

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA

VANIA CRISTINA ALEXANDRINO BERNARDO

JERUSALÉM & ATENAS:
uma leitura comparada da poesia de Adélia Prado
e de Sophia de Mello Breyner Andresen

Niterói-RJ
2006

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

VANIA CRISTINA ALEXANDRINO BERNARDO

JERUSALÉM & ATENAS:
uma leitura comparada da poesia de Adélia Prado
e de Sophia de Mello Breyner Andresen

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Letras. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. JOSÉ CARLOS BARCELLOS

Niterói-RJ
2006

..... Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

B517 Bernardo, Vania Cristina Alexandrino.

Jerusalém & Atenas: uma leitura comparada da poesia de Adélia Prado e de Sophia de Mello Breyner Andresen / Vania Cristina Alexandrino Bernardo. – 2006.

193 f. ; il.

Orientador: José Carlos Barcellos.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2006.

Bibliografia: f. 164-181.

1. Poesia. 2. Prado, Adélia, 1936 - -Crítica e interpretação. 3. Andresen, Sophia de Mello Breyner, 1922 - - Crítica e interpretação. 4. Mitologia. 5. Bíblia. 6. Hermenêutica (Religião). I. Barcellos, José Carlos. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD 808.1

VANIA CRISTINA ALEXANDRINO BERNARDO
JERUSALÉM & ATENAS:
uma leitura comparada da poesia de Adélia Prado
e de Sophia de Mello Breyner Andresen

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Letras. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 22 março de 2006

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. José Carlos Barcellos — Orientador / Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof^a Dr^a. Dalva Maria Calvão / Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof^a Dr^a. Rita Maria de Abreu Maia / Centro Federal de Educação Tecnológica – CEFET/Campos

Prof.^a Dr^a. Ângela Maria Dias / Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. Antônio Carlos Secchin / Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof^a Dr^a. Maria Helena Sansão Fontes / Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Prof^a Dr^a Ida Maria Santos Ferreira Alves / Universidade Federal Fluminense – UFF

Niterói-RJ
2006

DEDICATÓRIA

Àquele que é capaz de fazer infinitamente mais do que tudo o que pedimos ou pensamos, de acordo com o Seu poder que atua em nós, a Ele seja a glória na igreja e em Cristo Jesus, por todas as gerações, para todo o sempre! Amém!
(Efésios 3. 20, 21)

Para os meus sobrinhos mais-que-amados: Leonardo, Thaís, Caio, Ísis, Ian e Raquel, orando ao Senhor para que vocês sempre tenham liberdade de expor suas palavras — um fator decisivo para o crescimento intelectual, emocional e espiritual do homem.

AGRADECIMENTOS

À minha família: meus irmãos, pelo companheirismo; minha mãe, uma entusiasta com absolutamente todos os temas que rondaram esses estudos sobre os quais comentava com ela; e meu pai, um doador, o maior incentivador de minhas empreitadas, no caminho das letras, ainda que para ele, esse percurso só viria a ser feito, com inteligência e afinco, ao tempo da adolescência de seus filhos.

— São exemplos de carinho e união.

À minha outra família, cujo Primogênito chama-se Jesus Cristo.

— São meu suporte em oração.

À minha terceira família, os amigos do Centro Federal de Educação Tecnológica de Campos-Cefet.

— Foram o esforço concentrado para que eu pudesse dedicar-me somente ao Doutorado.

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Carlos Barcellos, sempre acessível, com calma (muitíssimo oportuna que equilibrou minha caminhada), de notável competência, educação e sinceridade.

— Seja sempre abençoado.

Mas o que é ler, senão reunir: reunir-se à reunião do não-dito no dito?

(Martin Heidegger — filósofo alemão — *1889 - +1976)

O que o homem busca em seus deuses, na sua arte e na sua ciência é o significado. Ele não consegue suportar o vazio.

(François Jacob — biólogo francês. Prêmio Nobel de Medicina em 1965 — *1920 - ...)

RESUMO

Este estudo objetivou desenvolver uma leitura comparada das obras poéticas de Adélia Prado e de Sophia de Mello Breyner Andresen, sob a ótica da espiritualidade, numa perspectiva hermenêutica. Foram discutidas algumas relações entre a poesia de Adélia & Bíblia e a de Sophia de Mello Breyner Andresen & Mitologia, considerando-se: o **Logos** como tabernáculo de Deus & o **Olimpo** (Olimpo), o espaço de Zeus; o **Kairós** (Cairós) e suas manifestações na Terra, na visão de Adélia & o **Crónos** nos “jardins perdidos de Sophia”; e a existência humana sob a força regente de **Eros** (Eros) & o limite presente de **Tánatos** (Tánatos).

Palavras-chave: Poesia. Mitologia. Bíblia. Hermenêutica.

ABSTRACT

The aim of this study was to establish a comparison between Adélia Prado's poetical work and Sophia de Mello Breyner Andresen's poetry, according to a spiritual vision under an hermeneutics perspective. There were some discussions about the relation between Adelia's poems & Bible and Sophia's poems & Mythology, considering: The *Tabernacle* as God's tabernacle & the *Olimpo*, the Zeus' space; the *Paradise* and its manifestations in Earth, according to Adelia's vision & the *Crusoe* in the "Sophia's lost gardens"; and the human existence under regent power of *Eros* & the present frontier of *Love*.

Keywords: Poetry. Mythology. Bible. Hermeneutic.

RÉSUMÉ

Le but de cette étude était d'enquêter sur une comparaison entre le travail poétique d'Adélia Prado et de Sophia Mello Breyner Andresen, d'après une vision spirituelle sous la perspective de l'herméneutique. Il y avait des discussions au sujet de la relation entre les poèmes d'Adelia & la Bible et les poèmes de Sophia & la Mythologie: Le *Tabernacle* comme le tabernacle de Dieu & l' *Olimpo*, l'espace de Zeus; le *Paradis* et ses manifestations dans le Monde, d'après la vision d'Adelia & le *Cronos* dans "les jardins perdus de Sophia"; et l'existence humaine sous le pouvoir du régent *Eros* & la frontière présente de *l'Autre*.

Les mot-clés: La poésie. La mythologie. La Bible. L'Herméneutique.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS
LIVROS DE ADÉLIA PRADO

A Faca no Peito	AFP
Bagagem	B
O Coração Disparado	OCD
O Pelicano	OP
Poesia Reunida	PR
Terra de Santa Cruz	TSC

LIVROS DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Coral	C
Dia do Mar	DM
Dual	D
Geografia	G
Ilhas	I
Livro Sexto	LS
Mar Novo	MN
Navegações	N
No Tempo Dividido	NTD
O Nome das Coisas	ONC
Obra Poética I	OP I
Obra Poética II	OP II
Obra Poética III	OP III
Poesia I	PO I

VERSÕES DA BÍBLIA SAGRADA

A BÍBLIA ALMEIDA EDIÇÃO CONTEMPORÂNEA. Tradução das línguas originais por João Ferreira de Almeida, 6ª impressão, São Paulo: Editora Vida, 1996.	AEC
A BÍBLIA ALMEIDA EDIÇÃO CONTEMPORÂNEA REVISADA E AUMENTADA COM AJUDAS ADICIONAIS. Tradução das línguas originais por João Ferreira de Almeida, Rio de Janeiro: Alfalit Brasil, 1996.	AECRA
BÍBLIA DE ESTUDO PETENCOSTAL EDIÇÃO REVISTA E CORRIGIDA. Trad. João Ferreira de Almeida, São Paulo: CPAD, 1995.	ARC
A BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista, São Paulo: Edições Paulinas, 1973.	BJ
A BÍBLIA NA LINGUAGEM DE HOJE. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1998.	BLH
A BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Edição Corrigida e Revisada Fiel ao Texto Original. São Paulo: Sociedade Bíblica TRINITARIANA do Brasil, 2002.	BSTB
A BÍBLIA VIVA. 7. ed. São Paulo: Editora Mundo Cristão, 1994.	BV
BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA. 4. ed., São Paulo: Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.	BEG
BÍBLIA DE REFERÊNCIA THOMPSON. Trad. João Ferreira de Almeida Edição Contemporânea com estudos esboçados e ilustrados, harmonia, mapas, descobertas arqueológicas e concordância. São Paulo: Editora Vida, 1992.	BRT
BÍBLIA SAGRADA NOVA VERSÃO INTERNACIONAL. São Paulo: Editora Vida, 2001.	NVI ¹
LA BIBLIA DE ESTUDIO MUNDO HISPANO. Versión Reina Valera 1960. Revisada por Cipriano de Valera. 3. ed., Buenos Aires: Editorial Mundo Hispano, 1981.	RVR60
THE HOLY BIBLE NEW INTERNACIONAL VERSION. Michigan: Zonder Publishing House, 1984.	HB
TA IEPIA ΓΡΑΜΜΑΤΑ . GREEK BIBLE. Bambas Version. London, England: Trinitarian Bible Society, 1984.	GB

¹ As versões serão identificadas por essas abreviaturas, exceto a NVI por ser a versão-base escolhida para uso das referências bíblicas nesta Tese.

OUTRAS ABREVIATURAS

antes de Cristo	a. C.
Antigo Testamento	AT
Capítulo	cap.
Confira	cf.
Compare	cp.
depois de Cristo	d. C.
op. cit.	<i>opus citatum</i> , obra citada
Novo Testamento	NT
Sem data	s.d.
Versículo	v.
Versículos	w.

SUMÁRIO

	pág.
INTRODUÇÃO	14
1. <i>Logos</i> (Logos) : O TABERNÁCULO DE DEUS & O <i>Olimpo</i> (Olimpo): O ESPAÇO DE ZEUS	48
1.1-A “onipresença” de Deus na poesia de Adélia Prado	59
1.2-A presentificação de Zeus na palavra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen	75
2. <i>Cairós</i> (Cairós) & <i>Crónos</i> (Crónos) : O TEMPO SAGRADO E O TEMPO PROFANO NOS ESPAÇOS PARADISIÁCOS DE ADÉLIA PRADO E DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN	89
2.1-A Terra como o lugar da realização do <i>Cairós</i> divino, segundo a poesia adeliana	91
2.2-Os “jardins perdidos” de Sophia no <i>Crónos</i> como espaço na trajetória poética sophiana	104
3. O <i>A</i> (Alfa) E O <i>W</i> (Ômega) DA EXISTÊNCIA HUMANA	124
3.1- <i>Eros</i> (Eros): a força regente nos terrestres prados	127
3.2- <i>Tánatos</i> (Tánatos): o limite presente nas humanas sabedorias	141
CONCLUSÃO	160
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	164
ANEXOS	182

JERUSALÉM & ATENAS:

uma leitura comparada da poesia de Adélia Prado
e de Sophia de Mello Breyner Andresen

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é o resultado de um aprendizado fundado em muitas perguntas, buscas de sentidos que signifiquem possibilidades de compreensão do objeto, que é captado pelo sujeito. Partindo do pressuposto de que perguntas implicam, em si, algum conhecimento sobre o que indagamos, duas direções foram tomadas para a elaboração deste trabalho.

A primeira diz respeito à questão metodológica. Optou-se pela abordagem hermenêutica dos textos escolhidos, justamente pelo fato de ser esta ciência de Hermes, acima de tudo, uma questão. É, pois, nossa leitura a conjunção de algumas respostas a perguntas que nos instigam, porque ler é interpretar, já que o original nunca está imóvel (BLANCHOT, 2000) e nenhum texto evita a tradução, a glosa, a deriva interpretativa.

Antes de apontarmos o segundo encaminhamento que damos a nosso texto, é oportuno lembrar que a Hermenêutica é só uma das dimensões da leitura poética. No entanto, sabemos que esta abordagem nunca será pura, sem interferências de outras, como as da Filosofia, da Semântica, ou da Etimologia, por exemplo, que, naturalmente serão reclamadas neste trabalho.

Aqui, usamos leitura como sinônimo de interpretação, uma atividade essencial de nossa vida cotidiana, pois vivemos sob a égide “do querer saber” e “do querer saber mais”. A mensagem pode conter ou não explicitamente o signo lingüístico. (SAUSSURE, s/d., 79-81). Não importa. Necessária sempre se fará a interpretação por parte do interlocutor ao tomar posse do conteúdo através de alguns dos sentidos.

Começemos pelo significado da palavra interpretar. O substantivo latino *interpretatio*, *-onis* significa exatamente “interpretação, explicação” (FARIA, 1970, p. 519) e formou-se, semanticamente, a partir da designação da discussão do preço de mercadorias na feira. Sua origem é, portanto, no mercado, no negócio (SILVA, 2002, p. 262). Face ao “pretium = preço”, os interlocutores assumiam posições diversas, de acordo com o seu *ethos*. Similar acontece com o “negócio” da leitura/interpretação das palavras. É necessário barganhar, negociar, indagar, pois “(...). Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas.” (ROSA, 1971, p. 312).

A correspondente grega para a palavra latina *interpretatio* é $\eta\rho\mu\epsilon\nu\epsilon\iota\alpha$ (hermeneía) que significa exatamente “interpretação” ou “capacidade de

traduzir o que é desconhecido para o outro”. O hermeneuta ajuda a desvelar o que está oculto. Isto inclui o diálogo, a especulação. É o caso de Hermes. Ele é o mensageiro dos deuses entre os homens, por isso se consagrou como protetor das palestras. Este filho de Zeus e de Maia, a mais jovem das Plêiades, preside à Hermenêutica, coincidindo com a própria mensagem que, enquanto mistério, é revelada por ele. (BRANDÃO, 2001b, p. 45 e 2003, p. 191-207).

Os gregos das antigas colônias romanas de Listra e Derbe conheciam essa habilidade de Hermes e, de acordo com a narrativa de *Atos*, ao virem sinais miraculosos feitos por Paulo e Barnabé, logo acharam que eram deuses. E por Paulo ter facilidade com a palavra, explicando-lhes algumas porções bíblicas, deduziram que ele era *ὁ ἡγεύμενος τῆς λέξεως* (ho hegúmenos tu lógu), ou seja, *aquele que lhes dirigia a palavra*, Mercúrio/Hermes (*Atos* 14.1-12).

Dentro desse contexto, o que pretendemos é firmar, essencialmente, um diálogo entre os quatro textos por nós eleitos: o da Bíblia, o de Adélia Prado, o de Sophia de Mello Breyner Andresen e o da Mitologia grega. Também a etimologia da palavra diálogo norteia nosso pensamento acerca da intertextualidade ora pretendida. A semântica que advém da justaposição dos termos gregos *διὰ* (dia = através de) + *λόγος* (lógos = palavra) descreve nosso objetivo de “sermos sempre com os outros”, como bem pontua Heidegger, numa oposição de falas, sem a qual não existiria o diálogo.

O diálogo é o trânsito em que o outro caminha como fala que se opõe. Entendemos que a interpretação poética não reside só na acepção de “explicar”. Vai

além. Mas, cremos, também, que é apenas um canal pelo qual se conduz o diálogo poético, não sendo, portanto, o único válido.

O segundo encaminhamento que damos a nosso texto refere-se ao *corpus* literário escolhido. Algumas das indagações surgidas, no diálogo que temos mantido entre os textos-chave desta pesquisa, impulsionaram-nos a comparar divergências e convergências, entre eles, a partir de alguns temas por nós delimitados, a saber:

a) O lugar das revelações. O *Logos* encarnado — Jesus, o Tabernáculo divino & o texto adeliانو ao lado do *Olimpo* (Olimpo), o espaço de Zeus descrito nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen;

b) O tempo sob dois pontos-de-vista. O sagrado — ligado a épocas determinadas por Deus para o desenrolar dos Seus propósitos na Terra e o profano — o tempo associado aos fatos do cotidiano, presos à cronologia. Os termos utilizados para essas referências semânticas são, respectivamente: *Cairós*, dentro do dia sempiterno de Deus e *Crónos* com suas realizações, temporariamente, desenroladas nos espaços paradisíacos de Adélia e Sophia;

c) O binômio vida & morte. Para este aspecto, buscamos fazer algumas perguntas também acerca da existência humana, sob a força de *Eros* em Adélia e o limite de *Tánatos*, nas letras sophianas.

Nosso estudo, cumpre informar, não é de erudição bíblica ou teológica, tampouco um tratado de mitologia — tal tarefa requereria um conhecimento

suficiente do hebraico e, pelo menos, uma boa fluência na língua grega. No entanto, o que possuímos é uma básica noção desta, adquirida em quatro anos no curso de Teologia e um pálido conhecimento da semântica das palavras hebraicas do universo bíblico.

Como se tornou para nós um deleite a leitura das Escrituras, a porção desse campo lingüístico foi um pouco mais ampliada, através de estudos autodidatas, os quais empreendemos nesses últimos vinte anos. Nossa visão crítica, portanto, é a de uma estudante que objetivou expressar o cruzamento daquelas quatro leituras, e a partir delas levantar algumas questões, discutindo-as.

No que concerne às narrativas clássicas do universo mitológico, os dois textos de Homero, *Ilíada* e *Odisséia*, e estudos feitos a partir de obras do mitólogo Junito Brandão nos levaram a traçar inevitáveis paralelos entre Deus e Zeus.

A opção pelo *corpus* literário referente aos poemas — circunscrevendo-se a livros de Adélia Prado e a outros de Sophia de Mello Breyner Andresen — deve-se ao fato de esta pesquisadora estar mantendo um contato bastante estreito com esses textos, numa convivência de alguns anos, sempre marcando interseções possíveis entre eles, nos quais se imbricam aqueles de cunho religioso, ou seja, a Bíblia e a Mitologia grega, formando um desenho em que essas quatro linhas, por vezes, estreitam-se ou até mesmo se interpõem.

Não é de nosso conhecimento que exista um órgão que sirva de cânon, diante do qual as interpretações possam ser valoradas como melhores ou piores,

haja vista a liberdade que tem o sujeito de atribuir sentidos e manifestá-los, democraticamente, ao outro. Também é patente que tais leituras subordinam-se à questão da ética que as vias legais perfilam, como apontamos ao se tratar da semântica da palavra “interpretar”.

Sendo esta uma Tese de Literatura Comparada, priorizamos o caminho da interpretação dos textos literários, tendo a consciência de que a Hermenêutica está ligada a uma leitura que se sustente criticamente mediante à pertinência do objeto em questão e, conseqüentemente, tenha aceitabilidade em termos de autoridade social e não simplesmente seja o elenco de idiosincrasias com o intuito de legitimar o discurso pretendido (BARCELLOS, 2000a). Assim, procuramos um respaldo teórico que norteasse as indagações feitas, dentro da visão crítica e filosófica de Northrop Frye, David Jasper, Erich Auerbach, Jaroslav Pelikan, T. R. Wright, Charles Moeller, Octavio Paz, Roland Barthes e Martin Heidegger. Quanto ao conteúdo mitológico, valemo-nos, basicamente, de dois mitólogos: Junito de Souza Brandão e Mircea Eliade.

À conjunção entre a Religião e a Filosofia, Octavio Paz associa a Poesia, dizendo que a “missão do poeta é restabelecer a palavra original desviada pelos sacerdotes e pelos filósofos.” (PAZ, 2005, p.80)

Ainda tratando desse tripé: Poesia, Filosofia e Religião, Paz pondera que

Poesia e filosofia culminam no mito. A experiência poética e a filosófica confundem-se com a religião. Mas a religião não é uma revelação e sim um estado de alma, uma espécie de acordo último do ser do homem com o ser do universo. Deus

é uma substância pura, sobre a qual a razão nada pode dizer, exceto que é indizível (...) (PAZ, 2005, p.78)

Tão-somente, propomo-nos, desta maneira, a percorrer esses espaços, apontando e discutindo relações que existem entre o universo poético de Adélia Prado e o de Sophia Andresen em consonância, respectivamente, com o universo bíblico e com o mitológico que, em primeira e última instância, correspondem ao religioso e ao filosófico. Existem muitos temas instigantes para serem abordados num estudo comparativo como este. Por serem a literatura bíblica e a mitológica os textos intermediadores, o núcleo divino (religioso) será difundido através das figuras de Deus e de Zeus a fim de investigarem-se algumas questões, partindo — e a elas voltando — de vários momentos dos poemas dessas duas escritoras.

Tão-somente, sugerimos uma organização possível desses sentidos que se atravessam e/ou atravessando-os com os sentidos que os poetas dão a ver.

