve: adoração. Eu vejo um Tu que me vê, ambos imprescindíveis. Por via de pequenas formigas pretas, descubro a pobreza de um Deus que não fosse três, vibrando perpetuamente na tríplice adoração. E o Espírito é a felicidade, o prazer inesgotável, a ação de graças eterna gerada na adoração. Glória, glória! Maria da Glória, que nome bonito podia ser o meu. (HMS, p. 52)

Antônia relata uma vez mais um momento de epifania. É o olhar que primeiro a conduz, o sentido mais aguçado do corpo, refletindo Platão. Mas o olhar de Antônia volta-se para dois mundos: o real e o onírico. As imagens de formigas e carneiros e arbustos se repetem no horizonte da divagação em vigília, no relaxamento da linguagem, e em sonhos. As palavras tentam captá-las, via imagens mentais, físicas, sonoras. “Um dia olhei tanto formigas, tanto (...)”. O uso do advérbio “tanto” como quantificador de intensidade, em disposição especular, com o substantivo “formigas” ao centro, reproduz justamente a idéia de centralidade do termo “formigas”, que exige atenção. O olhar se prende no termo “formigas”, por meio do trabalho artístico com o signo, assim como o olhar da narradora havia se detido em formigas pelo chão. “(...) exigindo expressão e expediente”. O recurso da anáfora utilizado por Adélia aqui dá prosseguimento à representação da sensação de intensidade que o texto quer fazer brotar. A mesma sonoridade inicial engendra a repetição e incorpora a intensidade.

“No céu, o torso de um carneiro daqueles de belos chifres retorcidos”: “o torso de um carneiro” e “daqueles de belos chifres” formam como que dois versos, aspergindo poesia no fragmento da prosa, com musicalidade interna suave, no rigor da similar tonicidade na segunda e na penúltima sílabas. O trabalho com a sonoridade, calculadas a tonicidade e a atonicidade em intervalos regulares nos versos, gera na mente a idéia de espiral. E a espiral são justamente os chifres do carneiro, cuja escolha exata do signo “retorcidos” para representá-los já implica a sensação de aduncidade. Um dos termos iniciais do fragmento, “torso” também irá se repetir interna e sonoramente na palavra “retorcidos”, recriando justamente a

imagem espiralada e alongada, como os chifres do carneiro feito de nuvens que se espraia pelo céu.

O trabalho de Adélia com o corpo do signo já no início dessa passagem reproduz no texto a exigência de atenção da qual se fala. O olhar se prende no texto via recursos da poesia, já que é da exigência da intensidade do olhar que se fala, pois o fato do transcendente querer ser visto implica uma atitude de transe sensório por meio do olhar, que culmina na adoração. No encontro místico com o ser, a personagem percebe a manifestação do Deus “tríplice” (cuja triplicidade já se inscreve por meio desse signo, composto de três sílabas), que gira eternamente, como uma mandala, em sua extrema pobreza, justamente pelo fato de estar em formigas ou em qualquer outra coisa, adorando sua criação, no sentido de venerá-la com olhos que brotam da própria composição viva da matéria, tal como a seiva da barata clariceana de *A paixão segundo G.H.*, ou arbustos e carneiros feitos de nuvens. Desse interstício, sondado e recriado por meio da linguagem, brota o próprio Espírito, que é voz, é a Palavra, no sentido hesiódico e do evangelista João. O contato com o Santo Espírito que paira nas palavras como vias de contato com as qualidades do mundo e do existir é a “felicidade”, o “prazer inesgotável”, que implica a eterna ação de graças, transformada em “glórias”, que se tornam a própria personagem, cujo nome novo emerge: Maria da Glória. Há todo um conjunto de procedimentos que epifanizam o texto nessa passagem, como se pode observar. Epifanizam a adoração, expressam a forma da adoração, aquilo que ela é, de modo a elaborar artisticamente um conjunto de qualidades que dá identidade a essa disposição de espírito e a esse contato divino-humano.

O nome novo emerge de um contato. Brota, assim que se desprendem as amarras dos discursos coercivos, falsos, negativos. Esse é o caminho de Antônia. Mas não é assim tão fácil, pois a simples miragem desse mundo novo do contato pleno com o seu eu verdadeiro, integrado, é já também, por outro lado, a reorganização da personagem em palavras, em discurso; e nesse simples redimensionamento, que implica construção de um novo discurso, não haveria como não transparecer o peso do estereótipo da língua, sua inevitável carga de aprisionamento, como diz Barthes, pois, do contrário, seria epifania pura, salvação plenificante de qualquer distanciamento, via palavra. E a personagem ergue-se como discurso de tensão no mundo da verossimilhança. Sonda a palavra pura e

original que reconfigura o seu ser, engendra a *integritas* de São Tomás, ou seja, sua adequação àquilo que deve ser, via imperativo da forma, sua perfeição, também a *proportio*, harmonia, consonância, conveniência; critérios do belo, por conseguinte da clareza epifânica; e, por outro lado, percebe-se também como discurso negativo e falso, para justamente enfrentá-lo e tentar se libertar. O erguer-se de Antônia como texto, já nessas análises, revela que a narradora constrói-se como um discurso de humildade: reconhece suas misérias, limitações, mas também suas grandezas.

Não é à toa que a epígrafe do quarto excerto do romance seja uma passagem de Luís de Camões, que afirma: *O vivo e puro amor de que sou feito / como a matéria simples busca a forma*. A substância condutora da transformação, ao ver de Antônia, a face divina que começa a se fortalecer, é o amor, em detrimento de discursos falsos de medo e culpa. No amor se configura a forma, acredita a narradora.