Queremos dizer que nosso entendimento acerca do que é Mitologia grega vai ao encontro do que diz Jean-Pierre Vernant ao introduzir, em sua obra *Entre mito & política*, o capítulo que trata da questão mitológica:

O que chamamos de mitologia grega? Grosso modo e essencialmente, trata-se de um conjunto de narrativas que falam de deuses e heróis, ou seja, de dois tipos de personagem que as cidades antigas cultuavam. Nesse sentido, a mitologia está próxima da religião: ao lado dos rituais, de que os mitos às vezes tratam de forma muito direta, ora justificando-os no detalhe dos procedimentos práticos, ora assinalando seus motivos e desenvolvendo seus significados, ao lado dos diversos símbolos plásticos que, ao atribuírem aos deuses uma forma figurada, encarnam sua presença no centro do mundo humano, a mitologia constitui, para o

pensamento religioso dos gregos, um dos modos de expressão essenciais.

(...)

Os mitos são outra coisa: são relatos — aceitos, entendidos, sentidos como tais desde nossos mais antigos documentos. Comportam assim, em sua origem, uma dimensão de ‘fictício’, demonstrada pela evolução semântica do termo *mythos*, que acabou por designar, em oposição ao que é da ordem do real por um lado, e da demonstração argumentada opor outro, o eu é do domínio da ficção pura: a fábula. Esse aspecto de narração (e de narração livre o bastante para que, sobre um mesmo deus ou um mesmo episódio de sua gesta, versões múltiplas possam coexistir e ser contraditórias sem escândalo) relaciona o mito grego ao que chamamos de religião, assim como ao que é hoje para nós a literatura. (VERNANT, 2001, p.229-230)

Concordamos com Mircea Eliade quando diz que uma das funções do mito é a de exemplificar os ritos das ações humanas, em todas as áreas (ELIADE, 1998) e que não podemos negar a importância exercida por ele na formação da estrutura de nossa sociedade. Para esse mitólogo, o mito constitui importante papel na “geografia sagrada” de uma sociedade, como aquele que revela a verdadeira realidade, representa um centro e um espaço real, ou seja, o “Sagrado”. (ELIADE, 1991, p.36). Em suas palavras:

Um mito narra os acontecimentos que se sucederam *in principio*, ou seja, “no começo”, em um instante primordial e atemporal, num lapso de *tempo sagrado*. Esse tempo mítico ou sagrado é qualitativamente diferente do tempo profano, da contínua e irreversível duração na qual está inserida nossa existência cotidiana dessacralizada. Um mito retira o homem de seu próprio tempo, de seu tempo individual, cronológico, “histórico” – e projeta, pelo menos simbolicamente, no Grande Tempo, num instante paradoxal que não pode ser medido por não ser constituído por uma duração. O que significa que o mito implica uma ruptura do Tempo e do mundo que o cerca; ele realiza uma abertura para o Grande Tempo, para o Tempo Sagrado. (idem, *ibidem*, p.53-54)

Também cumpre informar que, com respeito à Bíblia, iremos tomar um conjunto de narrativas literárias as quais encerrem as figuras, as tipologias, que servem de tema para esta Tese e, ao longo dela, citamos, exclusivamente, alguns dos 66 livros: 39 do Antigo Testamento + 27 do Novo Testamento, “do cânon judaico-palestinese — que compreende os assim chamados escritos protocanônicos”. Não mencionaremos, portanto, os “deuterocanônicos, conhecidos como apócrifos, os quais fazem parte do cânon judaico-helenístico”. (LÄPPLE, 1984, p.21-26 e 121-126)

Ao tocarmos na questão da leitura da Bíblia como literatura, queremos destacar o pensamento de dois teóricos que tratam desse assunto tendo em vista um estudo comparativo entre a Teologia e a Literatura: T. R. Wright (cf. *Theology and Literature*) e Northrop Frye (cf. *Código dos códigos*).

Esta interface entre Teologia e Literatura suscita muitas críticas, principalmente, quando o método está baseado no literalismo. Nas palavras de Wright, esse “é o inimigo comum do qual a teologia e literatura compartilham, impedindo muitas pessoas de entender a natureza da fé cristã”. (WRIGHT, 1988, p.1 - tradução da autora). Esse escritor lembra o modelo de comunicação descrito por Roman Jakobson em cujo escopo estão seis elementos: o emissor, o receptor, a mensagem, o código, o canal e o referente, enfatizando este último elemento e explicando que o literalismo acaba por desconsiderar o contexto, a referência do mundo real — um fator decisivo para a interpretação. (WRIGHT, 1988, p.36-tradução da autora).

Wright, assim, logo no primeiro capítulo daquela obra, cujo título é *Towards a poetics of faith*, na seção que fala de “*Literature: the point of reference*”, discorda da ênfase que Northrop Frye dá ao que é denominado por este de “força centrípeta do texto”. Em *O código dos códigos*, Frye usa dois termos para definir as forças intrínsecas e extrínsecas do texto, assim se expressando:

O aspecto primordial de uma estrutura verbal é o centrípeto, porque a única coisa que as palavras podem fazer com uma precisão e acuracidade reais é permanecerem juntas (...) Há muitos significados secundários, derivados da perspectiva centrífuga, que podem assumir as formas de conceitos, predicções, proposições, ou de uma seqüência de eventos biográficos ou históricos, e que são, sempre, subordinados ao significado metafórico. (FRYE, 2004, p. 88 e 89)

A este pensamento se opõe o prof. Terence Wright, dizendo que, sendo Northrop Frye um estruturalista simpatizante do aspecto referencial na Bíblia e também do Cristianismo, este afirma que “o aspecto ‘centrípeto’ da estrutura verbal, sua organização interna, pode ser mais bem observado que o ‘centrífugo’, sua descrição do mundo real”, uma vez que para os estruturalistas “interpretação não é o objetivo, mas o inimigo da crítica”. (WRIGHT, 1988, p.37 e 38 – tradução da autora)

Wright continua sua defesa, citando um argumento do próprio Frye, para, em seguida, criticá-lo:

A Bíblia significa literalmente o que ela diz, nada mais, nada menos, mas pode significar o que diz apenas sem nenhuma referência primordial com algo fora do que diz. Quando Jesus diz (João 10.9) “Eu sou a porta”, a afirmação diz literalmente o que diz e nada mais e nada menos, mas não há nenhuma porta fora do versículo de João para que possamos apontar. E, quando o livro de Jonas diz que Deus providenciou um peixe enorme que engolisse o profeta, não há nenhum peixe enorme

que deva entrar na estória de fora dela, Podemos quase (esta tradução, com grifo nosso, para a palavra *almost* é da autora por achar que é mais adequada que o termo “até” utilizado na obra) dizer que mesmo a existência de Deus é uma inferência da existência da Bíblia: no começo era o Verbo (FRYE, 2004, p. 88)

Em sua crítica, Wright diz o seguinte sobre aquele “até/quase”: “O ‘quase’ quase salva Frye de uma grande confusão acerca dessa questão da função referencial da Bíblia (...) quase, mas não totalmente”. Isto porque o prof. Terence Wright tem em mente aquele pensamento dos estruturalistas acerca da interpretação, quando dizem que esta é o “inimigo da crítica”. (WRIGHT, p. 37 e 38, tradução da autora).

No que respeita a essa polêmica, nós cremos que há porções bíblicas que não carecem de analogias que possam levar a metáforas (cf., por exemplo, os relatos dos Reis e dos Juízes de Israel, nos quais em vários momentos citam-se as genealogias, os feitos e até suas mortes, isto é, biografias como quaisquer outras que se poderiam escrever sobre personagens da História Geral). No entanto, em meio a narrativas desses mesmos livros dos *Reis* e dos *Juízes*, há momentos em que os autores contam parábolas (cf. *Juízes* 9.7ss: “Parábola de Jotão” e *II Samuel* 12.1-4: “A história dos dois pastores”, por exemplo) para, assim, falar de uma situação ocorrida naquele contexto, a fim de que os primeiros receptores (a saber, os israelitas) prontamente pudessem entender a mensagem. Nessas histórias alegóricas, naturalmente, a presença da função poética e também da emotiva estão em destaque. Portanto, no nosso entender, há poesia e também há história. Há mito e há história. Há ficção e há história.

Entendemos, desta forma, que as *Escrituras* não são 100% Literatura — no sentido de arte ficcional — e tampouco dizem respeito à história — na acepção de narrativas dos acontecimentos reais — em sua totalidade. A *Bíblia* apresenta um painel de vários gêneros: hino, elegia, epopéia, crônica, fábula (narrativa mítica), meditações, oráculo profético, romance e história. Sobre este arcabouço textual, é oportuno afirmar a produtividade de textos contra a tendência que leva a considerá-la como depósito inerte (MOURÃO, 1998). Ela é um grande texto, no qual fazemos o nosso recorte, o literário, empenhando-nos numa análise de suas metáforas, tipificações e simbologias possíveis.

Compreendemos, também, que em muitos cruzamentos tocam-se as linhas da Teologia, da Poesia e da Filosofia. Talvez alguns críticos enrijeçam suas letras ao notarem a possibilidade, em diversos textos, de as duas primeiras conviverem num encontro mais ou menos longo e fecundo. Que o diga Tertuliano, um dos Pais da Igreja, para quem as letras/poesia são vaidade. Também já frisamos que esta Tese não é um tratado de Teologia, ainda que a figura de Deus seja basilar na construção dos pensamentos que aqui são veiculados. No entanto, a Bíblia é tratada, aqui, como Literatura/arte no que respeita à estrutura de algumas narrativas e aos livros poéticos, como os *Salmos* e *Cântico dos cânticos*, por exemplo.

Concordamos com o crítico Waldecy Tenório que, ao analisar essa aproximação da Teologia com a Poesia, recorre ao doutor em Literatura e teólogo suíço Hans Urs von Balthasar, dizendo:

Essa mesma relação aparece de maneira privilegiada no pensamento desse teólogo 'mais original e brilhante de nossa

época': Urs von Balthasar. Balthasar reconhece a legitimidade dos princípios cosmológico e antropológico, que os teólogos antigos e modernos utilizam como ponto de partida de sua reflexão, mas prefere o caminho da Beleza: 'Sem o conhecimento estético — ele diz — nem a razão especulativa nem a razão prática conseguem desenvolver-se completamente'. Por isso, para ele, o elemento estético deve estar presente em todo o conhecimento da revelação. O que se conclui de tudo isso? Que não é arbitrário aproximar teologia e poesia. Ao contrário, pode-se identificar no fenômeno poético o que os teólogos chamam de epiclise, ou seja, a descida do todo no fragmento ou, se preferirem, a descida do infinito no finito do poema. (TENÓRIO, 1996, p. 43)

Esse crítico segue o comentário lembrando que tal ligação é de sabor bíblico, exatamente o viés que escolhemos para nossa discussão. A leitura que se pretende fazer aqui é o resultado de um leitor que leu e desejou o texto (no caso, o de Adélia, o da Bíblia e o de Sophia e da Mitologia), conforme preconiza a concepção de leitura barthesiana. (BARTHES, 1974).

Ainda respaldando a sua argumentação, Tenório (1996) cita o conhecido texto do profeta Ezequiel, no qual é narrada a experiência daquele vidente por ocasião de sua consagração ao ofício de profeta:

'Filho do homem, escute bem o que Eu lhe digo! Não queira ser rebelde você também, como o resto do seu povo. Abra a sua boca, e coma o que Eu vou lhe dar'.
Então olhe e vi uma estranha mão estendida para mim, segurando um rolo. O rolo estava escrito por dentro e por fora. Quando a mão abriu o rolo à minha frente, vi que ele estava cheio de ameaças, desgraças e condenações. E Ele me ordenou: 'Filho do homem, coma o que Eu lhe mostrei. Coma o rolo! Depois vá e anuncie as minhas mensagens ao povo de Israel.' Fiz o que Ele mandava e comi o rolo.
'Coma tudo,' disse Ele. 'Encha o seu estômago com este rolo que Eu lhe dei.'
Quando comi o rolo, percebi que era doce como mel.
(*Ezequiel 2.8-10 e 3.1-3, BV*)

Retornando à questão da concepção da Bíblia como um texto literário, concordamos com Northrop Frye, quando afirma que “existe uma ‘razão interna’ a qual faz da *Bíblia* um livro de significado coerente. Ele assevera que

Aqueles que conseguirem ler a Bíblia do começo ao fim descobrirão pelo menos que ela tem um começo e um fim — resquícios de uma estrutura completa. Ela começa com o começo do tempo, na criação do mundo; e termina com o término do tempo, no Apocalipse. No meio do caminho ela resenha a história humana, ou o aspecto da história que lhe interessa, sob os nomes simbólicos de Adão e Israel. Há também um corpo de imagens concretas: cidade, montanha, rio, jardim, árvore, óleo, fonte, pão, vinho, noiva, carneiro e muitas outras. Elas são tão recorrentes que indicam claramente a existência de um princípio unificador. Para um crítico este princípio deve ser mais de forma do que de significado. Dizendo-se de modo mais preciso, nenhum livro pode ter um significado coerente se não possuir alguma coerência em sua forma. (FRYE, 2004, p.11)

Erich Auerbach (2004) analisando uma peça natalina de fins do século XII, “*Mystère d’ Adam*”, cujo pano-de-fundo é a “Queda do homem”, tece comentários sobre duas categorias literárias ali apresentadas, *sublimitas* e *humilitas*, dizendo que, naquele contexto, não são estético-estilísticas, mas ético-religiosas. No entanto, não se furta em achar nessa “fusão antitética uma peculiaridade das Sagradas Escrituras”, lembrando que esta questão já fora salientada desde Agostinho, quando os Pais da Igreja divulgaram essa realidade paradoxal, partindo do testemunho de Jesus de que ocultara as Escrituras ao sábio e ao inteligente e as revelara aos pequeninos (Mateus 11.25; Lucas 10.21).

O crítico afirma que esta questão ganhou atualidade quando, durante a expansão do Cristianismo, a Bíblia e a literatura cristã enfrentaram a crítica estética dos pagãos, os quais não admitiam a confluência de temas tão paradoxais dentro

de um texto numa língua tão inculta e sem condições de exibir quaisquer categorias estilísticas. (AUERBACH, 2004)

Auerbach conclui dizendo que:

Ao mesmo tempo, porém esta crítica abriu os olhos para a verdadeira e peculiar grandeza das Sagradas Escrituras: o fato de terem criado uma espécie totalmente nova do sublime, da qual nem o quotidiano nem o humilde ficavam excluídos, de tal forma que no seu estilo, assim como no seu conteúdo, realizou-se uma combinação imediata do mais baixo com o mais elevado. (AUERBACH, 2004, p.134)

Quando anunciamos uma abordagem hermenêutica dos textos em questão, cumpre lembrar que, no que diz respeito à *Bíblia*, existem várias interpretações: a judaica, a islâmica, a satanista, entre outras. Porém, sublinhamos que tendo em vista nosso objetivo e nossa base de estudos, a única forma de ler a *Bíblia* é sob o enfoque cristão, tendo o auxílio metodológico da Hermenêutica — como anunciado — que, de acordo com Barcellos, comentando a espiritualidade em Adélia Prado, busca ser “sempre uma aproximação ao mistério enquanto mistério, isto é, enquanto presença, que se impõe, de uma realidade que em si mesma é inefável”. (BARCELLOS, 2003, p.96). Esse crítico literário, ainda, lembra-nos que a mensagem cristã dessa espiritualidade pode ser qualificada de litúrgica, contrapondo-se

a uma perspectiva pragmática, que buscaria na leitura da *Bíblia* uma orientação voltada primordialmente para ação segundo o método ver-julgar-agir (como se pratica nos círculos ligados à teologia da libertação, por exemplo), e a uma perspectiva de cunho mais existencial, que se circunscreveria à busca de respostas em âmbito pessoal e privado (como se pratica em alguns grupos formados pela

renovação carismática, por exemplo). (BARCELLOS, 2003, p. 95)

Nossos estudos estão, pois, ligados à seguinte divisão da *Bíblia*:

a) Os livros bíblicos vétero-testamentários (organizados, exceto para os judeus, em número de 39):

1ª) Lei (5 livros): *Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio*;

2ª) História (12 livros): *Josué, Juízes, Rute, I Samuel, II Samuel, I Reis, II Reis, I Crônicas, II Crônicas, Esdras, Neemias e Ester*;

3ª) Poesia (5 livros): *Jó, Salmos, Provérbios, Eclesiastes e Cântico dos cânticos*;

4ª) Profecia (17 livros): *Isaías, Jeremias, Lamentações de Jeremias, Ezequiel, Daniel, Oséias, Joel, Amós, Obadias, Jonas, Miquéias, Naum, Habacuque, Sofonias, Ageu, Zacarias e Malaquias*.

b) Os Neo-testamentários (27):

1ª) Evangelhos (4): *Mateus, Marcos, Lucas e João*;

2ª) *Atos dos Apóstolos*;

3ª) Cartas Paulinas (13): *Romanos, I Coríntios, II Coríntios, Gálatas, Efésios, Filipenses, Colossenses, I Tessalonicenses, II Tessalonicenses, I Timóteo, II Timóteo, Tito e Filemon;*

4ª) Carta aos *Hebreus;*

5ª) Cartas Gerais (7): *Tiago, I Pedro, II Pedro, I João, II João, III João e Judas;*

6ª) *Apocalipse.*

Quanto à obra de Adélia Prado, a nossa base está nos seguintes títulos individuais com edições em língua portuguesa:

A-Poesia: *Bagagem* -1976; *O Coração disparado* -1978; *Terra de Santa Cruz* - 1981; *O Pelicano* - 1987; *Faca no peito* -1988; *Poesia reunida* -1991; *Oráculos de maio* - 1999.

B-Prosa: *Os Componentes da banda* –1975; *Solte os cachorros* – 1979; *Cacos para um vitral* – 1980; *O Homem da mão seca* – 1994; *Manuscritos de Felipa* – 1999; *Prosa reunida* –1999; *Filandras* –2001. (NOGUEIRA, 2005)

Desse universo, ou seja, com referência ao *corpus* da obra poética de Adélia Prado, trabalharemos, exclusivamente com os poemas publicados em *Poesia reunida*.

Quanto à obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, baseamo-nos nas edições em língua portuguesa que contêm os seguintes títulos dessa escritora lusitana:

A-Poesia: *Poesia I* –1944; *Dia do mar* –1947; *Coral* –1950; *No Tempo dividido* –1954; *Mar novo* –1958; *O Cristo cigano* –1961; *Livro sexto* –1962; *Geografia* –1967; *Antologia* –1968; *Grades –Antologia de poemas de resistência* –1970; *Dual* –1972; *O Nome das coisas* –1977; *Poemas escolhidos* –1981; *No tempo dividido e mar novo* –1985; *Ilhas* –1989; *Navegações* –1996 (2ed.); *Obra poética I* –1990; *Obra poética II* –1991; *Obra poética III* –1991; *Musa* –1994 e *O búzio de Cós e outros poemas* –1997.

B-Prosa: *O Rapaz de bronze* –1956; *A Menina do mar* –1958; *A Fada Oriana* –1958; *Noite de Natal* –1960; *Contos exemplares* –1962; *O Cavaleiro da Dinamarca* –1964; *A Floresta* –1968; *O Tesouro* –1978; *Histórias da terra e do mar* –1984; *Árvore* –1987; *Os Três reis do oriente* –1995; *Era uma vez uma praia lusitana* –1997.

C-Ensaio: *A poesia de Cecília Meireles* –1956; *Poesia e realidade* –1960; *O Nu na Antigüidade clássica* –1975.¹

De igual modo, trabalharemos somente com poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen. Teremos como base os textos incluídos em *OP I*, *OP II* e *OP III*:

A-Obra poética I: Poesia I, Dia do mar e Coral;

¹ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética III*. Lista na contracapa, exceto os dois últimos títulos os quais constam na <<http://www.instituto-camoes.pt/escritores/sophia/htm>>. As datas são todas relacionadas à primeira edição, excluindo a do livro *Navegações*.

B-Obra poética II: No tempo dividido, Mar novo e Livro sexto;

C-Obra poética III: Geografia, Dual, O nome das coisas, Navegações e Ilhas.