Antônia prossegue com o diário de suas vivências, as impressões de mundo, a simplicidade do cotidiano, o corriqueiro, pois daí parte sua reflexão e busca de transcendência. A ação brota do próprio tear das relações humanas entre as personagens, em cidade pequena onde as histórias circulam e todos sabem um pouco da vida do outro. Ela fala sobre a filha: “Dormindo agora é a nossa Clarinha, a menina que até hoje Thomaz põe no colo e sofre, como ele diz, amoroso, de combustão espontânea” (HMS, p. 56); o marido: “Olho o Thomaz levantar-se. Impossível não nos salvar” (HMS, p. 58); a melhor amiga: “Gema é a pessoa mais santa que conheço. Ama tanto que abre mão do que ama” (HMS, p. 64); e prossegue seu enfrentamento e libertação de discursos falseados: “Em muita coisa a Bíblia é uma poética, uma invenção que se precisa para se guardar a verdade que – esta sim – devo descobrir nas profundezas de minha alma gemente” (HMS, p. 65); “Por que o sofrimento de Jesus? E de que Deus me salva? De Si próprio, para não perder-Se”. A linguagem como via purgativa e de reconciliação: “(...) melhorei bastante porque despejei a peleja neste caderno. Quem sabe se eu for escrevendo, escrevendo, descubro o que é e onde está a Santíssima Vontade do Senhor e fico feliz feito Madalena e Gema” (HMS, p.70).

O cotidiano da narradora toma uma suave cadência de normalidade. Ela retoma suas reflexões de forma mais tranqüila, sem a carga negativa do início do

relato. Em sua busca por uma imagem mais cristalina de Deus, Antônia perpassa as pessoas da Santíssima Trindade. Fala ainda de Maria, “o Espírito Santo encarnado, o deus-mulher, a forma feminina de Deus (...), onde Deus é compassivo, misericordioso e leve” (HMS, p. 73). Jesus está o tempo todo presente em suas reflexões, a forma masculina do Deus encarnado, que pode ser amado eroticamente, e, por isso mesmo, se espraia em diferentes nomes e personagens: “Teo, a cada dia mais se mistura com Thomaz e Jesus, que estava outro dia com os mesmos olhos do Teo” (HMS, p. 79).

Na seqüência, Antônia, em mais um de seus enfrentamentos interiores, assume o impedimento que sente ao rezar o Pai-Nosso. Ali se manifesta grande medo.

Não, eu só preciso falar a palavra, se der conta me curo. Fala, Antônia, eu te ajudo, fala, não vai acontecer nada. E se eu falar e morrer um filho nosso? O que vai morrer está em você, Antônia. Thomaz, sem me enganar, tem confiança de que se eu falar a palavra não vai acontecer nada de ruim? Certeza absoluta, Antônia, quer que eu fale junto, eu falo, vamos começar: *Pai nosso que estais no céu...* (HMS, p. 84)

O mesmo temor a que o Deus poderoso e vingativo vai lhe imprimir dor e sofrimento, vai maltratar os seus por puro capricho. Em sonhos e em vigília, as imagens negativas voltam a reboar a todo o momento. “Senhor, que dor é esta no peito, esta ânsia de vômito, vou morrer? Meus intestinos também estão com medo, urgência, o choro não sai, travas. É a morte?” (HMS, p. 86). Ela sofre pelo embate com a imagem divina deturpada, sente como se a voz que lhe pedia para tratar o dente sem anestesia, “com os modos de uma vontade perversa, vai me emparedar, matar meu filho se eu lhe obedecer” (HMS, p. 86). Ela deve obediência ao Deus amor ou ao Deus vingador? Na trilha do Deus dos exércitos está tratar o dente sem anestesia. Quando a imagem do Deus amor dirime em seu seio, Antônia volta a deparar com o Deus vigilante e perigoso, que exige sacrifícios. Tudo isso advém porque ela não tem coragem de falar a expressão “seja feita a Vossa vontade”, do Pai nosso. Volta a se sentir petrificada, pois “o medo quer que eu o adore”. Vai a psicólogos narrar sua dor: “era bom falar, chamar à luz do dia a população das trevas, meu desassossego”, e busca imagens da infância onde lhe foi inculcada

essa imagem de Deus que encerra medo: “Irmã Divino falava que eu tinha ‘a vocação das alturas’. Acertou, ultimamente o que mais tenho é vertigens” (HMS, p. 89).

Esta sensação de agora, quando a boca seca e o coração dispara, eu conheço de muitos anos. Em vinha chuva, estava segurando a cuia com u’a mão e a faca com a outra, foi lavar os peixes na bica, o raio matou na hora. A ponte não agüentou o peso, todos em cima pra tirar o retrato: atenção! E não tinha mais ponte nem ninguém, piquenique é perigoso, nadar é três vezes mais, com eletricidade não se brinca. (HMS, p. 91)

Antônia localiza na infância a origem do discurso poderoso, aquele que aponta o erro e gera a culpa (cf. BARTHES, 2004), imagens coercivas, atemorizadoras, que foram se ligando à imagem da divindade. De forma fragmentária, a narradora revisita toda sua trajetória, buscando reconciliar-se consigo, libertar-se do medo. Alude à morte da mãe ainda quando criança, do medo de que ela aparecesse do além. “Perigosíssimo o mundo. E triste, por causa dos batuques na rua sem luz”. Faz isso não para ficar apegada aos momentos de temor, mas justamente para tentar encontrar imagens de alegria, para fixá-las, o discurso da felicidade que também está em si e vem com atributos poéticos, pois não é palavra corrompida: “Que linda a minha vida! Dava um filme com orçamento baratíssimo, um filme de arte. Bolo com três ovos? Que que é isso? Um só e faz o mesmo efeito” (HMS, p. 93). Ao defrontar-se com a palavra velha, coagida, o discurso do poder, que engendra medo e culpa, logo busca derrubá-lo, para, em seguida, erguer-se em discurso luminoso, configurador de si em suas misérias e virtudes, mas não apenas temores. Esse processo é a confecção do literário na prosa de Adélia Prado.