Em cruzamentos de vias desses textos, situamos um debate que, desde fins do segundo século, foi instalado pelo escritor latino Tertuliano (155-222, ALTANER & STUIBER, 1972, p.156-170 e CHAMPLIN & BENTES, 1991, v.6) a partir de sua indagação: “Quid Athenae Hierosolymis?” (“O que Atenas tem a ver com Jerusalém?”). Este apologista e polemista, conhecido por sua inteligência e capacidade persuasiva, enfatizou a oposição entre as *Escrituras Sagradas* e a Filosofia; ao contrário de Justino, o Mártir (100-165, ALTANER & STUIBER, 1972, p.75-81 e CHAMPLIN & BENTES, 1991, v. 3, p. 686-687), que seguiu por outro caminho. Este, após estudar várias filosofias, não as renegou, antes ampliou o horizonte do seu passado filosófico, analisando-as a partir do seu enfoque cristão.

Outros dois filósofos, sem as polêmicas precedentes, Agostinho, o teólogo de Hipona (354-430, ALTANER & STUIBER, 1972, p.78) e Tomás de Aquino (1224-1274, ALTANER & STUIBER, 1972, p.247-250) enalteceram a Filosofia, dentro e fora do tecido das respectivas teologias. O último adotou e divulgou uma fórmula que o precedeu: ‘A verdade, venha ela donde vier, provém sempre do Espírito Santo’. (ALTANER & STUIBER, 1972, p.156-170 e CHAMPLIN & BENTES, 1991, v. 3, p.686-7 e v.6, p.503)

Tertuliano postula que “um discípulo de Jerusalém não necessita ser pupilo de Atenas”. E acrescenta: “Nossa instrução vem do pórtico de Salomão, quem

ensinou que o Senhor (lavé) deve ter buscado na simplicidade do coração” (TERTULIANO, apud Pelikan, 2000, p.2)

A nossa discussão é, por sua vez, empreendida na mesma direção sinalizada por Moeller que, ao introduzir o texto “*Sabiduría griega y paradoja cristiana*”, escreveu que “É impossível compreender certos aspectos do dogma (cristão) sem recorrer aos conceitos greco-romanos que contribuíram para elaborá-los” (...) e que “a arte primitiva cristã testemunha a influência do ‘humanismo’ na nossa civilização”. (MOELLER, 1989, p.17-tradução da autora).

Não se afirma aqui que o Cristianismo está assentado no helenismo, mas o que se quer demonstrar é que as interseções temáticas entre Atenas e Jerusalém emergem ora com traços que se identificam; ora, em contraposições. O fato é que, no nosso ponto-de-vista, à pergunta: “O que tem a ver Atenas com Jerusalém?”, respondemos, tendo em vista a narrativa mitológica e a bíblica: uma ligação que serve como apoio na contextualização, no referencial, de textos da Bíblia, uma vez que várias porções, principalmente do NT, apresentam como fundo histórico o mundo greco-romano.

Jaroslav Pelikan também trata dessa relação em *What has Athens to do with Jerusalem?* Nesta obra, ele se dedica a discutir duas narrativas clássicas sobre a questão cosmogônica, a doutrina dos começos, das origens, *Timaeus* de Platão e *Gênesis* de Moisés. A concepção da narrativa platônica de que a Atlântida está situada em aproximadamente 10.000 anos antes de Cristo é analisada ao lado do relato mosaico que identifica a origem do universo a partir do sopro de um Criador, o

lavé dos israelitas, segundo o qual as coisas foram trazidas à luz no jardim do Éden, situado entre os rios Tigre e Eufrates, na Mesopotâmia. Não se faz apologia de nenhuma das duas cosmovisões, antes se discute o fato de ser esse tema de vital importância para o pensamento filosófico ocidental,

Porque o mito cosmogônico tem sido um dos mais universais na história da religião, na investigação científica das origens cósmicas e as reflexões filosóficas sobre ele vêm expor a questão sobre o que fazer com este mito, o maior debate sobre o criacionismo que tem sido desenvolvido e amplamente demonstrado nos séculos dezenove e vinte. (PELIKAN, 2000, p.5-tradução da autora)

Ratificando a influência de um texto sobre o outro, o autor ainda acrescenta:

Quando esta cosmogonia filosófica de Atenas encontrou a não-cosmogonia filosófica de Jerusalém, muitos dos conceitos de *Timaeus* geraram questões, que não haviam sido levantadas, sobre o texto de *Gênesis* (...) Em antecipação daquele encontro, nós estamos analisando a visão cosmogônica em *Timaeus* com um olho em *Gênesis*. E de igual forma, continuamos com a reflexão vinda da pergunta de Tertuliano: 'O que tem a ver Atenas com Jerusalém?' e tornando, no entanto, à visão cosmogônica em *Gênesis*, a qual uma vez mais é a análise de um texto à luz do outro. (idem, ibidem, p.43-tradução da autora)

Tertuliano, como polemista, à sua própria pergunta, respondeu negativamente. Nós, nesta pesquisa, optamos, entretanto, por abordar os pontos de encontro dessas duas visões, a bíblica e a greco-mitológica, a partir dos textos de Adélia Prado e Sophia de Mello Breyner Andresen, elegendo, conforme já anunciamos, três temas-base: o logos, o tempo e o binômio vida & morte.

Acerca desse caráter interdisciplinar que damos ao nosso texto, encontramos uma afirmação, em *The Study of literature and religion- an introduction*, que bem o ilustra:

A teologia necessita compreender a natureza da literatura e aprender cuidadosamente os procedimentos da interpretação textual. A literatura nunca deve esquecer o mistério que subjaz nela, um mistério que é irreduzível e vai além das soluções humanas (JASPER, 2001, p.X -tradução da autora)

No capítulo “Poesia, Crença e Devoção” daquela obra, Jasper relembra um dos tipos de composição lírica: o hino, que são versos com um objetivo específico. Hinos, ele diz “são feitos pra cantar, e imediatamente assimilados pela congregação, a qual é um ajuntamento visando à adoração e não a reflexões solitárias sobre experiências religiosas” (idem, ibidem, p. 23-tradução da autora). Assim é que do campo literário facilmente o hino migra pra o religioso, cujo conteúdo lingüístico é concebido, quase sempre, como doutrina. Os refrões são a parte que melhor veicularia a idéia destas, visto que são expressões que confirmam, pela repetição, o aspecto didático desse tipo de composição.

À guisa de outros esclarecimentos acerca do procedimento que adotamos, no nosso texto, no primeiro capítulo, são analisados poemas de Adélia Prado nos quais o Filho de Deus, Jesus, é o motivo recorrente.

Em entrevistas, a escritora declara que sua palavra é baseada na Palavra (Verbo) Encarnada, o ? ????, e que não escreve se não estiver “inspirada”: “Escrevo inspirada por Deus e sou marcada por um estilo que vem do Espírito Santo.” (PRADO, 1995, p.68)

Em “As palavras e os nomes”, o sujeito lírico adeliانو também se refere ao seu fazer poético dentro dessa perspectiva:

Escrever para mim é religião.
Os escritores são insuportáveis,
 menos os sagrados,
os que terminam assim as suas falas:
 ‘Oráculo do Senhor’.
(AFP in PR, p. 383)

A concepção do texto poético de Adélia pode ser associada à do bíblico, no qual encontramos uma informação sobre o fazer literário do mesmo. É como se o Espírito Santo “soprasse” em seus ouvidos a mensagem, à semelhança dos escritores sagrados, conforme registra Paulo em *II Timóteo 3.16*. A expressão θεοπνευστος (teopneustos), usada neste verso, carrega em si os radicais “teo” + “pneuma”. Este último pode ser traduzido por “vento”, “sopro”, “espírito”, encerrando a idéia composta de “ ‘soprada’ por Deus” traduzido pela maior parte dos exegetas como “ ‘inspirada’ por Deus”. Assim temos na NVI:

(...) p²sa ??af ? (grafe=escritura) ?e?p?e?st?? ?a? ? f???μ?? p???
d?das?a?ã?, p??? ??e????, p??? ?pa????s ??, p??? pa?deã? t?? ??
d??a??s???, (...)
(GB)

Toda a Escritura é inspirada por Deus e útil para o ensino, para a repreensão, para a correção e para a instrução na justiça, (...)

A imagem divina (palavra ligada ao Deus dos cristãos) ilumina todos os espaços poéticos por onde transitam as palavras adelianas. Tal perspectiva de vida assemelha-se ao que disse Pascal, em *Pensamentos*:

Sem Jesus Cristo, o mundo não subsistiria, pois seria necessário, ou que fosse destruído, ou que fosse como um inferno.

Se o mundo subsistisse pra instruir o homem sobre Deus, a sua divindade resplandeceria por toda parte de maneira incontestável; mas como ele não subsiste senão por Jesus Cristo e para Jesus Cristo, e para instruir os homens tanto sobre a sua corrupção como sobre a sua redenção, pululam por todas as partes as provas dessas duas verdades. (PASCAL, 2003, p.265-266)

Ainda no primeiro capítulo, analisamos o *???* como o lugar de habitação de Deus. Para tanto, percorremos, historicamente, os espaços que traduziram a habitação divina, no decorrer da trajetória dos israelitas, ou seja, tocamos na questão do tabernáculo/templo, desde o seu significado ao tempo da construção erguida por Moisés até sua relação com o corpo do homem. (*Êxodo* 24, 25 e *1 Coríntios* 6. 18-20)

Ao lado do *???*, assentamos o *Olunpo*, olhando-os a partir do texto adeliانو/bíblico e do sophiano/mitológico. Esses temas possuem um ponto comum: o religioso, o espiritual, no sentido da imaterialidade. E é por este viés que enxergamos o texto de Sophia de Mello Breyner Andresen, a qual reconhece, por outras vias, essa marca da existência humana — a espiritualidade — e, como Adélia, faz ligação com a poesia. Ela diz:

A poesia é das raras actividades humanas que, no tempo actual, tentam salvar uma certa espiritualidade. A poesia não é

uma espécie de religião, mas não há poeta, crente ou descrente, que não escreva para a salvação da sua alma – quer a essa alma se chame amor, liberdade, dignidade ou beleza. (ANDRESEN, 1997)

Sobre esse caráter imperioso da religião/espiritualidade, lemos em *O Sagrado e o profano*:

Seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso. (...) até a existência mais dessacralizada conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo. (ELIADE, 2001, p. 27)

Tal valor religioso é conservado na poesia de Sophia, na medida em que o intertexto que é feito por ela com a narrativa mitológica clássica impregna suas letras.

Pode-se dizer que a presença do intertexto da narrativa bíblica está na poesia adeliana assim como o da Mitologia clássica está na de Sophia. Desta forma, o aspecto religioso, no sentido de estar relacionado com o espírito, é o recorte comum que fazemos entre esses textos. Adélia e Sophia se tocam nesse campo do imaterial com um elemento concreto que são as suas letras.

A escritora Adélia não se furta de confirmar a importância desse aspecto para sua vida. Em *O Coração disparado*, há uma seção cujo título resume esta afirmativa: “Tudo que eu sinto esbarra em Deus” (PRADO, 1991, p. 207). A espiritualidade é, portanto, a fonte do trabalho poético para essa mineira que não escapa das tradições religiosas de sua católica Divinópolis – signo lingüístico que já aponta para o caráter de sua poesia.

Apesar de o *tônus* religioso ser uma marca forte, na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, outros aspectos se destacam na poesia dessa escritora portuguesa, dos quais citamos o social. Sophia fez notáveis intervenções cívicas no processo político de seu país. Chegou a ser deputada à Assembléia Constituinte pelo Partido Socialista, após a Revolução de Abril de 1974 e foi uma das fundadoras da Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos. A liberdade é um dos seus alvos perseguidos na Terra e na poesia. Nota-se esta preocupação existencial, especialmente, no *Livro Sexto*.

Em discurso feito por ocasião da entrega do *Grande Prémio de Poesia* atribuído a esse livro, em 1964, declara:

O artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. (...). Mesmo que ele fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência, mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser. (...) (ANDRESEN, 2001, p.8)

Esta concepção sobre poeta/poesia é expressa por Octavio Paz em *Signos em rotação*, ao tratar das relações entre poema e história. Ele afirma não existir fissura alguma entre ambos, posto que “o poema é um produto social” e “a poesia não se sente: diz-se.” (PAZ, 2005, p. 54)

Esse ‘dizer’ do poeta é, então, o seu jeito de falar sobre o que lhe é seu ou do mundo. E, segundo Paz, mesmo quando o poeta fala de outros mundos, ainda assim, fala de algo ligado às coisas sensíveis e históricas, pois

O poeta não escapa à história, inclusive quando a nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas e pessoais se transformam em palavras sociais, históricas. Ao mesmo tempo, e com essas mesmas palavras, o poeta diz outra coisa: revela o homem. Essa revelação é o significado último de todo poema e quase nunca é dita de modo explícito, mas é o fundamento de todo dizer poético. Nas imagens e ritmos transparece, de maneira mais ou menos nítida, uma revelação e não se refere mais àquilo que dizem as palavras, e sim a algo anterior e em que se apóiam todas as palavras do poema: a condição última do homem, esse movimento que o lança sem cessar para diante, conquistando novos territórios que mal são tocados se tornam cinza, em um renascer e remorrer e renascer contínuos. (idem, *ibidem*, p.55)

Sophia é, como Adélia, uma escritora que se ocupa da vida comum e das coisas concretas e, a partir dessas, transcende para o mundo espiritual. Ela afirma que “A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida.” (ANDRESEN, 2001, p. 7).

A *mimesis*, definida por Barthes como uma das três forças da literatura, é essa tentativa de o homem representar o real. Ele diz em sua *Lição*:

(...)

A segunda força da literatura é a sua força de representação. Desde a Antigüidade até às tentativas de vanguarda, a literatura preocupa-se em representar alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é por homens quererem continuamente representá-lo com palavras que existe uma história da literatura. O facto de o real não ser representável — pode ser dito de várias formas: quer, com Lacan, definindo-o como o *impossível*, aquilo que não pode ser atingido e que escapa ao discurso; quer em termos topológicos quando verificamos que se não pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (oral) com uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer e não quererá nunca render-se. Por não existir nenhum paralelismo entre o real e a linguagem e os homens não aceitarem essa

impossibilidade, tal recusa dá origem, num afã incessante, à literatura (BARTHES, 1997, 22-23)

Walter Benjamin também teorizou sobre essa capacidade de semelhar, ou seja, sobre a faculdade mimética do homem, afirmando:

Um olhar lançado à esfera do 'semelhante' é de importância fundamental para a compreensão de grandes setores do saber oculto. Porém esse olhar deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças. A natureza engendra semelhanças: basta pensar na mímica. Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética. (BENJAMIN, 1994, p.108).

No curso desse olhar que recai sobre o objeto em exposição — que é, no final das contas, o real — se desenvolve essa capacidade mimética do homem. O conteúdo imaginativo do sujeito que olha, do visionário, é o resultado desse processo, embebido, no caso da poesia, de uma espécie de encantamento que, na verdade, não está na descrição das coisas, mas no modo de intervenção daquele sujeito visionário sobre o objeto.

No caso dos poemas, a língua, mais que o código, é o canal, numa relação comunicativa na qual a pluralidade do sujeito é a questão fundamental. Não o sujeito em si, mas as visões que ele possui. Daí, pluralizam-se os sujeitos numa transposição de realidades que anseia, essencialmente, o ser. A arte da palavra, a Literatura, está a serviço de. E é mister que se cuide dela, que se debruce sobre ela. Sophia é uma artista que, segundo Lamas, “pertence aos raros que Roland Barthes menciona, os raros que reflectem sobre sua arte e isto ela tem feito ao longo da sua

existência, em tempos e espaços diferentes conforme atestam os seus textos teóricos.” (LAMAS, 1998, p.45)

Dentre as artes, as letras tiveram um lugar especial na vida de Sophia de Mello Breyner Andresen. Sua paixão por elas era evidente na ficção e em suas falas do dia-a-dia. Ouçamos sua voz:

Recordo-me de descobrir que num poema era preciso que cada palavra fosse necessária, as palavras não podem ser decorativas, não podiam servir só para ganhar tempo até ao fim do decassílabo, as palavras tinham que estar ali porque eram absolutamente indispensáveis. Isso foi uma descoberta. (ANDRESEN, 1991a)

Sua relação com a poesia é uma questão de ser. Num outro depoimento contundente, diz:

Eu acho muito difícil dizer o que é poesia. Eu não tenho idéias feitas sobre as coisas e cada vez tenho menos idéias, sabe? E já digo: eu não penso, só cismo. De maneira que eu escrevo não pensando na imagem nem na frase, mas com o sentido literal, ao deus-dará. Sou um pouco assim. Uma das melhores definições que eu conheço é do Jorge de Sena, que diz: ‘A poesia é para mim a mais profunda responsabilidade do homem, a responsabilidade de estar vivo’. (ANDRESEN, 1999c)

Trabalhar com as palavras, com a Literatura e poesia sempre foram temas ligados à vida da portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, que nasceu na Foz, Porto, e aí passa a primeira infância. A notícia de sua morte nos encontrou em plena fase de estudos acerca de sua obra poética, no ano de 2004, no dia 02 de julho. Uma de suas estudiosas, Helena Carvalhão Buescu, informa-nos, num ensaio intitulado “Sophia no país das maravilhas”, que já desde cedo,

aos três anos, se confronta com a poesia, através da tradição popular e oral, pela recitação do poema *Nau Catrineta* por uma criada, poema que, posteriormente, memorizará. Sophia recordará esta experiência, mais tarde, comentando que teria tido a sorte de encontrar a poesia antes de saber o que era a literatura. Momento primeiro, que poderemos considerar como dominante: a recitação oral, a tradição popular, a impessoalidade de uma voz coletiva que apenas a voz individual pode ativar, a declamação — tantos outros aspectos que podemos daqui retirar para depois os entendermos para a sua poesia. Mas a sua infância permitir-lhe-á conhecer outras orientações literárias: um dos avós transmite-lhe o gosto pela freqüentação dos autores clássicos; da mãe aprende a atenção cultural e estética mais diversificada. Ambos os aspectos serão, como veremos, centrais para o entendimento do seu fazer poético: por um lado a tradição clássica sempre presente e ativa; por outro lado a cena do que à sua volta vai acontecendo, e os diálogos intensos que mantém com os que a marcam, antes de si e consigo. A este conjunto de experiências devemos atribuir a importância de uma fundação dos alicerces poéticos, indissoluvelmente ligados a experiências do sensível e do visível que nunca deixarão de ecoar na poesia desta poeta. (BUESCU, 2005)

A lira de Sophia cantava, com fascínio, o universo mediterrânico, a tradição da cultura grega ao lado dos mistérios da natureza — principalmente as florestas e o mar — do amor, da morte — esta personificada quase sempre pela Noite — e do trágico. Nesse vasto campo de pesquisa, como dissemos, privilegiamos a narrativa mitológica por considerar esta uma via paralela à bíblica que se pode delinear na obra de Adélia Prado.

O segundo capítulo desta Tese trata da questão do tempo, sob as duas óticas para as quais essa palavra aponta, em termos semânticos, no grego. Analisamos, conforme já informamos, o *χρόνος* (Cairós), termo usado na literatura bíblica para designar momentos específicos, nos quais lavé intervém no *χρόνος* (Crónos), tempo ligado aos feitos cotidianos do homem. Para tanto, a interseção bíblica é feita por nós através do *Evangelho de João* e do livro de *Apocalipse*, preferencialmente.

Seguindo este percurso, analisamos o Tempo, nos espaços paradisíacos segundo a poesia de Adélia Prado, ao lado dos “jardins perdidos” na trajetória poética sophiana.

Num último enfoque, percorremos as concepções da existência humana sob a égide de *Eros* (Eros) e *Tánatos* (Tánatos). Quanto à primeira categoria, *Eros*, fazemos a relação com o amor por estar seu conceito diretamente ligado a esse termo. Cabe-nos apresentar os quatro principais termos gregos para a palavra amor (LEWIS, 1986), com os quais trabalhamos neste estudo:

- a) *phileo*. Do verbo *phileō* (phileō) = amar, comportar-se amigavelmente para com o outro. Esta é uma palavra que a partir de Homero (2004a e 2004b), regularmente, passa a ser empregada como sinônimo de "mostrar afeição", "amar";
- b) *storgos*. Do verbo *storgō* (storgō) = amar com familiaridade, ter afeição por. É usado para significar o amor entre pais e filhos, especialmente. Pode também ser empregada para o amor de um povo pelo seu soberano e até dos cachorros pelo seu dono;
- c) *agapao*. Do verbo *agapao* (agapao) = amar, estar cheio de benevolência e externá-la, querer bem. É uma palavra que aparece com frequência como alternativa para, ou em sinônimo de "phileō" e "phileō", significando "gostar de". Na maioria das vezes, aparece designando o amor de Deus por suas criaturas; ". (THAYER, 1988, p. 653, 82, 3- tradução da autora)
- d) *Eros*. Do verbo *erō* (erō) = amar com paixão. “Eros” é o amor apaixonado entre o homem e a mulher que abrange "anseio", "desejo”.

Assim, ao abordarmos esse tema, estamos nos referindo à última acepção, isto é, *Eros* (Eros) como sinônimo de amor que gera vida, numa força erótica, cujo principal impulsionador, na poesia de Adélia, é o personagem Jonathan. Este poder vital ora aparece como o amante, ora como Jesus, outras vezes como Deus, e

também como a própria poesia. Para tal abordagem, faremos a conexão com o livro bíblico-poético *Cântico dos cânticos*. Também tangenciamos o terceiro significado quando nos referimos ao amor de Deus.

A outra categoria, *o Thanatos* (Tánatos) é vista na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, principalmente, através dos elementos trágicos simbolizados por metáforas como: noite, sombras, fios da sepultura, céus atormentados, escuridão, entre outras. Os personagens divinos presentes na poesia dessa autora estão quase sempre vinculados à trajetória trágica que marca os heróis gregos.

Teologicamente, falando, se considerarmos que o homem é um ser caracterizado por uma unidade tricotômica (corpo, alma e espírito), há de se levar em conta que o aspecto religioso, seja ele orientado por Deus ou pelos deuses, é inerente à humanidade.

Em termos psicológicos, Byington diz:

através do conceito de arquétipo, C. G. Jung, abriu para a Psicologia a possibilidade de perceber nos mitos diferentes caminhos simbólicos para a formação da Consciência Coletiva. Nesse sentido, todos os símbolos existentes numa cultura e atuantes nas suas instituições são marcos do grande caminho da humanidade das trevas para a luz, do inconsciente para o consciente. Esses símbolos são as crenças, os costumes, as leis, as obras-de-arte, o conhecimento científico, os esportes, as festas, todas as atividades, enfim, que formam a identidade cultural. Dentre estes símbolos, os mitos têm lugar de destaque devido à profundidade e abrangência com que funcionam no grande e difícil processo de formação da Consciência Coletiva. (BYINGTON in BRANDÃO, 2001a, p.9)

Ainda, dentro dessa ótica, Dr. Nairo de Souza Vargas, também psiquiatra e analista junguiano (S.P.), membro fundador da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, prefaciando o terceiro volume daquela obra — mais dedicado aos heróis gregos —, lembra que esses são símbolos de carga emocional extremamente fortes e que fertilizam, a partir do inconsciente, a nossa consciência. O psiquiatra comenta sobre a dupla faceta dos heróis; acrescenta que o comportamento deles, ora encantador, ora agressivo; sua origem, às vezes, dúbia ou complicada; sua morte trágica; enfim, suas características influenciam o homem.

Ele finaliza alertando:

O perigo de se ficar identificado com o arquétipo do herói, como com qualquer outro arquétipo, é ultrapassar o *'métron'*, a medida humana. Isto fica bem caracterizado nos mitos e expresso na famosa frase do oráculo de Delfos *'gnôthi s'autón'* — o célebre “conhece-te a ti mesmo” do templo de Apolo. Somos humanos e não deuses ou semideuses e por isso devemos ter nos heróis inspiradores e modelos de transformação e não modelos de identificação.
(VARGAS in BRANDÃO, 2001b, p. 10 e 11)

As poesias de Adélia Prado e de Sophia de Mello Breyner Andresen caminham, assim, em vias paralelas, se considerarmos o aspecto da espiritualidade. Elas se encontram no espaço em que Deus e Zeus sinalizam uma trajetória rica de transeuntes oriundos de *locus* e tempos diversos, mas que, num momento, o poético, interseccionam-se.

Para concluir, sublinharíamos que a leitura global dessas diferentes visões de mundo cantadas por essas escritoras bem como as análises feitas por teóricos, no campo da Teologia e da Mitologia, resultam num terreno fertilíssimo para muitos outros estudos comparativos, bem como para um aprofundamento do proposto na presente Tese.

regressa a casa e sua ama, Euricléia, o reconhece pela cicatriz na coxa. (HOMERO, 2004b, canto XIX, vv. 467-475, p.333)

Na análise, Auerbach encontra divergências no modo de apresentação dos personagens, deuses e Deus, nas duas narrativas. Os primeiros — parece achar — sendo introduzidos de forma mais intensa: o outro, com mais sutileza. O crítico diz:

Lembre-se, para bem perceber a diferença, que na visita de Hermes a Calipso, onde a incumbência, a viagem, a chegada e a recepção do visitante, a situação e a ocupação da pessoa visitada, se estendem o longo de muitos versos; e mesmo nos momentos em que os deuses aparecem repentinamente só por breves instantes, seja para auxiliar os seus favoritos, seja para confundir ou perder um dos seus odiados mortais, sempre é indicada claramente a sua figura e, o mais das vezes, o meio da sua chegada e do seu desaparecimento. Aqui, (“O Sacrifício de Isaque”), porém Deus aparece carente de forma (e, contudo “aparece”) de algum lugar só ouvimos a sua voz e esta não chama nada além do nome: sem adjetivo, sem atribuir à pessoa interpelada um epíteto, como seria o caso em qualquer apóstrofe homérica.(AUERBACH, 2004, p.6)

Concordamos que há diferença relevante, por exemplo, na concepção do tempo nas duas tradições e no tratamento da linguagem. No entanto, divergimos no ponto em que Auerbach diz que “Deus aparece carente de forma”, uma vez que, nesse episódio cujos protagonistas são Abraão e seu filho Isaque, o cordeiro providenciado pelo Jeová-Jiré — segundo a maior parte dos hermeneutas — tipifica o próprio Cordeiro de Deus (cf. *Gênesis* 22.13 e *João* 1.36), ou seja, Jesus Cristo. Nota-se, assim, que o imaterial reclama presença no mundo sensível.

Mais à frente, em sua análise, Auerbach diz que “em cada uma das grandes figuras do Velho Testamento, desde Adão até os Profetas, (...) Deus escolheu e

moldou estas personagens para o fim da encarnação da sua essência e da sua vontade”. (AUERBACH, 2004, p.14). É sobre este objetivo — o imaterial no real — que ora comentamos, procurando analisá-lo nos quatro textos-base com os quais temos trabalhado.

O verso quatorze do primeiro capítulo do Evangelho de João traz uma expressão-chave para a compreensão desse tema em relação a Jesus: “viveu entre nós”. Esta presença, com relação ao Deus da Bíblia, é-nos apresentada, gradativamente, desde as narrativas mosaicas. Nessa direção, entende-se que o Deus de Israel procurou manifestar-Se sensivelmente ao Seu povo a fim de dar-Se a conhecer. Justificam-se, portanto, as epifanias ocorridas no AT. De igual modo, o antropomorfismo e o antropopatismo são freqüentes no Texto Sagrado e objetivam revelar tátil, visível e audivelmente o Deus que, até Jesus, não Se revelara totalmente como homem.

Vários índices, dentro da coerência interna da narrativa bíblica, apontam para situações que lavé empreende a fim de Se revelar ao Seu povo, após a “queda do homem” (v. *Gênesis* 3). No início do texto, o narrador do Pentateuco escreve que Ele Se manifestava aos indivíduos, nas próprias tendas construídas pelos israelitas para nelas habitarem.

Por volta de 1491 a.C. (AECRA, p. 61-75), Moisés narra o episódio em que é relatada a ordem de lavé ao Seu povo para a construção do Tabernáculo, onde ele deveria se reunir em assembléia para adorá-Lo (BRT, p. 1498). Ali, havia espaços delimitados para cada parte do ritual. O ponto máximo da presença de lavé era no

Santíssimo Lugar (Santo dos Santos). Segue uma ilustração do ambiente da vista de cima do Tabernáculo (BERNARDO, 1998) baseada na orientação recebida pelo Patriarca (Anexo I-O Tabernáculo, Tipificação e Referência Bíblica):

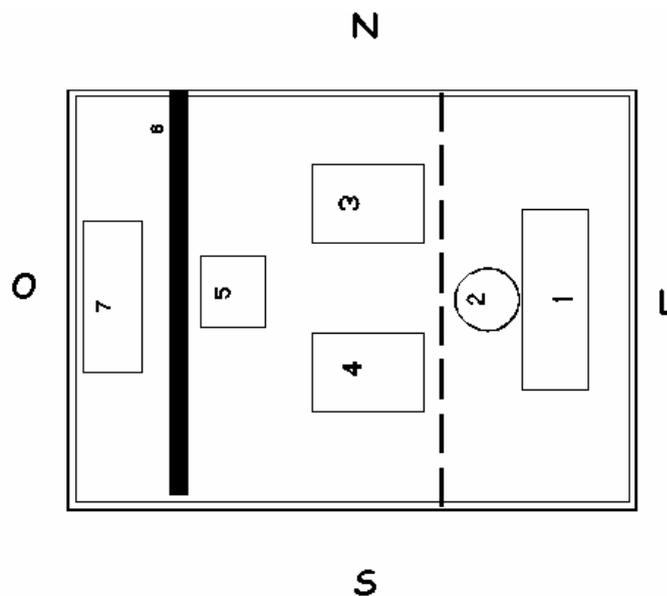


Figura 1 - O Tabernáculo de Moisés
 Ilustração da disposição dos utensílios usados no culto israelita
 1-O altar dos holocaustos; 2-A pia de bronze; 3-A mesa dos pães; 4-O castiçal de ouro; 5-O altar de incenso (3, 4 e 5, no Santo Lugar); 6-O véu; 7-A arca da aliança (no Santo dos santos)

O Tabernáculo era um templo móvel e foi construído, durante a peregrinação do povo israelita, quando saiu do Egito rumo à Terra Prometida — Canaã — depois de quase quatro séculos e meio de escravidão, naquela terra africana. De acordo com o texto de *Êxodo*, o Egito, àquela altura, possuía poder sobre o povo judeu. A narrativa mosaica do primeiro capítulo deste texto bíblico, assim diz:

São estes, pois os nomes dos filhos de Israel, que entraram com Jacó, no Egito; cada um com a sua respectiva família: Rúben, Simeão, Levi, e Judá; Issacar, Zebulom e Benjamim; Dã e Naftali, Gade e Aser. Ao todo, os descendentes de Jacó eram setenta; José, porém, já estava no Egito. Ora, morreram José, todos os seus irmãos e toda aquela geração. Os israelitas, porém, eram férteis, proliferavam,

tornaram-se numerosos e fortaleceram-se muito, tanto que encheram o país.

Então subiu ao trono do Egito um novo rei, que nada sabia sobre José. Disse ele ao seu povo:

— Vejam! O povo israelita é agora numeroso e mais forte que nós. Temos que agir com astúcia para que não se tornem ainda mais numerosos e, no caso de guerra, aliem-se aos nossos inimigos, lutem contra nós e fujam do país.

Estabeleceram, pois, sobre eles chefes de trabalhos forçados, para os oprimir com tarefas pesadas. E assim, os israelitas construíram as cidades-celeiros de Pitom e Ramessés.

Todavia, quanto mais eram oprimidos, mais numerosos se tornavam e mais se espalhavam. Por isso os egípcios passaram a temer os israelitas, e os sujeitaram a cruel escravidão. (*Êxodo* 1.1-14)

Segundo a narrativa bíblica, esta situação durou 430 (quatrocentos e trinta) anos. Ao final deste período, sob o comando de Moisés, o povo de Israel rumou à Terra Prometida:

Os israelitas foram de Ramessés até Sucote. Havia cerca de seiscentos mil homens a pé, além de mulheres e crianças. Grande multidão de estrangeiros de todo tipo seguiu com eles, além de grandes rebanhos, tanto de bois como de ovelhas e cabras.

Com a massa que haviam trazido do Egito, fizeram pães sem fermento. A massa não tinha fermentado, pois eles foram expulsos do Egito e não tiveram tempo de preparar comida.

Ora, o período que os israelitas viveram no Egito foi de quatrocentos e trinta anos. No dia em que se completaram os quatrocentos e trinta anos, todos os exércitos do SENHOR saíram do Egito. (*Êxodo* 12.37-41)

O texto em questão apresenta duas metáforas, nuvem e coluna de fogo, que revelam a presença epifânica de Iavé, durante a vida nômade dos israelitas. Não só nos elementos do Tabernáculo: o altar dos holocaustos, a água na pia de bronze, os pães, o castiçal, o altar de incenso, o véu e a arca da aliança mas, ao longo do texto do VT, existe um fio narrativo alegórico cujas figuras tipificam o Deus de Israel e

objetivam revelá-Lo como um Deus presente, manifesto (Anexo II –Os Utensílios do Tabernáculo):

Durante o dia o Senhor ia adiante deles, numa coluna de nuvem, para guiá-los no caminho, e de noite, numa coluna de fogo, para iluminá-los, e assim podiam caminhar de dia e de noite. A coluna de nuvem não se afastava do povo de dia, nem a coluna de fogo, de noite. (*Êxodo* 13.21, 22)

Todos os encaminhamentos da construção do Tabernáculo, desde o tamanho da área e suas especificações quando ao uso por parte do povo ou não, até o tecido que seria usado na cortina bordada com anjos e querubins, foram detalhadamente dados pelo Deus de Israel (cf. *Êxodo* 24.12 - 31.11; 26 e 27): “E farão um santuário para mim, e eu habitarei no meio deles. Façam tudo como eu lhe mostrar, conforme o modelo do tabernáculo e de cada utensílio.” (*Êxodo* 25.8, 9)

Esta questão da “habitação” de lavé perpassa os séculos, continuando a se materializar, na construção dos 3 (três) templos erguidos, respectivamente, por Salomão, por volta de 1012 a.C. (cf. *I Reis* 6- AECRA, p. 265-266); por Zorobabel, em torno de 520 a.C. (cf. *Esdras*- AECRA, p. 361-262) e por Herodes, O Grande — que iniciou as obras, mas não as concluiu — de 20 a. C. a 64 d. C. (CHAMPLIN e BENTES, 1991, p. 100-1 e BRT, p. 1500-01)

A história mostra que esses empreendimentos sempre encontraram oposição: o templo erguido pelo filho de Davi foi destruído pelos babilônicos, durante o exílio; o de Zorobabel, saqueado por Antíoco IV, no ano de 168 a.C. e o de Herodes, destruído pelos romanos em 70 a. C., sob o comando de Tito. (GONZÁLEZ, 1991, p.18)

Historiadores, como Flávio Josefo — judeu, do primeiro século — narram esse período com detalhes. Mas são de Justo Gonzáles, outro historiador e teólogo, o depoimento a seguir:

(...) a própria tolerância dos romanos não podia compreender a obstinação dos judeus, que insistiam em render culto somente ao seu Deus e que se rebelavam ante a menor ameaça contra sua fé. (...) Por esta razão as rebeliões sucederam quase ininterruptamente. Jesus era menino quando os judeus se rebelaram contra o etnarca Arquelau, que teve de recorrer às tropas romanas. (...) O partido dos zelotes, que se opunha tenazmente ao regime romano, (...) cumpriu papel importante na grande rebelião que estalou no ano de 66 d.C. Essa rebelião foi, talvez, a mais violenta de todas, e conduziu, em suas conseqüências, à destruição de Jerusalém, no ano de 70 d.C., quando o general — e depois imperador — Tito conquistou a cidade e derrubou o Templo. (GONZÁLES, 1991, p. 17-18)

Destacamos o aspecto semântico que envolve duas palavras em cujas tessituras se permeia essa discussão: “tabernáculo” e “templo”, partindo do registro etimológico que melhor as caracteriza — o hebraico.

A primeira, *mishkân*, traduzida do hebraico para o português como “tabernáculo” deriva-se do verbo *sâkan* que quer dizer habitar, usado 129 vezes no AT. *Mishkân* “designa o santuário portátil construído pelos israelitas no deserto”. (HARRIS, 1988, p. 1562)

A outro termo hebraico nos reportamos, pois se localiza dentro do mesmo campo semântico em questão. Trata-se de *bayît*, que significa casa, lar, local, templo. Dele deriva-se o termo *bîtan*, traduzido como casa, habitação. (idem, ibidem, p.174-175)

Pela aproximação de significados, essas duas palavras são usadas com um sentido básico: casa.

Também encontramos para “templo” a correspondente grega $\text{ιε\rho\nu\text{?}\nu\text{?}(ier\acute{o}n)\text{?}}\text{ου, το}$ que, em uma das suas acepções, “significa, na maioria das ocorrências bíblicas do NT, uma construção chamada de templo, como encontramos em *Mateus 4.5; Lucas 4.9, Atos 19.2*”, entre outras passagens. (MOULTON, 1978, p.200 – tradução da autora)

No que tange ao Texto Sagrado, ao significado do substantivo “tabernáculo” foram acrescentadas outras acepções, tais como: uma morada temporária (*Mateus 17.4; Hebreus 11.9*); o Tabernáculo da Convenção/Aliança (*Hebreus 8.5; 9.1,21; 13.1*); alegoria celestial ou o tabernáculo real (*Hebreus 8.2, 9.11*); uma divisão ou compartimento do Tabernáculo (*Hebreus 9.2,3, 6*); uma pequena tenda portátil ou santuário (*Atos 7.43*); um domicílio ou lugar do estabelecimento de uma linhagem (*Atos 15.16*); uma mansão, habitação, domicílio, moradia (*Lucas 16.9*).

Assim, Jesus é tido como o “Tabernáculo de Deus” entre os homens. Diz-se que Ele habitou, “tabernaculou”, entre eles, conforme o texto joanino epigrafado nesta seção, ou que é “o maior e mais perfeito tabernáculo, não feito pelo homem, isto é, não pertencente a esta criação”. (*Hebreus 9.11*)

Por extensão, o termo “tabernáculo” também é usado para referir-se ao corpo humano, em vários textos do Novo Testamento. Os apóstolos Pedro e Paulo usaram esta acepção, conforme lemos em suas cartas: “E tendo por justo, enquanto ainda

estou neste tabernáculo, despertar-vos com admoestações, ...” (*II Pedro* 1.13- AEC); “Sabemos que, se a nossa casa terrestre deste tabernáculo se desfizer, temos de Deus um edifício, uma casa não feita por mãos, eterna, nos céus.” (*II aos Coríntios* 5.1- AEC). A NVI registra a expressão sinônima, nesta mesma porção: “Sabemos que, se for destruída a temporária habitação terrena em que vivemos, temos da parte de Deus um edifício, uma casa eterna nos céus, não construída por mãos humanas.”

Como se depreende de uma leitura global das Escrituras, a unidade é uma das suas principais características e um dos recursos que garante essa coesão é o constante diálogo entre os escritores do Texto Sagrado, tanto os véteros como os neo-testamentários.

De acordo com Northrop Frye (2004), essa unidade está ligada ao fato de a Bíblia possuir uma estrutura completa a qual está caracterizada pela intertextualidade, que é um grande traço alinhavador de toda a narrativa bíblica. É a *Bíblia* explicando-se a si mesma, num exemplo clássico de hermenêutica. Sobre este tema — Jesus, o Tabernáculo divino — encontramos diversos cruzamentos textuais a partir das notas de rodapé registradas, no próprio Texto Sagrado; em bíblias de estudo; em concordâncias e em dicionários bíblicos especializados.

Isaías, nos anos 700 a. C. (AECRA, p.584), escreveu vários textos ricos em metáforas que diziam, poeticamente, acerca da grandeza divina (cf. a dezena de capítulos que vai do 40 ao 49). No capítulo 66, há um par delas (“trono” e “estrado

dos meus pés”) que possui um caráter antitético e aponta para este tema: o da habitação. Tal passagem é retomada no NT. Lê-se em *Atos 7.48, 49*:

“Todavia, o Altíssimo não habita em casas feitas por homens. Como diz o profeta (referia-se a Isaías 66.1,2-destaque nosso): O céu é o meu trono, e a terra, o estrado dos meus pés. Que espécie de casa vocês me edificarão? diz o Senhor, ou, onde seria meu lugar de descanso?”

Assim como existem espaços para o Deus dos israelitas cristãos reinar, também há um *locus*, o ***Olimpo*** (Olimpo), onde impera o deus sagrado dos gregos pagãos, Zeus.