Segurava o crepúsculo, a tarde tristonha e o vento que derrubava os abacatezinhos, segurava tudo no meu caderno, dava-lhes vida, sob minha palavra brilhavam em *lux perpetua*. Ô Deus, fostes benigno em me ocultar Vossa face por entre os véus da tarde, puro amor fostes para mim em revelá-la por entre as cambiantes luzes. As belíssimas tristezas retornam. (HMS, p. 98)

As belíssimas tristezas transformam-se em texto, em palavra carregada de significação. A imagem triste do entardecer com a ausência de Deus, que insiste em não se manifestar, ganha intensidade via palavra esmerada. Antônia e suas impressões de mundo têm de se erguer como literatura, senão seria apenas diário de inquietações sem estética, seria catequese, doutrinação... Mas é construção literária. O entardecer transformado em palavras, a ausência do Deus que não fosse amor e se esforça tanto para se esconder que só faz estar em toda parte. E assim a narradora sonda a divindade, no seu ocultamento na “tarde tristonha” e no “vento que derrubava os abacatezinhos”. As impressões vão para o caderno, ganham vida, pois é ao real que a literatura aspira. O real contato com o mundo via signo esculpido. Sob o trabalho do escritor esse signo brilha como luz perpétua, luminosidade divina, claridade essa que é um dos critérios do belo segundo S. Tomás. Mas como se manifesta essa claridade? Na captura da imagem poética límpida, da sonoridade esmerada: “Ó Deus”, diz Antônia, no seu profundo sim ao imperativo oracular, “fostes benigno em me ocultar Vossa face por entre os véus da tarde”, sussurra em oração melódica, que se ergue em rimas internas, “vossa face / véus da tarde”, como as camadas de ar que se sucedem no horizonte de uma campina límpida que é “puro amor” em “cambiantes luzes”, amor que é o próprio substrato da matéria, como acredita Antônia, que se afirma “materialista” nesse contexto, pois é propriedade da matéria a natureza do amor (como insiste também Clarice, aliás, no já citado *A Paixão Segundo G.H.*), partículas que se chocam, atraem-se no contato erótico, a linguagem a sondar e captar as qualidades dessas visões e momentos sensórios, a linguagem como possibilitadora de sentido.

Ao tempo em que se tensiona no enfrentamento do discurso negativo, a visão deturpada do Deus opressor vai dirimindo, e a suposta falta de coragem revela-se como um tipo de pobreza evangélica que visa à proximidade com o ser transcendente.

Muito importante o que fiz. Ficar em casa segundo meu desejo me criou intimidade com Jesus, a Deus a gente não agrada, a gente ama. E olha, pra descobrir isto foi preciso primeiro ter compaixão de mim. (HMS, p. 100)

A trilha da palavra nova em Adélia Prado, da palavra poética, liberta do poder e que também liberta do poder, é promotora da reconciliação da personagem consigo e com o transcendente. No esforço reconciliador, quando as duas esferas se chocam, palavra nova que brota e medo velho que se vai, irrompe o lampejo da contemplação epifânica, via texto, que é a sensação da forma da personagem. A personagem tem a forma da libertação de discursos opressores e da reconciliação consigo mesma. Ela é isso enquanto texto, essa rede elaborada de palavras que emanam qualidades.

Então concluo que o meu sim é deixar o Salvador me salvar, pois que sou o pecador para o qual Ele nasce. Assim, sou capaz de, sem recorrer aos préstimos do doutor e sem segurar como um náufrago a mão de Thomaz, dizer Pai, seja feita a Vossa Santíssima Vontade, que é apenas salvar-me, esta vontade obscura e terrível, a mim e aos meus. (HMS, p. 103)

Antônia diz “sim”, palavra positiva por excelência, ao “Salvador”. Aceita a configuração que se lhe apresenta e constrói. Tal qual palavra nova em seu seio, o próprio “Salvador” nasce para resgatá-la de suas limitações. É um processo de cura, como ela mesma afirma: “toma conta de mim, Senhor, incompreensível Deus, eu quero o que a minha alma quer, amar-Vos sobre todas as coisas. Amar” (HMS, p. 111); processo que tende do espírito ao corpo, ou seja, das divagações sombrias à palavra nova, sonora e imagética, com atributos poéticos, pois “eu amo o corpo significa eu Vos amo Jesus meu”. O signo é o corpo onde se imprimem e de onde emanam as qualidades do mundo e da narradora. Amá-lo é amar a si e ao transcendente.

Se você for capaz de escrever como o sol batendo na pedra do anelzinho de vidro formou na parede onde a menina encostou a mão uma multidão de estrelinhas e de como a menina se esqueceu de si no só mirar aquelas constelações, você dá carne à alegria, sabe o que a palavra é, as poéticas. (HMS, p. 114)

Dar carne à alegria, bela definição poética de poesia. A materialidade do signo, sua estrutura física esculpida, marchetada, reboando imagens lúdicas. Constelações de estrelinhas na parede que descansam o ser do peso da linguagem,

da amarração rígida dos significados, a predicação. Promovem ainda o transe da contemplação estética, do belo. Antônia ergue-se como texto em prosa nos intervalos dos momentos luminosos que emanam poesia. Ela ganha forma.

É o que descubro também? É a posse de mim? O diamante incorruptível no centro do peito, a beleza de uma imagem tremida sob as águas, uma face formando-se, formando-se, precisando que eu a contemple para que exista, promessa de esposais. (HMS, p. 121)

Como já se discutiu, os critérios formais do belo, segundo São Tomás de Aquino, são *integritas*, *proportio* e *claritas*. As palavras emanam imagens luminosas que testemunham a realidade. Por outro lado, trazem também impressas marcas qualitativas dessa realidade, esforço inalienável do poeta. Antônia descobre-se, finalmente, amando a si mesma. Amar é sair de si, abandonar o isolamento do eu, antes submerso em discursos incoerentes, e ir ao encontro do Si mesmo, o eu integrado, o luminoso. Isso se dá por meio da forma, a própria moldagem e estruturação da personagem. Extremamente fragmentada e negativa ao início, aos poucos a narradora vai sondando palavras novas, libertando-se de medos velhos, e ganha configuração. Primeiro ela busca integridade, perfeição, a plenitude exigida por sua própria forma, circunscrita no universo da verossimilhança. Depois ela ganha proporção, no sentido de que, citando São Tomás, abandona as “coisas mesquinhas” (AQUINO, op. cit., p. 190), busca simetria enquanto organismo textual, deitando por terra discursos pensos e velhos, podando as arestas incoerentes. Esse trabalho de talhar o texto configurando a forma da personagem aos poucos vai permitindo visualizar a claridade que daí emana. Antônia vai-se tornando bela, adequando-se à sua forma, o que faz com que dela exale resplendor, que é luz a brotar da adequação à forma, sua concretude. E ela ganha posse de si, com um diamante no peito a irradiar essa luz da beleza da face a ondear sob as águas, mas que vai ganhando superfície, espelhando aquilo que ela verdadeiramente é, e, por ser desvelamento, revelação de si, é epifânica e exige contemplação. O existir de Antônia desabrocha da contemplação de si enquanto forma concreta feita de palavras no universo da verossimilhança, num trabalho de reorganização que permite reconfigurar todo o humano via mundo fabular.

Em Adélia Prado, percebe-se com clareza aquilo que Antonio Candido enfatiza sobre o caráter ordenador que a vivência do literário faz ecoar nos outros patamares do humano. Ao dizer que a literatura é um “bem incompressível” (CANDIDO, 2004, p. 174) tal como a alimentação, moradia, a saúde etc, o crítico afirma que ela constitui um direito de todos e, nesse sentido, é um fator de humanização. E humanizar implica o processo que confirma no homem traços essenciais como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a abertura ao próximo, o afinamento das emoções, senso para com os problemas da vida, senso da beleza, noção da complexidade do humano, cultivo do humor... (Ibid, p. 180).

De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. (Ibid, 177)

Antônia ergue-se exatamente como a ordenação de uma estrutura feita de palavras. Ela passa de um ruído de forma, ou melhor, de uma forma ruidosa, no início do romance, no sentido de que está negativizada e incoerente consigo, permeada de discursos poderosos, e trilha sua aspiração à forma enquanto ser fictício integral, proporcional, resplandecente, ou seja, belo. Antônia é a concretização de uma forma, via projeto literário de Adélia Prado. Sua reorganização implica o enfrentamento dos predicados de que ela é feita. Como palavra, ela parte do discurso pesado e negativo para atingir as margens do discurso poético, revelador da palavra nova, original, sem o peso do monstro do estereótipo. O seu enfrentamento faz brotar palavras luminosas, carregadas de atributos poéticos. Faz, por conseguinte, configurar uma nova Antônia, mais clarividente, por que mais próxima da emanção luminosa da palavra reveladora do ser, no seu caso, a palavra que surge assim que o discurso opressor é derrubado, pois ela é feita de linguagem, o que implica necessariamente que outra palavra brote.

A corrente de inspirados retorna, pois é a mesma imagem platônica que se apresenta. A Voz original que parte das Musas e da divindade ressoa nos lábios do poeta e configura o humano. Todos estão interligados pelo conjunto de argolas. A sondagem da palavra poética que expressa e aspira a qualidades do real, ou seja, da realidade de si enquanto ser fictício dotado de forma, ecoa pelos elos da corrente, dotando de forma, chamando à forma o humano verossimilhante e também o referencial.

“Sinto mais coragem”, diz Antônia, ao render-se a esse processo reconfigurador realizado via linguagem, “estou pronta para amar a Deus sobre todas as coisas, com todas as minhas forças, com todo o meu entendimento, como faço nas poéticas”, diz.

O navegar pela linguagem leva novamente a narradora para o extremo negativo. Esse ondear é próprio de sua estruturação. A reconciliação brota da tensão dos contrários, e ela ainda pressente o medo em seu seio, “as penas que me afligem nesta hora em que me supunha curada” (HMS, p. 129). É o mesmo velho discurso religioso que a atormenta, “o vozerio da palavra sagrada não me deixa dormir, travesseiro de pedras, me volta o desejo antigo, o desejo de ser pagã” (HMS, p. 128). Havia sondado a plenitude da cura, mas sondar é já perder esse contato, tal qual miragem na quentura do horizonte.

Ao lidar com a dor de remexer palavras essenciais de sua humanidade, Antônia vislumbra seguidas vezes o caráter oracular que permeia esse processo. É a palavra divina que clama voz em meio às confusões de sua limitação.

Devemos ser humildes em aceitar esta riqueza suprema: estais em nós, Vosso Espírito nos habita, dítas cartas, bilhetes, profecias, poéticas, assim catalogáveis: segundo o espanto, segundo a razão, segundo o medo, segundo o homem, não é certo? (HMS, p. 145)

A voz oracular é o imperativo da configuração da forma em Adélia Prado, e sua literatura se insufla de oração, no sentido de ofício a Deus e ao homem, pois assim “cessam os espasmos, a luz retorna, iluminada, serve a palavra ao propósito da salvação” (HMS, p. 145) e “Deus é amor. O amor é Deus” (HMS, p. 149). Nesse caminho do amor, “por algum secreto e maravilhoso motivo não estou sentido culpa

nenhuma”; “renovo meu propósito, o clamor mais fundo em mim: quero amar sem medida” (HMS, p. 151). Atinge, então, um patamar de sinceridade diante de si mesma, libertador: “fiquei com vontade de dizer filho da puta pro médico” (...) “se eu disser isso, imediatamente posso, sem rasura na minha alma, rezar o *Santíssima Virgem*? As duas coisas são sinceras, xingar o médico e rezar” (HMS, p. 152).

Enfrentar os discursos opressores ligados à religião e à divindade exige coragem para confrontar não apenas a si mesmo, mas também o próprio Deus.

Todos permaneceremos na lembrança, mas cada um será grande em relação àquilo com que lutou. E aquele que batalhou com o mundo foi grande porque venceu o mundo, e o que lutou consigo mesmo foi grande porque venceu a si mesmo, mas quem lutou com Deus foi o maior de todos. No mundo se luta homem a homem e um contra mil, mas quem apresentou batalha a Deus foi o maior de todos. (KIERKEGAARD, op. cit. p. 63)

A mesma rotina que atormentava Antônio agora a acalma, pois também ganha forma tranquilizadora. Quando tudo na vivência do seu cotidiano se incutia de discurso amedrontador, a narradora se petrificava. Agora que ela se reconcilia consigo e ganha forma coerente, tudo lhe agrada.