Na sua forma mais clássica, “a religião grega significa cultuar 12 divindades cujo lar era o Monte Olimpo — assim como 12 (doze) também são os Signos do Zodíaco. Zeus (ou Júpiter) era o Líder Supremo” (MASTRAL e MASTRAL, 2004, p.60). De acordo com um artigo publicado, *on line*, por ocasião das Olimpíadas de 2004 (na Grécia), temos as seguintes informações sobre o Templo de Zeus:²

No templo peripteral de Doric, o trabalho do arquiteto Libon de Elean é datado de 470 a 456 a. C. Foi construído na parte do sul do Altis em uma seção de terra livre. As dimensões do templo de Doric eram imponentes, dando-lhe assim, uma imagem impressionante. No mesmo nível que o Heraion, o templo de Zeus dominava o santuário devido a seu tamanho, às colunas de pedra nas laterais e aos magníficos *pediments* com composições esculpidas no estilo severo, caracterizando Zeus e Apolo como suas figuras centrais (Anexo III-A Olímpia Antiga).

² BOLETIM ON LINE ATENAS 2004. Disponível em <<http://www.atenas2004.com.br/museum.asp>> Acesso em: jan. de 2005.

A Estátua de Zeus — uma das 7 (sete) maravilhas do mundo antigo — fora colocada no Templo desenhado pelo arquiteto Libon, em estilo Dórico, construído entre 456 e 447 a.C. Ao escultor ateniense Fídias, coube a tarefa "sagrada" de esculpir a estátua, de ouro e marfim com 40 pés de altura. A única idéia da Estátua de Zeus encontra-se nas moedas de Elis, que se supõe carregar a figura original dela.

Existe um museu arqueológico dos mais importantes para o conhecimento do mundo mitológico grego, o qual, segundo o Boletim On-line Atenas 2004, possui artefatos da coleção do santuário de Zeus Olímpico, em Olímpia, onde os Jogos Olímpicos eram realizados. Também é acrescentado que

O museu novo foi construído em 1975, e reaberto em 1982, re-exibindo seus tesouros. O arquiteto do museu era Patrocolos. Karadinos. Suas coleções contêm: Uma coleção do período clássico dos terracotas (pré-histórico, arcaico); uma coleção de bronzes; uma coleção de esculturas (arcaico até período romano) e uma coleção dos Jogos Olímpicos.

Esses espaços, o israelita e o grego, produziram arquétipos que têm norteado e fascinado as civilizações de forma indelével. Assim, cremos que o diálogo entre esses mundos, pela ponte poética Adélia-Sophia, pode produzir reflexões que nos instigam a “fazer outras maiores perguntas”.

1.1- A “onipresença” de Deus na poesia de Adélia Prado

A questão da humanização de Deus, na poesia de Adélia, é tão fundamental quanto na *Bíblia*. Pode-se associar a presença de Deus, na poesia adeliana e na narrativa bíblica, respectivamente, ao nascimento dos personagens Jonathan e Jesus. Percebe-se que eles percorrem trajetórias semelhantes, nos dois textos, e que são gerados e apresentados pelos seus criadores aos homens de forma gradativa.

Nos dois últimos livros de Adélia, conhecemos melhor aquele personagem, que é ao mesmo tempo a figura poética de Deus e de um homem. Como Jesus, segundo as Escrituras, Deus-homem.

Vê-se, por exemplo, no texto bíblico, Jesus revelado como o Verbo de Deus, no quarto Evangelho. O primeiro verso diz: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.” (*Jo. 1.1*)

O vocábulo grego traduzido, nessa porção bíblica, como “Verbo” (termo sinônimo de palavra) é o substantivo *λογος*, **ou, o**, registrado, em *The Analytical Greek Lexicon*, com 22 (vinte e duas) entradas equivalendo a uma gama extensa de significados. Destacamos 5 (cinco) deles, com realce no último que é exatamente o usado para referência a Jesus como o “Verbo/Palavra de Deus”:

1.a word, a thing uttered: Matthew 12.32, 37; I Corinthians 14.19. 2.speech, language, talk: Matthew 22.15, Luke 20.20 II Corinthians 10.10 et al. 3.converse: Luke 24.17 (...) 5.language, mode of discourse, style of speaking: Matthew 5.37, I Corinthians 1.17, I Thessalonians 2.5. (....) 21. the Word of God, especially in Gospel: Mattew 13.21, 22; Mark 16.20; Luke 1.2; Acts 6.4. et al. 22.the divine WORD: John 1.1.

1.uma palavra, um pensamento acabado: Mateus 12.32, 37; I aos Coríntios 14.19. 2.discurso, linguagem, fala: Mateus 22.15; Lucas 20.20; II aos Coríntios 10.10 et al. 3.conversa: Lucas 24.17 (...) 5.linguagem, modelo de discurso, estilo de fala: Mateus 5.37; I Coríntios 1.17; I aos Tessalonicenses 2.5. (...) 21. A Palavra de Deus, especialmente no Evangelho: Mateus 13.21, 22; Marcos 16.20; Lucas 1.2; Atos 6.4. et al. 22. O Verbo ou a Palavra divina, Jesus: John 1.1. (MOULTON, 1978, p. 249 –tradução da autora)

No texto bíblico, a expressão “Palavra divina” corresponde ao princípio criador de tudo, de acordo com *João* 1.3 e *Colossenses*. 1.16: “Todas as coisas foram feitas por intermédio dEle, e sem Ele nada do que foi feito se fez...”; “... porque nEle (Jesus) foram criadas todas as coisas, nos céus e na terra, as visíveis e as invisíveis, sejam tronos, sejam dominações, sejam principados, sejam potestades, tudo foi criado por Ele e para Ele”. Essas narrativas são a ressonância do primeiro capítulo de *Gênesis*, onde encontramos Deus criando todas as coisas, através de Sua voz, de Sua palavra:

E disse Deus: Haja luz. E houve luz. (...) E disse Deus: Haja expansão no meio das águas, e haja separação entre águas e águas. (...) E disse Deus: Ajuntem-se as águas debaixo dos céus num lugar; e apareça a porção seca. (...) E disse Deus: Produza a terra erva verde, erva que dê semente, árvore frutífera. (...) E disse Deus: Haja luminares na expansão dos céus. (...) E disse Deus: Produzam as águas abundantemente seres viventes, e voem as aves acima da terra. (...) E disse Deus: Produza a terra seres viventes. (...) E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme nossa semelhança; (...)
(*Gênesis* 1. 3, 6, 9, 11, 14, 20, 24 e 26)

Àquela altura do texto, “a palavra” não estava encarnada. Isto veio acontecer, de acordo com os relatos bíblicos, na pessoa de Jesus, que surgiu “na plenitude dos tempos” (*Gálatas* 4.4). Jesus é o Verbo de Deus nesse texto canônico.

A escrita de Adélia também identifica, poeticamente, Jesus como o Verbo de Deus. Em “A falta que ama”, esse mistério é caracterizado como inalcançável: “Se pudesse entender: o Filho de Deus é homem. /Mais ainda, o Filho de Deus é verbo, eu viraria estrela ou girassol. O que só adora e não fala.” (*OCD* in *PR*, p. 204). Também esse mistério, o da encarnação de Deus, é apresentado no texto “Antes do nome” (*B* in *PR* p.22). Naqueles versos, o sujeito poético fala do conhecimento de Deus como inatingível, na sua totalidade. A linguagem e o Verbo emergem como elementos cujo conhecimento leva à morte: “Quem entender a linguagem entende Deus/cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.”

Esse pensamento pode nos levar ao que disse Octavio Paz acerca do conhecimento da verdade. Ele diz:

Todo conhecimento se reduziria então a saber que o conhecimento é impossível. Uma vez ou outra os textos se comprazem com este gênero de ambigüidade. (...) A condenação das palavras origina-se da incapacidade da linguagem para transcender o mundo dos opostos relativos e interdependentes, do isto em função do aquilo. (PAZ, 2005, p.43)

“A condenação das palavras” de que fala Paz pode ser traduzida naquela efemeridade da qual fala Paul Valéry, em “Poesia e pensamento abstrato”. Neste texto, ele usa a imagem de uma prancha leve sobre uma vala ou sobre uma fenda na montanha. Magistralmente teoriza:

Cada palavra, cada uma das palavras que nos permitem atravessar tão rapidamente o espaço de um pensamento e acompanhar o impulso da idéia que constrói, por si mesma, sua expressão, parece-me uma destas pranchas leves que jogamos sobre uma vala ou sobre uma fenda na montanha e que se suportam a passagem de um homem em movimento rápido. Mas que ele passe sem pesar, que passe sem se deter — e, principalmente, que não se divirta dançando sobre a prancha fina para testar a resistência!... A ponte frágil imediatamente oscila ou rompe-se, e tudo se vai nas profundezas. Consultem sua experiência; e constatarão que só compreendemos os outros, e que só compreendemos a nós mesmos, *graças à velocidade de nossa passagem pelas palavras*. Não se deve de forma alguma oprimi-las, sob riso de se ver o discurso mais claro decompor-se em enigmas, sem ilusões mais ou menos eruditas. (VALÉRY, 1993, p.203)

De qualquer modo, vamos encontrar esse esforço de as palavras alcançarem o inalcançável, nos dois poemas citados, “A falta que ama” e “Antes do nome”. No segundo poema, há o encontro da Palavra (Verbo) e das palavras. “(...) A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda / foi inventada par ser calada.” e somente “em momentos de graça, infreqüentíssimos, se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão. (...)” (B in PR, p. 22) Existe uma situação-limite e paradoxal: ao entender a “linguagem”, entende-se Deus — pois é o Pai da Palavra/Verbo — mas subordina-se à experiência da morte. Ou, segundo a poesia de “A falta que ama”, se alguém entende “O Filho de Deus é homem. / Mais ainda: o Filho de deus é verbo, “(eu) viraria estrela ou girassol. O que só adora e não fala.” Neste embate: palavra X explicação das coisas, resta a contemplação.

Na poética adelianna, esta linguagem verbalizada é incapaz de dar conta da explicação sobre Deus. O Verbo que ninguém consegue, ao mesmo tempo, entender e viver, pode apontar, no mundo cristão, para a culminância de uma linguagem não-verbal, o corpo de Jesus Cristo, no chamado mistério da encarnação

de Deus. O que vemos, ao longo da poesia de Adélia, é a criatura que, ao final de tudo, e durante a permanência de sua existência, adora o Criador. Os seus textos são um hino de adoração a Deus manifestado nas mais contrastantes formas.

A revelação da Palavra ou da palavra pode ser vista poeticamente considerando que o ato poético é um momento de criação, uma consagração do instante. Poder-se-ia dizer, ainda invocando Octavio Paz, que o ato poético da palavra, sendo irreduzível, insere-se no mundo, embora a poesia não seja religião, nem magia, nem pensamento (PAZ, 2005).

Dentro dessa tentativa de explicar a manifestação visível de Deus, no texto bíblico, são usados vários recursos lingüísticos, como já falamos: metáforas, epifanias, hierofanias, teofanias, antropomorfismos, antropopatismo, entre outros – fato que reforça nosso ponto-de-vista acerca do aspecto literário, artístico, de algumas porções bíblicas.

Ainda analisando essas hierofanias, assim como Auerbach, Mircea Eliade lança mão de um texto do Pentateuco, “Jacó luta com Deus” (Gênesis 32.22-32-AEC) para analisar essa questão. Nesta porção bíblica, há a descrição da luta entre Jacó e um anjo/homem. Este, ao tocar e ferir a coxa do Patriarca (v.25), dá pistas de sua humanidade. Paralelamente, no clímax da narração (v.28), a fala denuncia sua sobrenaturalidade: “Não te chamarás Jacó, mas Israel; porque tens lutado com Deus e com os homens e tens prevalecido.”

Aquele filósofo e mitólogo diz que “todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente.”, ainda que (ELIADE, 2001, p.30)

As hierofanias e/ou teofanias não só têm lugar nos textos poéticos do cânon bíblico, mas também nos versos de Adélia. Personagens vinculados à religiosidade possuem mãos, pés e por meio deles veiculam a palavra, revelada em seus versos, apocrifamente, num caminho marginal ao estipulado pelos parâmetros de sua tradição. Estes versos, no poema “Guia”, são confessionais:

A poesia me salvará.
 (...)
 Nela, a Virgem Maria e os santos consentem
 no meu caminho apócrifo de entender a palavra
 pelo seu reverso, captar a mensagem
 pelo arauto, conforme sejam suas mãos e
 olhos.
 Ela me salvará.
 (...)
 (*B in PR*, p. 61)

Como dissemos, fenômenos tais como o antropopatismo (ligado ao aspecto emocional) e o antropomorfismo (associado ao físico), na Palavra, objetivam ratificar a idéia de um Deus/Pessoa. À semelhança do texto bíblico, encontramos no de Adélia um Deus que possui sentimentos similares aos dos mortais, bem como um Deus que tem características físicas de um homem. Ele Se entristece, alegre-Se; enxerga, escuta, apalpa.

Essa humanização atinge o seu ponto máximo no personagem Jonathan que (aparece primeiramente na narrativa de *Os componentes da banda*) é gerado em toda a sua poesia e vindo à luz, no seu penúltimo livro, *O pelicano*. Em “O nascimento do poema”, a fonte de revelação é materializada, metapoeticamente, nos versos que falam sobre o surgimento do texto poético. Nasce o poema. Nasce Jonathan — a poesia desde sempre gerada.

(...)
 Entender me seqüestra de palavra e de coisa,
 arremessa-me ao coração da poesia.
 Por isso escrevo os poemas
 pra velar o que ameaça minha fraqueza mortal.
 Recuso-me a acreditar que homens inventam as línguas,
 é o Espírito quem me impele,
 quer ser adorado
 e sopra no meu ouvido este hino litúrgico:
 baldes, vassouras, dívidas e medo,
 desejo de ver Jonathan e ser condenada ao inferno.
 Não construí as pirâmides. Sou Deus.
 (*OP* in *PR*, p. 325)

Neste capítulo, estamos fazendo uma leitura bíblica da presença divina (espírito-Deus) a partir de traços físicos de Jesus na obra poética de Adélia. Buscamos um perfil em que se destacam alguns dos atributos divinos demarcadores da Sua personalidade. Queremos dar maior destaque aos atributos de Deus conhecidos por comunicáveis, tais como o amor, a bondade, a misericórdia, pois são desse tipo as qualidades divinas encontradas também no homem; portanto, mais humanos. Sobre os outros, os incomunicáveis — como, por exemplo, Sua infinitude e Sua existência autônoma — não falamos. No entanto, entendemos que os últimos são os que marcam a diferença entre o Deus bíblico e o homem. (PINK, 1985)

A Imagem de Deus é traçada, no texto adiliano, através de duas linhas-mestras: santidade e amor, que oscilam ao longo de toda a obra. No poema “Duas maneiras”, que veremos mais à frente, tal idéia está bem situada. No trato com o sujeito poético, ora o Pai disciplina, causando medo — atitude divina proveniente de Sua santidade — ora Ele o trata com extrema afeição e delicadeza, permitindo-lhe um acesso mais íntimo, comportamento ligado ao Seu caráter amoroso. A esse movimento, podemos associar as dispensações da Lei, e da Graça, liricamente, poetizadas no texto “O antigo e o novo testamento”, no qual Adélia trata dessas duas características que sintetizam a pessoa divina.

O poema pode ser considerado em dois momentos, os quais aludem a essas duas eras. As metáforas usadas são “o raio” e “o pára-raios”. Através do texto, caracterizado pela singeleza e profundidade, que são peculiares aos poemas adilianos, lê-se a história das duas filhas do “sô João Lobo”, que “morreram de raio”.

O primeiro momento, anterior à “Queda”, ligado à santidade, está centrado na figura do raio. Essa metáfora encerra a concretização da santidade de Deus. Tal descarga vem do céu e sobre isto, lemos no poema:

As filhas do sô João Lobo
 morreram de raio, as duas.
 Chilapt! ele fez caindo do céu,
 clareando e assustando eu com minha mãe
 mais meu avô no terreiro.
 Aconteceu alguma coisa, ele falou:
 Só então a raiva de Deus estrondou:
 Senhor meu Jesus Cristo Deus e homem
 verdadeiro, meu intestino desata-se,
 pesa-me de Vos ter ofendido, o meu

coração desfalece, pesa-me também por
 ter perdido o céu e merecido o inferno.
 Rosa morreu costurando,
 Maria com um pano branco em volta do seu pescoço,
 o pente fino na mão.
 (OCD in PR, p.222)

O segundo momento, o presente, é inaugurado pelo advérbio “hoje”. É a dispensação da Graça. Em termos bíblicos, nesta era, há uma nova aliança de Deus com os homens, também chamada de Novo Testamento, que é selada pelo sacrifício de Jesus, no Calvário. Na narrativa paulina sobre a Última Ceia, Cristo diz aos Seus discípulos, após tomar o vinho: “Este cálice é o novo pacto no meu sangue; fazei isto, todas as vezes que o beberdes, em memória de mim.” (*1 Coríntios* 11.25). Este é o momento poético em que aparece um espaço físico que traz em si o significado da esperança existente no coração do sujeito poético: Vila Belo Horizonte. Este signo lingüístico pode nos remeter ao espaço que o escritor de *Hebreus* menciona traduzindo-o como “o caminho novo” instaurado por Jesus na cruz. Lemos naquela Carta: “Tendo, pois, irmãos, ousadia para entrarmos no santíssimo lugar, pelo sangue de Jesus, pelo caminho que ele nos inaugurou, caminho novo e vivo, através do véu, isto é, da sua carne...”(10.19,20). Aqui o corpo de Jesus na cruz é o pára-raios, dado pela Graça. No lugar dos homens, Jesus. No texto adeliانو, não importa se a aliança é nova ou velha, se é pela Graça ou pela Lei, se com ira ou com amor. Vinda “do trovão” ou “de entre flores do prado”. Não importa: “bendito o que vem de Tua mão, morte ou vida” (...) “Os elementos te louvem em fúria ou em calma.”

Leiamos, então, a segunda parte do texto:

Hoje tem pára-raios na Vila Belo-Horizonte
 e esta oração que eu faço quando a faísca navega
 azulando a cerda de arame:
 louvado sejas, meu Senhor, pelo fragor e a luz,
 bendito o que vem de tua mão, morte ou vida.
 Mais me colhe Teu amor que a força da tempestade.
 Os elementos Te louvem em fúria ou calma.
 Diga eu sim ao Teu chamado,
 venha Tua voz do trovão
 ou de entre as flores do Prado.
 (OCD in PR, p. 222)

Para a maioria dos teólogos, uma dispensação não exclui a outra. O texto de Adélia parece ter ressonância no aspecto conciliador sobre o qual o autor de *Hebreus* fala, ao comentar o relacionamento entre pais e filhos, que tipifica o relacionamento entre o Pai e Seus filhos;

E já esqueceram completamente as palavras animadoras que Deus falou a vocês, que são filhos dEle? Ele disse: 'Meu filho, não fique irado quando o Senhor castigar você. Não fique desanimado quando Ele tem que lhe mostrar em que você está errado. Quando Ele castiga você, isso prova que Ele o ama. Quando Ele o açoita isso prova que você é verdadeiramente filho dEle. 'Permitam que Deus eduquem vocês, pois Ele está fazendo o que qualquer pai amoroso faz com seus filhos. Pois quem já ouviu falar de um filho que nunca foi corrigido? Se Deus não os castiga quando é preciso, como outros pais castigam seus filhos, então vocês não são realmente filhos de Deus — e que vocês, na verdade, não pertencem à Sua família. (12.5-9, BV)

Voltemos, então, ao texto "Duas maneiras", mencionado quando nos referimos às duas linhas-mestras do perfil de Deus: santidade e amor, e verifiquemos essas duas faces do relacionamento entre Pai (Deus) e filha (sujeito poético), provocando atitudes diversas, que a levam a se afastar ou se aproximar dEle, conforme for a Sua receptividade.

Eis o poema:

De dentro da geometria
 Deus me olha e me causa terror.
 Faz descer sobre mim o íncubo hemiplégico.
 Eu chamo por minha mãe,
 me escondo atrás da porta,
 onde meu pai pendura sua camisa suja,
 bebo água doce e falo as palavras das rezas.
 Mas há outro modo:
 se vejo que Ele me espreita,
 penso em marca de cigarros,
 penso num homem saindo de madrugada pra adorar o
 Santíssimo,
 penso em fumo de rolo, em apito, em mulher da roça
 como balaio de pequi, fruta feita de cheiro e amarelo.
 Quando Ele dá fé, já estou no colo d'Ele,
 pego Sua barba branca,
 Ele joga pra mim a bola do mundo,
 eu jogo pra Ele.
 (B in PR, p.70)

À primeira parte do poema são dedicados sete versos. Neste segmento, Deus é um ser que olha, espreita, mexe com os sentimentos, causando medo. Sob o olhar divino, o sujeito poético enxerga sua pecaminosidade. A culminância desse ato é a descida de um demônio: o íncubo. Dentro desse campo de sensações, os sentimentos que vêm são de desproteção; a atitude, de fuga.

Esse mesmo comportamento pode encontrar paralelo na narrativa de Gênesis. Após a “Queda de Adão e Eva”, os personagens dessa narrativa mosaica tiveram uma atitude similar. Eles se esconderam de Deus, ao se depararem com a própria nudez

E ouvindo a voz do Senhor Deus, que passeava no jardim, à tardinha, esconderam-se o homem e a sua mulher da

presença do Senhor Deus, entre as árvores do jardim.(*Gênesis* 3.8)

Também o desejo de fuga é a saída lírica no texto “A filha da antiga lei”:

Deus não me dá sossego. É meu aguilhão.
 Morde meu calcanhar como serpente,
 faz-se verbo, carne, caco de vidro,
 pedra contra a qual sangra minha cabeça.
 Eu não tenho descanso neste amor.
 Eu não posso dormir sob a luz do seu olho que me fixa.
 Quero de novo o ventre de minha mãe,
 sua mão espalmada contra o umbigo estufado,
 me escondendo de Deus.
 (TSC in PR, p. 268)

Diferente de Adélia, o poeta Davi, no *Salmo* 139, não encontra lugar no qual possa esconder-se de Deus. Ele pergunta, retoricamente:

Para onde me irei do Teu Espírito ou para onde fugirei da Tua presença? Se subir ao céu, Tu aí estás; se fizer no Seol a minha cama, eis que Tu ali estás também. Se tomar as asas da alva, se habitar nas extremidades do mar, ainda ali a Tua mão me guiará e a Tua destra me susterá.
 (vv. 7-10)

Ao outro sentimento, o de liberdade, são dedicados os dez últimos versos do texto. Essa parte é iniciada por um “mas”, dando-nos a entender que as duas partes são adversas. Neste segundo momento, “há um outro modo” que caracteriza o relacionamento divino: o amor. O olhar dEle não causa terror, mas permite liberdade e intimidade. A ocasião é a de escolher em que pensar. Vários pontos surgem: “marca de cigarros”, “fumo de rolo”, “apito”, “mulher da roça com o balaio de pequi”. Dentro da experiência poética, a mente contempla uma diversa paisagem, girando como um caleidoscópio. A liberdade de pensamento é algo

respeitado pelo Pai amoroso, que perdoa, “porque o amor cobre uma multidão de pecados.” (*I Pedro* 4.8b).

Como um pai, a figura divina disciplina e ama. É interessante notar que esta última atitude é exercida por um personagem que se apresenta com “barba branca”. Figura semelhante aparece, na *Bíblia*, nas narrativas escatológicas de Daniel e de João. Ambos nos apresentam um “ancião de dias”, que virá como um juiz para disciplinar Suas criaturas. Para os profetas, o traço que mostra a longevidade do personagem é o cabelo branco; para Adélia, a barba. De qualquer forma, todos os símiles usados apontam para um personagem farto de dias, com autoridade para desempenhar a função para a qual se apresentou.

Vejamos os textos bíblicos. Primeiro, em *Daniel* 7.9,10:

Eu continuei olhando, até que foram postos uns tronos, e um ancião de dias se assentou; o seu vestido era branco como a neve, e o cabelo da sua cabeça, como lã puríssima; o seu trono era de chamas de fogo, e as rodas dele eram fogo ardente.

Agora, observemos como o apocalíptico personagem aparece com mais detalhes, na visão de João, em Patmos:

E voltei-me para ver quem falava comigo. E, ao voltar-me vi sete candeeiros de ouro, e no meio dos candeeiros um semelhante a filho de homem, vestido de uma roupa talar, e cingido à altura do peito com um cinto de ouro; e a sua cabeça e cabelos eram brancos como lã branca, como a neve; e os seus olhos como chama de fogo; e os seus pés, semelhantes a latão reluzente que fora refinado numa fornalha; e a sua voz como a voz de muitas águas. Tinha ele na sua destra sete estrelas; e da sua boca saía uma aguda

espada de dois gumes; e o seu rosto era como o sol, quando resplandece na sua força. (*Apocalipse* 1.13-16)

A vestimenta talar é uma característica da indumentária de um juiz. Em “Atalho”, Adélia expressa a busca do fio que conduz ao trono do Juiz soberano possuidor de um olhar cheio de compaixão. É essa a visão que resume sua expectativa:

... procuro incansavelmente,
a ponta da meada de seda,
o fundo da agulha de prata
que borda a blusa de Deus
que está no trono sentado
com o olhar compassivo e ardente coração.
(*OCD in PR*, p. 234)

O personagem escatológico, na narrativa sagrada, tipifica Jesus Cristo que, em textos neotestamentários, é apresentado como o único personagem com autoridade para julgar todos os homens. Em *Atos dos apóstolos*, na narrativa intitulada “Pedro prega em casa de Cornélio”, identificamos essa missão do Galileu:

E vocês naturalmente sabem que Jesus de Nazaré foi ungido por Deus com o Espírito Santo e com poder; viveu fazendo o bem e curando todos os que estavam possessos de demônios, porque Deus estava com Ele. E nós, os apóstolos, somos testemunhas de tudo o que Ele fez em todo o Israel e em Jerusalém, onde foi morto numa cruz. Mas Deus ressuscitou seu Filho três dias depois e mostrou Jesus a certas testemunhas que o mesmo Deus havia escolhido antes; não ao público em geral, porém a nós, que comemos e bebemos com Ele, depois que ressuscitou. E Ele nos mandou pregar a Boa Nova em toda parte e testemunhar que Jesus foi feito por Deus, o Juiz dos vivos e dos mortos. (10.38-42, *BV*)

Percorrendo os poemas de Adélia, vemos que, principalmente em *O Coração disparado*, a escritora aborda essa questão: a do Juízo Final. A segunda parte de outro poema, “Apelação”, que se encontra nessa sua segunda obra, mostra mais uma vez qual é a expectativa poética. Sabe-se que o Juiz concederá clemência frente à apelação do réu confesso, porque o mesmo Deus-juiz é o Deus-Criador, que sabe da fragilidade de Suas criaturas. Nesse texto, existe a recorrência do tema da nulidade humana frente ao Deus Onipotente, da indignidade do pecador diante do Deus Santo. Em tudo isso, “Mais Deus nos perdoará, / Ele sabe que fez: ‘homem humano’...” (*OCD in PR*, p.219).

O Deus que julga é o mesmo que ama e o texto bíblico recorre a uma outra figura para mostrar, poeticamente, o exercício do amor divino: a dos noivos — Jesus como noivo de Sua Igreja. O Deus-Filho ama na medida que Se oferece à Sua noiva: “Vocês, maridos, amem as suas mulheres, como também Cristo amou a igreja, e a Si mesmo se entregou por ela.” (*Eféios.5.25*). João também, em *Apocalipse*, ao falar da Nova Jerusalém, uma figura do povo de Deus, faz a comparação dela com uma noiva: “E vi a Santa cidade, a Nova Jerusalém, que descia do céu da parte de Deus, adereçada como uma noiva ataviada para o seu noivo.” (21.2). Não só o NT nos mostra essa metáfora, mas o AT também o faz, dedicando um livro inteiro a esse tema. É o poético *Cântico dos cânticos*, que trata da relação místico-amorosa entre Deus e Sua Igreja. Abordaremos a questão do amor, no terceiro capítulo, tendo esse texto de Salomão como referência.

Em “A bela adormecida”, algumas características desse Amado nos são reveladas:

(...)
Minha alma nasceu desposada
com um marido invisível.
Quando ele fala roreja,
quando ele vem eu sei,
porque as hastes se inclinam.
(*OP in PR*, p.322)

Essa composição humana pode nos remeter à pessoa de Deus, uma vez que existem pontos-comuns entre os dois personagens, instaurando uma série de metáforas, numa descrição alegórica: ambos aparecem como esposos, caracterizados como invisíveis, com voz orvalhada, de presença que merece reverência. Um outro traço divino é o da misericórdia. Ele, o Deus-Pai, desce do céu e põe Seu coração na miséria do homem. Nesse paradigma, um dos personagens bíblicos que tipificam Deus é o Bom Pastor. Ele cuida das Suas ovelhas com amor e misericórdia. O cajado simboliza este último atributo. A ovelha, animal frágil, está sempre necessitando de ser reconduzida quando se perde no caminho por causa da visão debilitada. Este personagem é citado pelo evangelista João (*João 10*) e pelo salmista Davi (*Salmo 23*).

No poema “Salmo 23”, identificamos em qual contexto o sujeito poético irá expressar seus sentimentos. Em meio a um conflito, ele fica entre pedir auxílio/pecar e não pedir/atingir a loucura. Nessas circunstâncias, “O Misericordioso pôs nos ombros sua ovelha mais fraca.” (*OP in PR*, p.336)

Esse Pai que cuida e guia como um Pastor percorre a poesia de Adélia, estando sempre presente para qualquer momento em que a filha a Ele recorrer. O diálogo, fundamentado na contemplação, na atitude de culto, é caracterizado por

uma permanente invocação do nome de Deus, que, conforme encontramos em “Genesíaco”, é o princípio de toda a poesia.

Tal pensamento vai ao encontro do que afirmamos na Introdução: Deus, o α (Logos) é o princípio e o fim da poética de Adélia Prado, o alfa e o ômega que norteiam suas letras. Aos vocativos, ela responde com o Vocativo: “Ó Deus, pai.” (*P in PR*, p. 309).

1.2-A presentificação de Zeus na palavra poética de Sophia de Mello Breyner

Andresen

Existe um aspecto, na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, que consideramos como fundador: o fato de ela eleger, recorrentemente, determinados espaços “reais”, tendo-os como “divinos”. Esta última característica não possui a conotação da qualidade atribuída ao Deus dos cristãos, mas significa algo sagrado, consagrado, separado para um fim e esta finalidade é serva da Poesia, *locus* dos heróis e deuses gregos perfilados por Sophia. O seu texto é, portanto, essencialmente, hierofânico.

Esta junção, quase identificação do real com o divino, pode ser traduzida, nos últimos versos, de um dos mais longos de seus poemas (*D in OP III*, p. 144-146): “Hydra, evocando Fernando Pessoa”:

Quando na manhã de Junho o navio ancorou em Hydra
 (E foi pelo som do cabo a descer que eu soube que ancorava
 Saí da cabine e debrucei-me ávida
 Sobre o rosto do real — mais preciso e mais novo do que o
 [imaginado
 Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto
 Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto de uma
 [ilha grega
 Murmurei o teu nome
 O teu ambíguo nome

Invoquei a tua sombra transparente e solene
 Como esguia mastreação do veleiro
 E acreditei firmemente que tu vias a manhã
 Porque a tua alma foi visual até aos ossos
 Impessoal até aos ossos
 Segundo a lei de máscara do teu nome

Odysseus — Persona

(...)

Na manhã de Hydra
 No café da praça em frente ao cais vi sobre as mesas
 Uma disponibilidade transparente e nua
 Que te pertence

O teu destino deveria ter passado neste porto
 Onde tudo se torna impessoal e livre
 Onde tudo é divino como convém ao real.

Ou, em “Museu” (*NC in OP III*, p.225):

Aqui — como convém aos mortais —
 Tudo é divino
 E a pintura embriaga mais
 Que o próprio vinho

Em ambos os poemas, a culminância do ser é o lugar do divino. No primeiro, dentro de um espaço mediterrânico, o sujeito lírico faz uma viagem e nela há um cruzamento de duas presenças: a de Fernando Pessoa e Ulisses. Esse espaço se circunscreve num ambiente em que “o rosto do real – mais preciso e mais novo que

o imaginado”, é a aspiração. Lá se evoca uma visualidade “porque a tua alma foi visual até aos ossos” (p.49). Na penúltima estrofe, “Na manhã de Hydra”, a claridade se identifica com a “disponibilidade transparente e nua”, sob a égide da impessoalidade, da liberdade num encontro “Onde tudo é divino como convém ao real.”

O segundo poema, “Museu”, credita na cor da imagem a passagem para um estado de embriaguez maior do que o provocado pelo vinho. Tal estado se caracteriza como divino. Não num espaço territorial como o de Hydra, mas num ambiente inconsciente detonado pela beleza plástica das imagens de um museu.

Na maior parte das ocorrências, a poesia ligada à Mitologia grega possui uma simbiose desses dois aspectos: o humano e o divino. Isto porque os próprios deuses, afinal concebidos pelo homem, acabam sendo entalhados à imagem e semelhança dele, numa espécie de antropomorfismo (que mencionamos, anteriormente, quando nos referimos às formas humanas através das quais Deus Se revela à humanidade, desde homens-anjos até a mais bem acabada reprodução, Jesus –cf. II aos *Coríntios* 4.4; *Colossenses* 1.15).

Os três espaços por onde transitam deuses e heróis, os quais consideramos mais presentes na poética sophiana, são: “o mar”, “os jardins” e “as casas” — todos dentro de uma geografia, essencialmente, helênica. Este é um viés marcado no seu texto: o espiritual a partir da matéria encantada de seres insulares, aquáticos ou terrestres.

Acerca do “mar”, só faremos uma breve análise por ocasião da discussão sobre Tánatos e sua conexão com a topologia insular, mais especificamente, com as ilhas de Ítaca, Delfos e Creta. Este motivo, no entanto, apresenta força suficiente para, a partir dele, ser desenvolvida uma tese, mostrando a trajetória da poética dessa autora da superfície até às profundezas do seu texto. Seria, pois improvável comentar a obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen sem viajar com suas mediterrânicas criaturas.

“Jardins” é outro espaço que empresta o seu chão para as personagens de Sophia Andresen. Existe uma dispersão, uma errância característica dos seres que vivem nesses jardins. Eles se encontram espalhados, perdidos, no ?????? (Crónos) sophiano, que vem desde Nix. Esta velha divindade, nascida do Caos, deu à luz Éter e Hemera, fazendo proliferar, por partenogênese — desenvolvimento de um ser vivo fértil a partir de um óvulo não fecundado, agamia (HOUAISS, 2001, p.2139) —, as seguintes figuras: Moro, Tánatos, Hipno, Momo, Hespérides, Queres, Moíras, Nêmesis, Gueras e Éris (BRANDÃO, 2001a). Sobre algumas delas falaremos, ao longo do nosso texto, uma vez que as mesmas marcam o *status* religioso da poesia de Sophia Andresen. As sete presenças mais marcantes, dentro desta tônica são:

a) Tánatos³ — Origina-se do termo grego *τάνατος*, *ou, o* que segundo *The Analytical Greek Lexicon Revised* quer dizer “a morte, a extinção da vida, sem naturalidade, Lucas 2.26; Marcos 9.1”. (MOULTON, 1978, p. 197- tradução da autora)

³ Exclusivamente sobre esta figura, tratará a segunda seção do terceiro capítulo desta Tese.

E, como já frisamos, a Morte é, muitas vezes, na poesia de Sophia, personificada pela Noite e habitante das sombras. Em “A noite e a casa”, a ampulheta da vida avisa, dentro da casa, que a morte está presente tanto no nascimento como no objeto sem vida, sem naturalidade. É o que se pode ler em:

A noite reúne a casa e o silêncio
 Desde o alicerce desde o fundamento
 Até à flor imóvel
 Apenas se ouve bater o relógio do tempo

A noite reúne a casa a seu destino

Nada agora se dispersa se divide
 Tudo está como o cipreste atento

O vazio caminha em seus espaços vazios
 (G in *OP III*, p.37)

À Morte estão ligadas todas as outras seis figuras sobre as quais falaremos, a seguir:

b) Hipno, irmão gêmeo de Tánatos — Morador da ilha de Lemnos, em Vergílio; dos Infernos, em Homero (2004a e 2004b); ou, ainda, do país dos Cimérios em Ovídio. (BRANDÃO, 2001a e ELIADE, 2004)

Ele não mata, mas adormece. E, assim, Sono e Morte aparecem, lingüisticamente, no mesmo campo semântico, dentro da Noite. Igual comportamento lingüístico possui a literatura bíblica, na qual em várias passagens, sejam elas em hebraico (AT) ou em grego (NT), o verbo dormir é sinônimo de morrer. Vejamos dois exemplos — um em cada Testamento:

Então o Senhor apareceu na tenda, na coluna de nuvem; e a coluna de nuvem parou sobre a porta da tenda. E disse o Senhor a Moisés: Eis que dormirás com teus pais; e este povo se levantará, e se prostituirá indo após os deuses estranhos da terra na qual está entrando, e me deixará, e quebrará o meu pacto, que fiz com ele.

(*Deuteronômio* 31.15, 16 – ARC)

Pois, se os mortos não ressuscitam, nem mesmo Cristo ressuscitou. E, se Cristo não ressuscitou, inútil é a fé que vocês têm, e ainda estão em seus pecados. Neste caso, também os que dormiram em Cristo estão perdidos.

(I *Coríntios* 15.16-18)

Em *Mito e realidade*, Mircéa Eliade registra que, para os hebreus, a morte era repouso na sepultura (Jó 3.13-15, 3.7), no *Sheol* (Ecl. 9.3, 10) ou em ambos ao mesmo tempo (Sal. 88). “Os cristãos aceitaram e elaboraram a homologia morte - sono”. (ELIADE, 2004, p.112 e 113)

c) Hespérides — Do termo grego *Esp?rideV* (Hespérides), de *esp?ra* (hespéra), que quer dizer “tarde, ocidente”, o qual, por sua vez, é da mesma família latina do vocábulo *uesper*, de igual sentido, equivalente à palavra portuguesa vésper = estrela da tarde, vesperal, vespertino. Chamadas também de “Ninfas do Poente”, que, segundo Junito Brandão (2001a), em Hesíodo são filhas da Noite. Este mitólogo diz que “Em seu jardim maravilhoso, elas cantam em coro, junto a fontes, cujos repuxos têm o perfume da ambrósia...” (idem, p.229). É oportuno, também, o registro poético de Sophia acerca dessas Ninfas e seu espaço paradisíaco. Para tanto, destacamos a rica imagética de “Jardim verde”, poema em que ela descreve esse *locus*:

Jardim verde e em flor, jardim de buxo
Onde o poente interminável arde
Enquanto bailam lentas as horas da tarde.

Os narcisos ondulam e o repuxo,
 Voz onde o silêncio se embala,
 Canta , murmura e fala
 Dos paraísos desejados,
 Cuja lembrança enche de bailados

A clara solidão das tuas ruas.
 (DM in OP I, p.92)

d) Queres — São algumas das figuras com muitas leituras, mas, essencialmente, simbolizam o mal, a destruição, o espaço arruinado. A etimologia grega está ligada à latina através da palavra *caries* significando caruncho, podridão, que destrói (o dente). São, portanto, filhas da Noite, confundem-se, em alguns escritos, com as Moiras (destino cego) e geralmente aparecem com o estereótipo da Morte: roupas pretas, unhas enormes e vampirescas que despedaçam cadáveres (BRANDÃO, 2001a). São as Valquírias⁴, mas também representam o que é predeterminado a cada um nesta vida, à semelhança da função das Moiras;

e) As Moiras — Decretam o destino implacável de cada um. O termo, etimologicamente, origina-se do verbo *meiresthai* que quer dizer “obter ou ter em partilha, obter por sorte”. Daí, o significado de “quinhão”. Informa-nos Junito Brandão (idem) que, em Homero (2004a e 2004b), esta categoria aparece, num dialeto árcado-cipriota, como *Aísa* e, em ambos os termos, existe a aplicação semântica ligada ao verbo “fiar” que se estende, metaforicamente, ao substantivo “fio” (=cordas) significando “existência”.