Quero mais é retomar os três cadernos e passar uma tarde inteira na Arlete lavando a cabeça, fazendo as unhas, que peruagem. Não, que capricho! Tomar chope no Canibal, que desfrutável. Não, que leveza! E escutar o Aníbal falar mal do prefeito, sem irritação, com simpatia e atenção verdadeiras. (HMS, p. 154)

3.4 Forma da epifania

Toma, filha de Cristo, senhora dona:
compra um agasalho para essa que vai nascer
defendida e sã e que deve de se chamar apenas
Felícia Laudes Antônio (HMS, p. 157)

Felícia Laudes Antônio é o novo nome de Antônio Travas Felícia Laudes. É a nova mulher que nasce, como diz a epígrafe do extrato final do romance, paráfrase de Guimarães Rosa. Já não há “Travas”, os impedimentos que a laceravam. Ela

superou o calvário da reconfiguração de si, extremamente doloroso, pois implicava remexer discursos velhos e enraizados, para extirpá-los, e assim vislumbrar a palavra nova, seus novos predicados, clarividentes. Felicidade e louvor Antônia, que poderia se chamar Maria da Glória, como ela mesma já disse. “(...) estou em perfeita paz”, afirma a narradora.

Entre as palavras lindíssimas uma é Verbo, singra o tempo como uma estrela cadente e volta ao escuro. São assim as poéticas, as místicas, têm as hipérboles e os êxtases, o brilho que a razão não devassa, gozo prometido aos simples de coração. (HMS, p. 159-160)

Deus é a palavra, é o Verbo. Quando Ele se manifesta, em Adélia Prado, a palavra tende ao poético, esculptura-se de qualidades do real que a transcende, molda-se ao ritmo da voz das Musas. Para Adélia, a vida não feita integralmente de poesia, pois o poético são justamente estrelas cadentes da beleza que se manifesta. Por isso, há também o trabalho em prosa, ao ritmo do cotidiano, da vida interiorana, de uma mulher a cuidar da casa, dos filhos, do marido, a relacionar-se com aquilo que a cerca. A prosa dos interstícios do poético é o esmorecer da estrela cadente. Já não há o estupor de beleza do traço de luz do poético, a forma literária perfeita para a escritora mineira, mas há todo o firmamento que se espalha no infinito horizonte de possibilidades das palavras. Quando o Verbo singra o tempo, ele vem como oráculo de configuração de uma forma. Essa forma é Antônia, que luta para emoldurar-se sob a verdadeira claridade divina, liberta de discursos falseados. Assim, as “palavras lindíssimas” ganham lugar na estrutura da narradora enquanto projeto literário. Quando o Verbo, tal qual estrela cadente, volta ao escuro, advêm as dúvidas, os temores, o bate-estaca da vida comum, ordinária, com suas alegrias e tristezas. Esse é o ambiente da prosa, em Adélia, a vida em si, que se ergue literária, na beleza do texto, pois é no habitual, no corriqueiro, nos “simples de coração” que o brilho cadente se revela: “já nascem com cem anos as poéticas, ficções irretocáveis, as histórias das vidas” (HMS, p. 164). Nos interstícios do poético navegam os embates discursivos de Adélia Prado. E à poesia em si cabe a tarefa inalienável da pura palavra clarividente, de exprimir “o brilho que a razão não devassa”.

Antônia passa às palavras leves, que brotam singelas em seu solilóquio, quase de um transe. Ela é todo um texto novo, que brilha por ter atingido a forma que antes era puro devir e lutava para configurar-se.

Vosso filho, chamado Verbo, é lançado como ponte à minha indigência, aceito, aceito, aceito e aceito que nem aceitar poderia, se não O acolhêsseis em mim. (HMS, p. 160)

É Deus dentro dela que acolhe o Si mesmo, Antônia totalmente integrada via Verbo divino. A própria divindade se reconcilia consigo por meio dela. O medo de Antônia era o próprio horror desse estrondo oracular que insinuava irromper em seu seio, o Deus palavra. Antes, era palavra negativa, agora é puro amor. E então ela aceita a sina de oferecer sua limitação em louvor, e a obra de arte ergue-se no eterno sonho de reconciliação do Eu e do Tu: “Meu amor por Vós é um pranto, um grande pranto convulso meu amor por mim”; “(...) querido Deus, respira comigo em uníssono para que não me percas e eu te tenha à distância de um grito”.

Ao perceber-se como puro desejo, aspiração a uma forma que exala qualidades do divino, Antônia depara com um Deus que também é puro desejo. A reconciliação plena faz um e outro serem um só. Nesse sentido, Deus fora podado em seu desejo pelos discursos falseados, os poderosos; encontrava em sua busca apenas máscaras do humano, máscaras envelhecidas de Antônia. Mas agora ela é Felícia Laudes, é a palavra divina que ganhou forma e permite saciar o desejo humano-divino. A palavra exprime imagens eróticas.

A razão inteira não podendo negar o que os ouvidos escutam, não os da alma – que já o sabem –, os ouvidos do corpo, os que podem enganar-se com a aparência das coisas: contra todo discurso, Deus deseja. E tem ânsia. Divina, porém ânsia e uma boca cujos dentes mortíferos me espreitam como sua comida. Há estalidos de insetos caminhando nas hastes. A mata estremece quando Ele sai à caça. (HMS, p. 163)

Os “ouvidos do corpo” estão sujeitos ao engano textual. Mas são estes que escutam a verdade que Antônia tem para proclamar: o Deus desejoso, “cujos dentes mortíferos me espreitam como sua comida”. O Deus que tem fome do humano, o Deus pobre, saudoso, enamorado de sua criatura, esta que se ergue em sua

humanidade via linguagem – seguindo a trilha de Octávio Paz –, e que, por isso mesmo, tem de ser resgatada do desterro da inessencialidade perante o mundo – trilha de Sartre –, exatamente via linguagem. A linguagem promotora de contato, erótica, pois quer tocar aquele algo a que se refere. O verbo é ponte divino-humana, dois desejos que querem consubstanciar-se. Toda criação estremece, não de temor, mas de alegria, quando Deus sai ao seu resgate. Esta é a experiência epifânica de Antônia: pressente um Verbo que quer instalar-se; tem medo, pois há discursos que negativizam sua imagem; purga esses discursos, vai-se esculpindo nos lampejos clarividentes de uma forma que quer manifestar-se; depara com o Verbo, que é o Deus pobre e faminto de amor, é também ela mesma a se amar.

Antônia atinge plena consciência do que deve morrer nela: “o que se interpõe como um dique ao nascimento da luz, com ameaças falsas de aniquilamento” (HMS, p. 180). A emanção da luz é propriedade da epifania, da plenitude da forma, segundo São Tomás. A narradora já está, portanto, no patamar último de sua configuração: adequou-se àquilo que deveria ser, como realização total (*integritas*); sua essência (discurso novo, verdadeiro, coerente) brotou na sua existência, havendo, portanto, conveniência da matéria à forma (*proportio*); e ela resplandece exatamente como é, resplandece sua forma (*claritas*). A epifania, ligada à idéia de *claritas*, é, neste romance de Adélia Prado, o próprio luzir de Antônia enquanto escultura textual. Perceber sua forma, que se configurou no decorrer das dezenas e dezenas de páginas do romance, é vislumbrar essa epifania. É prosa dos interstícios do poético, pois todo texto poético tende de certa forma à epifania, no sentido de que busca desvelar o signo original revelador do específico humano, do contato mais pleno com aquilo que transcende, no anseio de exprimir qualidades e diagramas da linguagem, testemunho do humano. Em *O homem da mão seca*, Adélia Prado privilegia em sua estética o relato da configuração de uma forma, faz o leitor sentir o brotar de uma forma estruturada em linguagem, Antônia, que tem um percurso todo próprio; forma essa que revela a clarividência que o Aquinate assinala como emanadora da beleza epifânica.

Antônia tensiona-se como texto buscando palavras que sejam integridade, proporção e clareza, busca forma epifânica. Adélia faz a narrativa do processo, expõe a própria atividade de (re) configuração da personagem, tal como um escultor a talhar o mármore, a literatura aqui se ergue no ato de talhar.

Não sabia, ainda não sei, a magnitude do que acontecia, mas acontecia, indubitavelmente acontecia, o amor de Deus, um batismo, uma identidade que se articulava, à primeira vista hostil, contrária ao que a engendrava, pois me levou a dizer: *agora faço a minha vontade*. (HMS, p. 180)

Antônia é uma nova identidade que se articula. Esse é o acontecimento de grande magnitude incitado pela voz oracular que permeou todo o romance, a voz do “amor de Deus”. Pelo batismo, ganha vida o novo ser, neste momento já capaz de dizer “agora faço a minha vontade”, pois não há mais dissociação entre a vontade de Antônia e a divina. Ela está reconciliada consigo e com o que a transcende.

‘Achava-se ali um homem que tinha u’a mão seca... Levanta-te e põe-te em pé aqui no meio... Ele se levantou, estende tua mão, lhe disse Jesus.’ Estendi-a na direção de Thomaz, a mão mirrada e a recobrei perfeita como a outra, sã. O que se fora de mim não me perdia, antes comigo mesma desposava-me, era um júbilo, eu salvava Thomaz, acolhendo o que me salvava, convertia-me no Salvador, lembrei Arlete, ‘tem hora que Ele é eu’, lembrei eu mesma, ‘tenho tanta vontade de benzer as pessoas’, e a minha vontade perfeita era a vontade de Deus, amor em moto contínuo que nem a si mesmo se julga, uma alegria de seiva, as campainhas da glória dormindo em suas sementes, lembrei de hortas antigas mas aí já era tudo poéticas, a mandala girava, desistira de dominar seu desenho e descansava num pequeno ponto com uma atenção tão grande que ela se movia aquecida movendo consigo o mundo, bola solta no azul, outra poética formando-se, como bem disse o doutor, ‘quando passar a treva, a fonte jorra outra vez’. Como se em meu próprio corpo toquei em Thomaz sem lhe pedir perdão, uma outra Antônia, a verdadeira, viajava com ele a Páramos. (HMS, p. 181)

Depois da luta, a contemplação de Antônia daquilo que ela é, sua forma, é epifânica. Não contempla o que já foi ou que está em outro lugar (Platão), mas aquilo que se configurou e ganhou forma. Ganhar forma é epifanizar o ser. É o ser revelando-se a si mesmo. É o desvelamento daquilo que se é, por meio da palavra, que são as Musas, o Deus Verbo, o imperativo oracular.

No início da passagem acima, Antônia cita o Evangelho de Lucas, capítulo 6, versículos 6 a 11. Jesus chama o doente ao centro e o cura de sua mão ressequida. Antônia viveu uma trajetória de instalação em seu seio (escritura) do Verbo divino que clamou à instalação. Jesus (o Verbo) irrigou a mão (texto) que de seca passou

ao fluir da seiva, à cura. A narradora passa de uma postura esquiva, receosa, no início de seu relato, ao centro, à centralidade de si, por mandato transcendente. Agora ela é o centro, está integrada, curada, e o texto ressequido, negativizado, vítima de opressões e angústias, é escritura nova, forma literária que exprime qualidades de harmonia, consonância. A forma que lutou por se manifestar, sendo esplendor da forma aparição luminosa, epifania, elaborada por Adélia Prado, é a própria Antônia como feixe coerente, perfeitamente adequado àquilo que ela verdadeiramente é, de qualidades que se imprimem e se extraem do signo literário, a seiva da palavra nova, circulando ao redor do amor de um Deus sedento de amor, e dela mesma faminta por se amar. O homem da mão seca é o próprio texto, por conseguinte, metáfora de todo ser humano no universo da verossimilhança, nessa batalha por configuração, por atingir aquilo que se tem de ser ou se é, purgado e resgatado da doença, da incoerência, da falsidade, do sem-número de opressões e poderes.