Esta metáfora não é exclusiva do mundo dos deuses gregos. Na literatura bíblica, especialmente, no AT, tal simbolismo aparece frequentemente. Assim lemos

⁴ DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA -s.f. Na mitologia escandinava, cada uma das mensageiras do deus Odin que escolhiam os heróis que morreriam na batalha, conduzindo-os ao Valhala” — s. 2g. —Na mitologia escandinava, palácio paradisíaco destinado a acolher os heróis mortos em batalha (...), (HOUAISS, p. 2826, 2825).

em *II Samuel* 22. 4-6, respectivamente, na versão portuguesa da *Bíblia* na Edição Revisada e Corrigida; em espanhol, na versão Reina Valera e em inglês, na New International Version:

Ao Senhor invocarei, pois é digno de louvor; assim serei salvo dos meus inimigos. As ondas da morte me cercaram, as torrentes de Belial me atemorizaram. **Cordas** do Seol me cingiram, laços de morte me envolveram. (ARC)

Invovaré a Jehová, quien es digno de ser alabado, Y seré salvo de mis enemigos. Me rodearon ondas de muerte y torrentes de perversidad me atemorizaron. **Ligaduras** del Seol me rodearon, tendieron sobre mí lazos de muerte me rodearon ondas de muerte. (RVR60)

I call to the Lord, who is worthy of praise, and I am saved from my enemies. The waves of death swirled about me; the torrents of destruction overwhelmed me. The **cords** of the grave coiled around me; the snares of death confronted me. (HB)

Diz-se, mitologicamente, que cada pessoa tem sua moira, seu quinhão.

f) As Parcas — Em Roma, foram associadas às Moiras, ligando-se, etimologicamente, ao verbo grego *parere* (“parir, dar à luz”). Junito Brandão esclarece que, como mito grego, eram três: Nona, Décima e Morta. Também nos informa que um mito pode ter duas ou três leituras de traços diversos entre si, de acordo com o espaço em que foram concebidas. (BRANDÃO, 2003, p. 232)

Sophia, poeticamente, mostra o fado do homem que estará inexoravelmente — num tempo misterioso — preso, dominado nas mãos dessas deusas:

As três Parcas

As três Parcas que tecem os errados
 Caminhos onde a rir atraçoamos
 O puro tempo onde jamais chegamos
 As três Parcas conhecem os maus fados.

Por nós elas esperam os trocados
 Caminhos onde cegos nos trocamos
 Por alguém que não somos nem amamos
 Mas que preso nos leva e dominados
 (...)
 (MN in *OP II*, p.56)

g) Átropos. Vem do grego ?τροποV (α/a = privacidade, falta) + τρ?πειν? (trépein = voltar). Isto quer dizer que esta figura caracteriza-se pela implacabilidade. É aquela que “não volta”, a inflexível. Sendo uma das Moíras, sua função é cortar o fio da vida. Está, portanto, dentro do campo funcional de Tánatos. (BRANDÃO, 2001a)

Quanto ao último espaço recorrente, na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, o qual mencionamos anteriormente, as “casas”, vale destacar a resposta que a escritora deu a um repórter, quando lhe perguntou acerca dessa recorrência:

Tenho muita memória visual e lembro-me sempre das casas, quarto por quarto, móvel por móvel e, lembro-me de muitas casas que desapareceram da minha vida, como por exemplo, a casa dos meus avós que foi leiloada, vendida, as coisas dispersas... Eu penso que há em todo o homem, em todo o poeta, uma tentativa para conservar uma eternidade que está latente nas coisas, porque no fundo, todos nós amamos as coisas sob um olhar de eternidade mesmo que depois vejamos as coisas desfazerem-se... Eu tento “representar”, quer dizer, “voltar a tornar presentes”, as coisas de que gostei e é isso o que se passa com as casas; quero que a memória delas não vá à deriva, não se perca. Simultaneamente, porém, tenho imensos poemas escritos sobre esta casa em que eu vivo. Sobre o presente em que estou. E há, por exemplo, uma casa em que eu morei que aparece na “Menina

do Mar”, e aparece logo num poema do meu primeiro livro “Casa Branca em Frente ao Mar Enorme”. É uma casa em que eu vivi na minha infância, uma casa muito pequenina, na duna (deve ter sido em tempos uma casa de pescadores) e que era uma casa que eu adorava a tal ponto que, mais tarde, no meu último livro de contos, aparece um conto que se chama “A Casa Branca”, que é só a descrição dessa casa, quarto por quarto, começando numa ponta e acabando na outra. (ANDRESEN, 1986)

Essa topologia circunscreve-se num espaço onde todos cabem e é assim sentida num poema intitulado “Habitação” (*I in OP III*, p. 311):

(...)
 Antes mesmo da antiga
 Casa bela e grave
 Antes de solares palácios e castelos
 No princípio
 A casa foi sagrada —
 Isto é habitada
 Não só por homens e por vivos
 Mas também pelos mortos e por deuses
 (...)

Este desejo do que é imaterial de habitar, de morar (sobre isto falamos em relação a lavé/Tabernáculo e Jonathan/texto de Adélia) através da poesia e a partir da realidade é também traço basilar na poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, pois tanto o Deus dos cristãos, quanto os deuses dos pagãos procuram espaços para habitarem, para “tabernacularem” entre os homens.

Pela palavra, Deus e deuses habitam poeticamente nesta terra como nos lembra Heidegger apontando para os versos de Hölderlin — o poeta alemão que cantou o sagrado por muitas vezes, via Mitologia grega — com relação ao homem e sua necessidade essencial de ser: “Cheio de mistérios, mas poeticamente / o homem habita nesta terra”. (HÖLDERLIN in Heidegger, 2001, p.168). Ao comentar o

poema dos quais esses versos foram extraídos, Heidegger lembra que “A poesia é a capacidade fundamental do modo humano de habitar. O homem, porém, só consegue ditar poeticamente segundo a medida pela qual a sua essência é a apropriada àquilo que o homem é capaz e assim faz uso de sua essência.” (HEIDEGGER, 2001, p. 179)

No desejo poético de dar lugar aos deuses e Deus, em meio a símbolo & realidade, beleza dos paraísos & corrupção da Terra, abordagens éticas & estéticas, Sophia e Adélia encontram, na poesia, a possibilidade da revelação, numa tentativa da procura de uma unidade que possa religar (nesse sentido poesia é religião) o que esteve separado: a memória e a realidade, a Antigüidade e a contemporaneidade.

Tal unidade caracteriza uma forma de olhar que, como lembra Benjamin, reclama ser olhado também. Olhar e deixar-se olhar como forma de prazer, uma experiência estética, mas sem a interposição de um aparato tecnológico, o que para o pensamento benjaminiano é uma “barbárie”. Sobre esse “olhar-arbítrio”, ou seja, daquele que nos direciona a partir da prótese que serviu como mediadora da técnica, Benjamin deixou seu registro:

Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem (...) Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? (...) Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. (BENJAMIN, 1994, p.115)

O olhar de Sophia foca o objeto. O que se interpõe entre este e o homem é a sensibilidade do sujeito poético. Há um texto emblemático, no *Livro Sexto*, que sintetiza esse processo de depuração e cristalização do real, num desejo de, através do sensível, penetrar, diretamente, no mundo invisível. Intitula-se “Caminho da Manhã”:

Vais pela estrada que é de terra amarela e quase nenhuma sombra. As cigarras cantarão o silêncio de bronze. À tua direita irá primeiro um muro caído que desenha a curva da estrada. (...) Segue entre as casas e o mar até ao mercado que fica depois de uma alta parede amarela. Aí deves parar e olhar um instante para o largo, pois ali o visível se vê até ao fim. (...) Caminha rente às casas. Num dos teus ombros pousará a mão da sombra, no outro a mão do Sol. Caminha até encontrares uma igreja alta e quadrada. Lá dentro ficarás ajoelhada na penumbra olhando o branco das paredes e o brilho azul dos azulejos. Aí escutarás o silêncio. Aí se levantará como um canto o teu amor pelas coisas visíveis que é a tua oração frente do grande Deus invisível. (*OP II*, p. 105-106)

O espaço grego, o de Zeus, é vital no mundo sensível da escritora Sophia. A partir dele, ela olha as coisas invisíveis. É um *t?poV* (topos = lugar) fértil povoado de deuses e heróis que realizam a fala poética sophiana.

Quanto nos referimos a Zeus, dentro da obra de Sophia Andresen, estamos, metonimicamente, apontando para divindades, principalmente gregas, habitantes do Olimpo, e, quando necessário, às correspondentes latinas que formam o Panteão.

No Anexo III- A Olímpia Antiga, está reproduzida a área com os mais famosos monumentos de Olímpia, cidade de Élida — antiga província de Peloponeso, Grécia — (HOUAISS, 2001, p. 1111), na qual se concentram os

principais pontos ligados à Mitologia grega, palmilhados por Sophia em seus poemas. Seguindo o gráfico, apresentamos a Identificação de cada obra, bem como seu Ano de Construção e Finalidade e/ ou Características.

A experiência da escrita de Sophia caracteriza-se como um fazer poético encantatório resultante da união de dois olhares: o dos homens e o dos deuses da Grécia. Esta fusão tende a se concentrar, por vezes, num ?????? (Crónos) crepuscular, primitivo, mítico; instalado numa topologia também primeira, pré-humana — o *locus* dos deuses, no qual estes e a natureza se confundem e a poesia se instala como lemos em “Os deuses”:

Nasceram, como um fruto, da paisagem.
A brisa dos jardins, a luz do mar,
O branco das espumas e o luar
Extasiados estão na sua imagem.
(DM in OP I, p.100)

Naturalmente, as divindades nasceram como um fruto da paisagem. E, ainda, que percorra cidades mais terrenas e menos longínquas, o sujeito poético encontra resquícios de helenismo. No seu livro *Geografia*, a sexta seção contém quatro poemas dedicados ao Brasil. Um deles reúne aqueles dois olhares sobre os quais temos falado. Intitula-se “Brasília”:

Desenhada por Lúcio Costa Niemayer e Pitágoras
Lógica e lírica
Grego e brasileira
Ecumênica
Propondo aos homens de todas as raças
A essência universal das formas justas.
(G in OP III, p.80)

Em quaisquer cantos, se os próprios deuses não estiverem presentes, os rastros deles, certamente, permanecerão.

2. *Pauses* (Cairós) & *Chronos* (Crónos): O TEMPO SAGRADO E O TEMPO
 PROFANO NOS ESPAÇOS PARADISIÁCOS DE ADÉLIA PRADO E DE
 SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Data

Tempo de solidão e de incerteza
 Tempo de medo e tempo de traição
 Tempo de injustiça e de vileza
 Tempo de negação

Tempo de covardia e tempo de ira
 Tempo de mascarada e de mentira
 Tempo de escravidão

Tempo dos coniventes sem cadastro
 Tempo de silêncio e de mordaza
 Tempo onde o sangue não tem rasto
 Tempo da ameaça
 (LS in *OP II*, p.145)

Mulher ao cair da tarde

Ó Deus,
 não me castigue se falo
 minha vida foi tão bonita!
 Somos humanos,

nossos verbos têm tempos
 Não são como o Vosso,
 eterno.
 (PRADO, 1999, p.61)

Neste capítulo, lemos a questão do tempo tentando mostrar alguns momentos em que os textos-base desta Tese se interseccionam no que respeita a esse tema. Já definimos, na Introdução, que o matiz semântico deste termo, com o qual trabalhamos neste estudo, é o bíblico, nas duas conotações que aparecem em Atos 1.7. A princípio, retomamos a etimologia dos termos e, gradativamente faremos menção de um ou outro, conforme forem reclamados pelo texto.

Segundo Unger & White Jr. (2002, 1013), *καιρός* (Cairós) significa “um período fixo ou definido, estação, temporada”, às vezes, um “tempo” oportuno ou apropriado (Rom. 5.6; Gal. 6.10). *χρόνος* (Crónos), ao seu turno, denota “espaço de tempo”, quer pequeno (Mat. 2.7; Luc. 4.5), quer longo (Luc. 8.27, 20.9); ou uma sucessão de “tempos”, menores (Atos 20.18) ou maiores (Rom. 16.25); ou, ainda, duração de “tempo” (Mar.2.19).

“Falando, em termos gerais, o termo Crónos expressa a duração de um período, ao passo que o termo Cairós ressalta-o como marcado por certas características.” (UNGER & WHITE, p. 621).

Na resposta de Jesus a Seus seguidores acerca da restauração de Igreja (At. 1.7), são registrados esses dois termos cujas traduções variam, parecendo ser um consenso adotar-se para Crónos a tradução “tempo”, no sentido mais lato, enquanto

meus seios conformavam dois montículos
 e eu fiquei muito nua.
 Cruzando os braços sobre eles é que eu chorava.
 Quando meu pai morreu, nunca mais me consolei.
 Busquei retratos antigos, procurei conhecidos,
 parentes, que me lembrassem sua fala,
 seu modo de apertar os lábios e ter certeza.
 Reproduzi o encolhido do seu corpo
 em seu último sono e repeti as palavras
 que ele disse quando toquei seus pés:
 'Deixa, tá bom assim'.
 Quem me consolará desta lembrança?
 Meus seios se cumpriram
 e as moitas onde existo
 são pura sarça ardente de memória.
 (B in *PR*, p.131)

O tempo, na poesia adeliana, pode ser identificado como aquele espaço em que fatos acontecem segundo determinadas prescrições. Em “As mortes sucessivas”, a conjunção “quando” subordina os níveis crescentes de desconsolação ao sentimento do sujeito poético com respeito às três mortes enfrentadas: a da irmã, a da mãe e a do pai. Para as duas primeiras perdas, existia um motivo diante do qual havia uma consolação. Para a primeira morte: “moitas no quintal”; para a segunda, seus “dois montículos”. Diante da terceira, a do pai, não houve paliativo para a sua dor. Restaram as lembranças: “pura sarça ardente de memória”.

Esse sujeito poético canta, em vários textos, um tempo de perdas, de mortes. Numa elegia intitulada “Canção de amor”, o sofrimento e o choro de Jesus são lembrados como licença para uma “imitação”. Ao evocar a experiência dolorosa de Jesus, narrada pelo evangelista João (Jo. 11), por ocasião da morte do amigo Lázaro, a tristeza diante da “hora H” é autorizada.

Veio o câncer no fígado, veio o homem
 pulando da cama no chão e andando
 de gatinhas, gritando: 'me deixa, gente,
 me deixa', tanta era sua dor sem remédio.
 Veio a morte e nesta hora H, a camisa em botão.
 Eu supliquei: eu prego, gente, eu prego,
 mas, espera, deixa eu chorar primeiro,
 'Ah', disseram Marta e Maria, 'se estivésseis aqui,
 nosso irmão não teria morrido'. 'Espera', disse Jesus
 'deixa eu chorar primeiro'.
 Então se pode chorar? Eu posso então?
 (...)
 (B in PR, p.98)

A memória adeliã é um espaço sagrado, separado, aonde se realizam hierofanias à semelhança da narrada em *Êxodo* 3 (vv 2-5). Segundo Mircéa Eliade,

Para o homem religioso, o *espaço não é homogêneo*: o espaço apresenta roturas, quebras: há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. 'Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés; tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa'. (*Êxodo* 3.5). Há, portanto, um espaço sagrado, e por conseqüência 'forte', significativo, e há outros espaços não-sagrados, e por conseqüência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. (...) Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço, como também *revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não-realidade* da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um 'ponto fixo' absoluto, um 'Centro'. (ELIADE, 2001, p.25-26)

Retomando o texto mosaico, pode-se dizer que a figura da "sarça ardente" migrou para "As mortes sucessivas", que introduz esta seção. No registro bíblico, o protagonista, Moisés, já não possuía bens e estava foragido por causa do assassinato de um egípcio. Adquirira uma família em Midiã e, por aqueles dias,

quando cuidava do rebanho do seu sogro Jetro, no monte Horebe, deu-se a experiência hierofânica da sarça ardente.

As “mortes” são um motivo oriundo da realidade da escritora poetizada em seu texto. Cremos que o “fingimento poético” do qual nos fala um dos versos de Fernando Pessoa é um oportuno tema para a questão do tempo na poesia de Adélia Prado. Quase sempre o “tempo poético” coincide com o tempo no qual acontecem as experiências da autora. As referências autobiográficas são comuns na poesia de Adélia que, perguntada acerca disto, numa palestra, disse: “Estou amparada pela arte. Mas é naturalmente que meus poemas são marcados por datas importantes da minha vida como a morte da minha mãe, meu casamento, a partida do meu pai...”. E continuou: “Há tempos, fui indagada por uma velha conhecida: ‘Comadre, li seu último livro e vi que você está usando *palavrões*⁵. Não sabia que agora você tinha dado para isso...’.” Adélia finalizou: “Pois é, comadre, não é minha fala. São as palavras da personagem. É Literatura. É arte.”⁶

Assim é que, indubitavelmente, duas afirmações sobre a obra de Adélia são pertinentes: há um sujeito centrado no eu lírico; há uma auto-referência calcada nas memórias de Divinópolis.

Versos como: “Sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia” (*B*, p.12), “Eu hoje faço versos de ingrato ritmo (...) ‘Isso, Delão, isso!’ ” (idem, p.127) ou ‘O reconheci na fração do meu nome, / me chamou como em vida, / a partir da tônica: / ‘Délia, vem cá’...’” (*B in PR*, p. 129) demonstram essa relação dos poemas de Adélia

⁵ A interlocutora de Adélia referia-se ao poema “Objeto de amor” do livro *O Pelicano*.

⁶ Palestra ministrada no Café Literário de julho de 2001, em Campos dos Goytacazes, RJ.

Prado com sua vida pessoal, o que de maneira nenhuma, desvaloriza a carga poética deles.

Ao comentar sobre a “valorização poética da realidade em Adélia Prado”, a prof^a Dalva Maria Calvão afirma: “tudo que — dispensando abstrações — constitui o território da realidade mais próxima é reiteradamente valorizado pelo discurso de Adélia Prado, onde a própria palavra ‘coisa’ é freqüentemente encontrada”. (CALVÃO, 1988, p.9)

E, para referendar o que foi dito, cita dois poemas, “O pelicano” e “Móviles”, dos quais extraímos os fragmentos a seguir:

Um dia vi um navio de perto
 Por muito tempo olhei-o
 com a mesma gula sem pressa com que olho Jonathan:
 Primeiro as unhas, os dedos, sem nós.
 Eu amava o navio.
 Oh! Eu dizia. Ah, que coisa é um navio!
 (...)
 (OP in PR, p.359)

.....

Que belo poema se poderia escrever:
 Coisas espicaçadoras não faltam,
 hortigranjeiros esperando transporte
 e tudo que é necessário:
 tenho que fazer o almoço.
 Ou supostamente ético:
 batia gente na porta,
 Tialzi no corador virava as calcinhas todas
 de modo a esconder o fundo.
 (...)
 (TSC in PR, p.248)

Num outro encontro, desta feita, na Faculdade de Filosofia de Campos, cuja temática era “Filosofia, poesia e vida”, Adélia Prado foi interrogada a respeito do valor filosófico e poético que encontra nas coisas simples do cotidiano, já que seu texto é carregado do corriqueiro. Sua resposta: “Em primeiro lugar, nada é tão simples como parece. Depois, a linguagem da poesia tem o condão de falar muita coisa parecendo que está falando nada. Vivo neste planeta e só posso escrever a partir dele mesmo. Sua pergunta já demonstra o quanto o dia-a-dia é cheio de filosofia.”⁷

A questão literária está, cremos, não necessariamente na escolha de palavras mais ou menos eruditas, mais ou menos populares. Pode residir, sim, — entre outras razões — numa combinação inusitada dessas palavras. É o “estranhamento”, nesse caso, o que caracteriza o texto literário tal como exemplifica o crítico José Carlos Barcellos (2001, p. 64) ao analisar um dos quatro níveis de entendimento do conceito de Literatura, a partir do poema “Explicação de poesia sem ninguém pedir” de Adélia Prado: “Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica, / mas atravessa a noite, a madrugada, o dia, / atravessou minha vida, / virou só sentimento.” (*B in PR*, p. 48)

É exatamente esse “trem-de-ferro” atravessando “minha vida” o que gera o estranhamento associado — lembra o crítico e teólogo — ao fato de que esta imagem literária é a “explicação de poesia sem ninguém pedir”. (BARCELLOS, 2001, p.65).