Antônia estende a mão a Thomaz, num gesto esponsal de conciliação entre o Eu e o Tu. Eles se integram, um salva o outro do não-amor, em doação que implica o encontro de si, na quebra do isolamento do Eu. Na reconciliação por meio do amor a vontade de Antônia e a de Deus são uma só; não há nenhum tipo de dissociação. Assim há descanso da linguagem, que outrora fora peso quase insuportável, e agora é diagrama da mandala que faz girar o mundo, “bola solta no azul”, numa fonte que jorra sem cessar. Um corpo toca o outro, palavra nova que toca palavra nova, pois as velhas já foram derrubadas. Não há pedido de perdão, pois não há mais culpa nem engano. E a verdadeira Antônia viaja consigo e com o seu outro rumo ao céu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quem é Antônia? Que é a obra *O homem da mão seca*? A narradora-protagonista do romance não é loura ou morena, alta ou baixa, magra ou gorda, talvez tenha uma pinta na face, alguns trejeitos, use cabelos longos ou curtos... A forma de Antônia não é a sua descrição física por meio de palavras. É o próprio eu-lírico estruturado enquanto narrador por Adélia Prado, espicaçado em prosa-poética e inquietações. O romance tem um eu-lírico-narrador, por isso pode-se chamar prosa-poética. É o eixo dos estados de ânimo de Antônia que ganha forma ao modo de diário. Antônia é um feixe de qualidades que se tecem, enquanto se desenrolam as páginas. *O homem da mão seca* é o título de uma obra de arte, literária, ou seja, o título de uma forma, de um feixe elaborado de qualidades. O homem da mão seca é, por outro lado, a imagem poética que remete tanto ao texto de Adélia quanto ao doente curado por Jesus no Evangelho de Lucas. É uma imagem que sintetiza o universo todo que é a obra. Em um diagrama simplista, Antônia apresenta-se como um negativo que se torna positivo, via embate da linguagem. A mão seca em que se vê de repente intumescerem as veias, correr o sangue, a própria coloração da pele e do texto. *O homem da mão seca* é um romance protagonizado por Antônia, uma mulher cheia de medos que aceita a tarefa (sob mandato de uma Voz) de combater os discursos opressores e geradores de culpa e paralisia; nesse embate, o texto são as palavras que se irrigam, atravessando linhas e páginas, elaborando as qualidades da narradora-protagonista, esculpindo sua forma, buscando a clarividência, a perfeição, a harmonia. Essa é a descrição da forma de *O homem da mão seca*, em resumidas palavras. Mas é muito mais que isso. É cada vocábulo, sentença, inquietação, descrição, cenário, imagem, metáfora... Antônia busca expressar-se como forma clarividente, ou seja, busca epifanizar-se, aparecer ao leitor como um ente do universo da verossimilhança feito de um feixe elaborado de qualidades impressas e expressas em palavras selecionadas e trabalhadas que são carne e sonho, texto que é corpo e que apela ao corpo, enquanto linguagem viva, sonora, rítmica, que atua sobre os olhos, ouvidos, entendimento e espírito, ecoando diferentes possibilidades de apreensão e contemplação enquanto forma artística. Cada frase de *O homem da mão seca* contribui para a grande epifania que é obra em si, também o aparecimento de Antônia enquanto ser do mundo ficcional. Sendo

assim, toda arte de certa forma é epifânica, pois busca a projeção de uma forma que tem luz própria – forma essa elaborada no universo da verossimilhança – na estrutura do humano de quem a vivencia. Mas a epifania, para além da mandala de qualidades que se projeta enquanto obra em si, também acontece no seio dos procedimentos internos do texto. Fragmentos se epifanizam, não só a obra ou uma determinada personagem como um todo. Isso se verifica, por exemplo, quando uma imagem poética é elaborada, via carne do signo e ecos de significados, de tal modo a atingir a plenitude de uma forma, gerar um estado de contemplação, como no caso dos bonequinhos de farinha, das formigas e do carneiro, do homem da mão seca curado por Jesus, em Adélia; a cena do instantâneo, em Clarice, fragmentos analisados no Capítulo III deste trabalho.

“Assim aconteceu o milagre, do modo mais corriqueiro (...) ‘lava o que está impuro, rega o que está seco... Vinde, ó Luz Santíssima’, e ali no ônibus rumo a Páramos a claridade se fazia...” (HMS, p. 179-180). Antônia, mulher comum, mãe de família, como tantas outras personagens de Adélia Prado, na simplicidade do cotidiano da vida, vê brotar a claridade daquilo que ela é. A epifania por excelência da narradora-personagem acontece no momento em que ela viaja de ônibus com o marido rumo a Páramos. Um instante absolutamente corriqueiro, mas revelador da perfeita integração consigo mesma e com o que a transcende.

Apesar de se verificarem fragmentos de epifania do texto em *O homem da mão seca*, claro está que o romance não é repleto dessas epifanias no sentido estrito do procedimento da tecedura do verbo. Epifanizar passagens do romance não tem primazia na estética de Adélia Prado para sua prosa. Aqui se verificam, como fragmentos, mais os relatos da experiência epifânica vivida pela personagem. A técnica da epifania do texto se manifesta com mais constância, por exemplo, na obra de Clarice Lispector. Mas isso não exclui que haja esse tipo de procedimento em determinadas passagens da obra objeto desta pesquisa, como foi assinalado.

Para entender a epifania de Antônia enquanto personagem e de *O homem da mão seca* enquanto obra é preciso ampliar a visão sobre esse conceito e compreendê-lo com as senhas dadas pelo conjunto de filósofos e críticos que se citaram na ambientação teórica deste trabalho, no Capítulo II: uma forma artística que brilha no universo da verossimilhança, aparece, seja via oráculo (Hesíodo, Platão) ou técnica (Aristóteles) enquanto luminosidade, perfeição e harmonia (São

Tomás), como literatura, ao leitor que a vivencia, gerando conhecimento (Aristóteles, Teresa de Jesus), libertando e purgando discursos opressores (Barthes), promovendo a reconciliação e a reconfiguração do humano (Paz), lançando a um estado de contemplação do belo (Schopenhauer) e de participação (Sartre).

O paradoxo da epifania é ela ser a voz do silêncio. Visa a atingir um ponto em que as palavras se ausentam. São palavras vivas, poéticas, que, por meio de procedimentos artísticos, de trabalho lapidar, se lançam ao firmamento da página e do sonho, calando a própria linguagem enquanto instrumento de vivência metafórica do que se é, para promover exatamente a experiência, ausente de metáfora, de distanciamento e de representação, daquilo que verdadeiramente se é, via transe contemplativo do feixe elaborado de qualidades que se tecem em literatura.

A primazia estética da prosa de Adélia Prado está no simples fato de ser uma prosa que se ergue nos interstícios do poético. Entre um lampejo poético e outro, abre-se um intervalo de configuração do humano via texto discursivo, construção alongada de significantes e significados, o espaço do cotidiano. Ali se enfrentam as falas coagidas, a imagem poderosa do Deus opressor, até deitá-la ao chão da linguagem, que, adubada de imagens oníricas do horizonte de possibilidades que só o universo da verossimilhança permite com tamanha liberdade, vê brotar novas hastes intumescidas da seiva da palavra nova, configuradora da forma que é a plenitude de Antônia, em projeto literário pensado e estruturado por Adélia. “Estou pronta a amar a Deus sobre todas as coisas, com todas as minhas forças, com todo o meu entendimento, como faço nas poéticas” (HMS, p. 121).

REFERÊNCIAS

1. Obras de Adélia Prado

PRADO, Adélia. **Quando eu era pequena**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Oráculos de maio**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Manuscritos de Felipa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Solte os cachorros**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Os componentes da banda**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Cacos para um vitral**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Quero minha mãe**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Filandras**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **O homem da mão seca**. Rio de Janeiro: Siciliano, 1994.

_____. **Poesia Reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991

2. Obras sobre Adélia Prado

ALVES, José Hélder Pinheiro. **A poesia de Adélia Prado**, 1992. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo.

BAHIA, Mariza Ferreira. **Entre o corpo e a palavra: a poética de sedução, paixão e fé de Adélia Prado**, 1994. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BERNARDO, Vânia Cristina Alexandrino. **Jerusalém e Atenas: uma leitura comparada da poesia de Adélia Prado e de Sophia de Mello Breyner Andresen**, 2006. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense.

CAMPOS, Gisela Simões. **“O brilho que a razão não devassa”: Bliss e a experiência mística na prosa de Adélia Prado**, 1994. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

CANALLE, Cecília. **Fundamentos filosóficos da poética de Adélia Prado**, 1996. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo.

COSTA, Vera Maria Queiroz. **O vazio e o plano: a poesia de Adélia Prado**, 1988. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

COUTNHO, Cláudia Paixão. **A poesia de Adélia Prado**, 1995. Dissertação de Mestrado. Minas Gerais, Universidade Federal de Juiz de Fora.

CRUZ, Ester Mian da. **Signos da feminilidade em Adélia Prado: a tradição ibérica**, 1997. Dissertação de Mestrado. Londrina, Universidade Estadual de Londrina.

FRANCO, Adércio Simões. **A poética de Adélia Prado**, 1984. Dissertação de Mestrado. Curitiba, Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

MACEDO, Adriane Roberta Ribeiro de. **O romance vitral de Adélia Prado**, 2005. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica.

MOREIRA, Ubirajara Araújo. **Adélia Prado: a cotidiana poesia**, 2000. Tese de Doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo.

OLIVIERI, Rita de Cássia da Silva. **Mística e erotismo na poesia de Adélia Prado**, 1994. Tese de Doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo.

PAIVA, Janne Márcia Augusto. **O homem da mão seca, de Adélia Prado: a revisitação textual do cotidiano**, 1996. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica.

_____. **A comunicação na prosa poético-jornalística de Adélia Prado**, 2003. Tese de Doutorado. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica.

SOARES, Cláudia Campos. **O afã e a insolvência: a marca do dilaceramento na poética de Adélia Prado**, 1992. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina.

TAVARES, Cristine Fernandes. **Adélia Prado: uma poética de religação**, 2005. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica.

3. Obras teóricas

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

AQUINO, S. Tomás. **Suma Teológica**. São Paulo: Livraria Editora Odeon, vl. 1, 1934, vl. 2, 1936.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARISTÓTELES. **Metafísica**: Ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. Volume I. São Paulo: Loyola, 2001.

ARISTÓTELES. **Metafísica**: Ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. Volume II. São Paulo: Loyola, 2002.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

BAKHTIN, Mikhail Volochinov. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARNES, Jonathan. **Aristóteles**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **A preparação do romance. I – Da vida à obra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A preparação do romance. II – A obra como Vontade.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O grau zero da escrita.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENSE, Max. Poesia natural e poesia artificial. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 out. 1964.

BRASILEIRO, Antonio. **Da inutilidade da poesia.** Salvador: EDUFBA, 2002.

CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. **Vários escritos.** Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.

CASSIRER, Ernest. **El mito del estado.** México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

EIKHENBAUM, E. et al. **Teoria da literatura: formalistas russos.** Porto Alegre: Globo, 1971.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses** / Hesíodo; estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2006.

INSTITUTO MOREIRA SALES. **Cadernos de Literatura Brasileira:** Adélia Prado. São Paulo: IMS, 2000.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação.** São Paulo: Cultrix, 2001.

KIERKEGAARD, Sören. **Diário de um sedutor.** São Paulo: Martin Claret, 2004.

KIERKEGAARD, Sören. **Temor y temblor.** Madri: Alianza Editorial, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mímese**. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1972.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica: de Platão e Peirce**. São Paulo: Anablume, 1995.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação poética**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.

PIMENTA, Alberto. **O silêncio dos poetas**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Fedro**. In: Obras Completas. Aguilar: Madrid, 1993.

_____. **Ion**. In: Obras Completas. Aguilar: Madrid, 1993.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, s.d.

ROSENFELD, Anatol. **Texto contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

_____. **A percepção: uma teoria semiótica**. São Paulo: Experimento, 1993.

_____. **Comunicação e pesquisa**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Olho D'Água, 1999.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2002.

SCHLESINGER, Hugo e PORTO, Humberto. **Dicionário enciclopédico das religiões**. Petrópolis: Vozes, 1995.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. São Paulo: Unesp, 2003.

“SÓ o visionário vê o real”, diz Adélia. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 5 dez 2005. p. D3.

SOCIEDADE BÍBLICA CATÓLICA INTERNACIONAL E PAULUS. **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 1995.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

THOMSON, George. **Marxismo e poesia**. Portugal: Editorial Teorema, s.d.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VICO, Giambattista. **A Ciência Nova**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ZINGANO, Marco (coord). **Sobre a Metafísica de Aristóteles**. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)