⁷ *Talk Show* na Faculdade de Filosofia de Campos dos Goytacazes. Tema Central: Ética e Poder, em junho de 2003.

Ainda, a propósito da análise da poesia de Adélia Prado por Barcellos, este também acha o inusitado, na força que “advém precisamente de seu caráter teológico a um tempo profundamente paradoxal e plenamente ortodoxo” (BARCELLOS, 1997, p.66) que parte, segundo ele, de uma “identidade feminina simples e despreziosa” (idem, *ibidem*) como demonstrada nos versos de “Grande desejo”: “Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia, / sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia. / Faço comida e como. (...)” (*B in PR*, p.12) e vai, “servindo de referencial para a abordagem da realidade da fé (...)” (BARCELLOS, 1997, p.67) como a cantada em “Amor feinho”. Neste poema, lemos: “Eu quero amor feinho. / Amor feinho não olha um pro outro. / Uma vez encontrado é igual fé, / não teologa mais. (...)”. (*B in PR*, p.95)

Retomando à fala de Adélia sobre o que tem de corriqueiro em sua poesia, podemos relacioná-la a uma das teorias de Octavio Paz. Este poeta-filósofo diz que a poesia e o pensamento são um sistema de vasos comunicantes e a fonte de ambos era a vida dele, pois escrevia o que tinha vivido e vivia até então. (PAZ, 1960)

A voz poética adeliana vem do cotidiano, do espaço interior, doméstico, encontrando lugar em Divinópolis, onde está a divina cidade, na qual a trilha poética traz resquícios dela mesma em todo o caminho de sua obra. E em *Bagagem* estão depositadas essas memórias iluminadas pela “sarça ardente”. Nas duas últimas seções deste livro, *A sarça ardente — I* e *A sarça ardente — II*, há 27 poemas os quais todos estão vinculados ao estatuto da memória.

Sejam quais forem os dados cotidianos, o que, na verdade, faz do texto arte é a poesia, conforme disse Heidegger, “a essência da arte é a poesia”, que acaba por instaurar a verdade. Verdade que é oferta, fundação e começo (HEIDEGGER, 2004, p.60). No pensamento heideggeriano, “a Poesia não é nenhum errante inventar do que quer que seja, não é nenhum oscilar da mera representação e imaginação irreal” (idem, ibidem, p. 58). Sobre essa questão mimética já falamos na Introdução desta Tese, ao destacarmos os temas recortados pelas escritoras com as quais trabalhamos.

Ainda acerca dessa relação da poesia com o mundo exterior, vale continuar trazendo à memória o pensamento de Martin Heidegger exposto em *A origem da obra de arte*:

O que a Poesia, enquanto projecto clarificante, desdobra na desocultação e lança no rasgão da forma, é o aberto que ela faz acontecer e, decerto, de tal modo que, só agora o aberto em pleno ente traz este à luz e à ressonância.(...) A Poesia é a fábula da desocultação do ente. (HEIDEGGER, 2004, p. 58, 59)

À poesia, Heidegger une a verdade que, segundo ele, “só acontece de modo que ela se institui por si própria no combate e no espaço de jogo que se abrem.” Daí, ser “a verdade a reciprocidade adversa entre clareira e ocultação...” (HEIDEGGER, 2004, p.49). Nesse jogo de claridade e ocultação, a história se estabelece na obra de arte. Não a história que se passa na Terra/Mundo, esclarece ele, mas aquela que se traduz no “despertar de um povo para sua tarefa, como inserção no que lhe está dado.”, o “ser-a-í-de um povo”. (idem, ibidem, p.62).

“Na obra, é o acontecimento da verdade, que está em obra e, precisamente, no modo de uma obra.” (idem, ibidem, p.57) Logo, a verdade, ocultando e clareando o ente, acontece na poesia.

Neste jogo, onde o ser faz da língua o acontecimento do dizer, no qual emerge historicamente seu mundo, Adélia Prado (re-)significa alguns signos lingüísticos como, por exemplo, “vestido”, trazido à memória e cantado pelo sujeito poético. A seguir, registram-se dois textos que falam desse símbolo cuja força erótica é belamente descrita em sua poesia e também citado em entrevista da própria escritora.

Primeiro, vamos à fala da mulher Adélia:

Houve um vestido que mexeu comigo muito. Tanto, que até poema ele rendeu, chamado justamente “O vestido”, do livro *Bagagem*. O poema tem um ponto de referência concreto, que é um determinado vestido. Mas acredito que ele extrapola o vestido; o vestido que existiu (...) e o que me encantava nele era aquele pano mole, farto, de seda. Tinha fundo preto e campânulas assim tombadinhas, com aquelas hastezinhas delicadas (...)

De quando era esse vestido? Não vá se assustar, mas eu já era casada. (PRADO, 1986, p. 162)

Agora, à sua voz poética:

No armário do meu quarto escondo de tempo e traça
meu vestido estampado em fundo preto.
É de seda macia desenhada em campânulas vermelhas
à ponta de longas hastes delicadas.
Eu o quis com compaixão e o vesti como um rito,
meu vestido de amante.
Ficou meu cheiro nele, meu sonho, meu corpo ido.
É só tocá-lo, volatiza-se a memória guardada:

eu estou no cinema e deixo que segurem minha mão.
De tempo e traça meu vestido me guarda.
(*B in PR*, p.106)

“Vestido”, metáfora do véu que cobre o desejo guardado da corruptibilidade temporal. Há uma pulsação erótica, de vida, que se volatiliza e perpassa o corpo do texto. A lembrança dessa peça detona o vigor do amor. O vestido vela o amor, e a memória, por sua vez, guarda o vestido, caracterizando um exercício diante do qual a cumplicidade visa à permanência da força de Eros.

Outro poema que revela essa simbologia é “A cantiga”. Nele, estão três imagens que formam o mosaico de suas lembranças: “vestido estampado”, “mãe” e “pai”. Agora a via não é a visual, mas a auditiva. De qualquer forma, o canal é a memória:

“Ai cigana, ciganinha,
ciganinha meu amor.”
Quando escutei essa cantiga
era hora do almoço há muitos anos.
A voz da mulher cantando vinha de uma cozinha,
ai ciganinha, a voz de bambu rachado
continua tinindo, esganiçada, linda,
viaja pra dentro de mim, o meu ouvido cada vez melhor.
Canta, canta, mulher, vai polindo o cristal,
canta mais, canta que eu acho minha mãe,
meu vestido estampado, meu pai tirando bóia da panela,
canta que eu acho minha vida.
(*B in PR*, p.107)

Todos sabemos, e Octavio Paz nos diz, que “a experiência poética é irreduzível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime” (PAZ, 2005, p.48). Neste contexto, contra o silêncio do ser, lança-se mão da imagem, elemento conciliador dos contrários. No entanto, adverte-nos esse pensador:

Esta conciliação não pode ser explicada pelas palavras — exceto pelas da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. (...) Mais aquém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma. (idem, *ibidem*, p.49)

Este jogo imagético ora desvela semelhanças, em metáforas e símiles, por exemplo, ora aproxima realidades contrárias, produzindo uma nova realidade, finaliza aquele pensador. Há uma imagem, na poética adelianna, que se aproxima de outras caracterizadas pela especificidade do Cairo analisado por nós em seu texto. É a imagem do pai, que aponta para outras duas específicas: a do “dia da ressurreição” e a do “reino dos céus”. Vejamos como essa relação se dá lendo “O Sonho”, “Para perpétua memória” e “O reino do céu”. Estes são três textos que, dialogando entre si, partem do espaço onírico até o espiritual, pontuando dois momentos distintos: o da morte e o do que é ampliado a partir dele, a ressurreição.

Nesses textos, a morte é o elemento que marca pontos cruciais nessa trajetória dos tempos, o autobiográfico e o poético, que costuram uma linha cronológica cujo endereço é a poesia.

Analisando em bloco, encontramos duas saídas para driblar a morte: o sonho e a ressurreição.

O sonho

O reconheci na fração do meu nome,
me chamou como em vida,
a partir da tônica:

‘Délia, vem cá.’

Peguei nos pés do catre,
 onde jazia sã sua cara doente,
 e o fui arrastando por corredores cheios
 de médicos, seringas e uniformes brancos.
 Depois foi o dia inteiro o peito comprimido,
 sua voz no meu ouvido, seus olhos
 como só os dos mortos olham
 e a esperança em puro desconforto
 e ânsia.

(*B in PR*, p.129)

Para perpétua memória

Depois de morrer, ressuscitou
 e me apareceu em sonhos muitas vezes.
 A mesma cara sem sombras, os graves da fala
 em cantos, as palavras sem pressa,
 inalterada, a qualidade do sangue,
 inflamável como os dos touros.

(...)

(*B in PR*, p.130)

O reino do céu

Depois da morte
 eu quero tudo o que seu vácuo abrupto
 fixou na minha alma.
 Quero os contornos
 desta matéria imóvel de lembrança,
 desencantados deste espaço rígido.
 Como antes, o jeito próprio
 de puxar a camisa pela manga
 e limpar o nariz.
 A camisa engrossada de limalha de ferro mais
 suor, os dois cheiros impregnados,
 a camisa personalíssima atrás da porta.
 Eu quero depois, quando viver de novo,
 a ressurreição e a vida escamoteando
 o tempo dividido, eu quero o tempo inteiro.
 Sem acabar nunca mais, a mão socando o joelho,
 a unha a canivete — a coisa mais viril que eu conheci.
 Eu vou querer o prato e a fome,
 um dia sem tomar banho,
 a gravata pro domingo de manhã,
 a homilia repetida antes do almoço:
 ‘conforme diz o Evangelho, meus filhos, se

tivermos fé, a montanha mudará de lugar'.
 Quando eu ressuscitar, o que quero é
 a vida repetida sem o perigo da morte,
 os riscos todos, as garantias:
 à noite estaremos juntos, a camisa no portal.
 Descansaremos porque a sirene apita
 E temos que trabalhar, comer, casar,
 Passar dificuldades, com o temor de Deus,
 Para ganhar o céu.
 (B in *PR*, p. 124)

Elementos concretos de “O sonho”, como: “os pés do catre”, “corredores cheios de médicos”, “seringas” e uniformes brancos” se contrapõem à esperança, que é volátil como quaisquer sentimentos presos ao Crónos no qual o homem vive. Mas, ainda assim, mesmo que “em puro desconforto e ânsia”, há a “esperança” que se encontra dentro do mesmo campo de significado do “sonho”.

Em “Para perpétua memória”, a esperança encontra resposta direta, após a morte, na ressurreição. Também esta é a saída que se faz em meio à concretude dos elementos contornados, demarcados pela memória, presentes em “O reino do céu”. Neste texto, signos lingüísticos como “a camisa engrossada de limalha de ferro mais suor”, “a camisa personalíssima atrás da porta”, “a unha a canivete”, “a gravata pro domingo de manhã” reclamam inserção num mundo concreto sem o “perigo da morte” com o desejo e a esperança de ganhar o céu.

Essa liberdade, via ressurreição, também é vista em textos de Paulo, como o neotestamentário escrito aos habitantes da grega cidade de Corinto:

Digo-lhes isto, meus irmãos; um corpo terreno, feito de carne e sangue, não pode entrar no reino de Deus. Estes nossos corpos mortais não são do tipo adequado para viver eternamente. Contudo, eu lhes estou contando este segredo

estanho e maravilhoso: nem todos morreremos, porém todos receberemos novos corpos! Tudo acontecerá num instante, num piscar de olhos, quando for tocada a última trombeta. Porque virá do céu um toque de trombeta, e todos os cristãos que já morreram, de repente voltarão à vida com novos corpos que nunca, jamais morrerão: e, então, nós que ainda estivermos vivos, também receberemos, de súbito, novos corpos. Porque os nossos corpos terrenos, os que temos agora e que são mortais, precisam ser transformados em corpos celestiais, que não podem perecer, mas viverão para todo o sempre.

Quando isso acontecer, finalmente, se tornará verdadeira esta Escritura: “A morte foi tragada na vitória”. Ó morte, onde está agora a sua vitória? Onde está o seu aguilhão? Porque o pecado -o aguilhão que causa a morte- terá desaparecido completamente; e a lei, que revela os nossos pecados, já não será o nosso juiz. Como agradecemos a Deus por tudo isto! É Ele que nos faz vitoriosos por meio de Jesus Cristo, nosso Senhor.

(I Coríntios 15.50-57-BV)

Assim, o tempo, no texto de Adélia, possui diversos *kairoi* (cairoi), os quais apontam para determinados momentos que podem ser pontuados na vida da autora como são os casos das mortes, ainda que esses “tempos” não se deixem medir por nenhum tipo de relógio. São momentos que se apresentam para o leitor e que não estão sob o poder do cronômetro. Eles existem poeticamente com todo mistério e força que são próprios do estatuto do *kaíros* (Cairós).

2.2- Os “jardins perdidos” de Sophia no *kaíros* (Crónos) como espaço na trajetória poética sophiana

A busca de uma cosmovisão caracterizada por tempo e espaço imemoráveis e distantes leva o texto de Sophia a paraísos, a jardins suspensos na imaginação

do sujeito, o qual tenta apreender um *locus* que o satisfaça, onde ele encontra prazer.

O espaço sonhado por vezes é palco de solidão, de lua, de murmúrios e frescura numa configuração de um real idealizado que acaba por implementar um encontro do eu ao “todo” sonhado. Leiamos “Campo”:

Estou só nos campos
A doce noite murmura
A lua me ilumina
Corre em meu coração um rio de frescura
De tudo o que sonhou minha alma se aproxima
(LS in *OP II*, p.125)

Pensando a imagem do mar, na poética sophiana, a prof^a Dalva Calvão a associa com a do jardim, ou a do “paraíso perdido”, “mundo das origens”. No ensaio “Paisagens, deuses e homens – reflexões em torno de dois poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen”, argumenta, a partir do poema “Marinheiro sem mar” (*MN* in *OP II*, p.50-52), que um dos procedimentos míticos para a tentativa da anulação do tempo e da dor é justamente sonhar repetidamente com esta espécie de paraíso perdido.

Assim, os dois espaços do texto, o mar e o da cidade, contrapõem-se. Pergunta-se, nostalgicamente, “Que é feito daquele / Para quem eu guardava um reino puro / De espaço e de vazio / De ondas brancas e fundas e de verde frio?”. E logo no início do texto, identifica-se o segundo, o da cidade, o lugar do sofrimento, cujas figuras são “obscuras medusas”, “cães uivando”, “anões e mortos frios”, “polvos da sombra” e outras equivalentes à morte.

Em sua análise, Calvão acrescenta que “ao movimento em direção ao mítico tempo de uma origem integralizadora opõe-se ou corresponde o real insatisfatório, a constatação de uma negativa limitação que se manifestará permanente na vida humana” (tema por nós abordado na seção 3.2).

Eis fragmentos do poema:

Longe o marinheiro tem
Uma serena praia de mãos puras
Mas perdido caminha nas obscuras
Ruas da cidade sem piedade

(...)

Ele morrerá sem mar e sem navios
Sem rumo distante e sem mastros esguios
Morrerá entre paredes cinzentas
Pedacos de braços e restos de cabeças
Boiarão na penumbra das madrugadas lentas

E ao Norte e ao Sul
E ao Leste e ao Poente
Os quatro cavalos do vento
Sacodem as suas crinas

E o espírito do mar pergunta:

‘Que é feito daquele
Para quem eu guardava um reino puro
De espaço e de vazio
De ondas brancas e fundas
E de verde frio?’

(...)

Por que ele se perdeu do que era eterno
E separou o seu corpo da unidade
E se entregou ao tempo dividido
Das ruas sem piedade
(MN in *OP II*, p.50-52)

Essa imagem, a dos jardins de um tempo primeiro, original, é basilar na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, notadamente, em o *Livro Sexto*. Existe uma temporalidade e uma espacialidade situadas remotamente. Ao tocarmos esse assunto, atingimos a essência do homem, posto que tempo e espaço são categorias ligadas à existência.

Há no texto de Sophia uma tentativa de capturar o tempo, de enquadrá-lo num espaço muito distante, imemorial onde só cabe o ser. O que se pensa aqui não é propriamente o homem, mas sua origem, sua essência, sua existência autêntica, o ser-no-mundo, concebido aos moldes heideggerianos. A este anseio, pode-se ligar a sedução que traz para o homem de nossos dias tudo que é primitivo. Afinal, esse encontro com as raízes tem sabor de iniciação, no sentido religioso, bem peculiar ao estilo de Sophia. Ouvimos sua voz poética dizer em “Musa”, no *Livro Sexto*:

(...)
 Pois o tempo me corta
 O tempo me divide
 O tempo me atravessa
 E me separa viva
 Do chão e da parede
 Da casa primitiva

Musa ensina-me o canto
 Venerável e antigo
 (...)
 (LS in *OP II*, p.102-103)

Tal é a atração pelo que é primeiro está ritualmente buscada nas origens, de forma intermitente. É erótica (possuidora de força vital) e edipiana (BARTHES, 1974). Esta busca na madre a fim de que o ser se desnude, conheça-se, numa trajetória de silêncios, é uma constante na poesia de Sophia Andresen. Os textos de

Sophia mostram caminhadas rumo ao encontro das coisas, das coisas primeiras, numa escala ascendente. Nesta altura, a presença dos deuses é dispensada, dando lugar a um ponto de êxtase que se poderia identificar como uma espécie de consubstanciação com o cosmos.

Eis-me
 Tendo-me despido de todos os meus mantos
 Tendo-me separado de adivinhos mágicos e deuses
 Para ficar sozinha ante o silêncio
 Ante o silêncio e o esplendor da tua face.
 (...)
 (LS in *OP II*, p.117)

A esse momento primeiro o homem persegue, uma vez que se trata do seu ser, do seu coração que ele quer trazer de volta: recordar. Para isso, o texto de Sophia traz um artifício configurando-se como uma tentativa de capturar esse Crónos que acaba perdido na existência: a fotografia, à qual Vilém Flusser, o grande teórico da comunicação dedicou sua obra, *A filosofia da caixa preta* (1985). No livro, este "judeu-tcheco-paulistano", atribuiu àquele artefato um carácter de magia, o qual também foi considerado, mais tarde, pelo semiólogo Roland Barthes, em "*A câmara clara: nota sobre a fotografia*" (BARTHES, 1984a, p.132).

Há um poema que diz isso: "As fotografias".

Era quase no inverno aquele dia
 Tempo de grandes passeios
 Confusamente agora recordados —
 A estrada atravessava a serra pelo meio
 Em rugosos muros de pedra e musgo a mão deslizava —
 Tempo de retratos tirados
 De olhos franzidos sob um sol de frente
 Retratos que guardam para sempre
 O perfume de pinhal das tardes

E o perfume de lenha e mosto das aldeias
(D in *OP III*, p.132)

A forma poética pela qual o texto mostra aqueles momentos passados, a fotografia, traz uma certa melancolia, revelada dentro de uma depressão ladeada por uma serra, de muros rugosos, de pedra e musgo. A estação é o inverno que permite um olhar ofuscado pelo sol de frente. Esse aspecto nostálgico é uma das características da fotografia. Para Susan Sontag, “A fotografia é uma arte elegíaca, uma arte do crepúsculo.” (SONTAG, 1981, p.15). Poder-se-ia considerar esse poema como uma foto. Metalingüisticamente falando, há uma fotografia poética para falar de fotografias.

Aquela escritora americana diz que

Toda fotografia é um *momento mori*. Tomar uma fotografia é como participar da mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma pessoa (ou objeto). Precisamente por lapidar e cristalizar determinado instante, toda fotografia testemunha a dissolução inexorável do tempo. (idem, ibidem, p.15)

Morte. Barthes disse que, ao ver uma foto sua, o que encarava era a morte (BARTHES, 1984a, p. 29), que para ele é o *eidos* de uma foto. O “isso-foi” barthesiano é aquilo que o sujeito poético de Sophia tenta recuperar, por meio dos sentidos. Interessante é notar que as imagens são recordadas “confusamente”, mas nelas fica guardada uma outra imagem, a sentida pelo olfato, o perfume. E aqui, fazendo um paralelo com o que disse Flusser, a memória/aparelho programou o poeta/fotógrafo para transcodificar todas as coisas naquela cena primeira, *magicizando-as*. (FLUSSER, 1985).

Esse fotógrafo/poeta pode nos levar ao que teorizou Paul Valéry acerca do conceito de imagem. “... o que é propriamente pensamento, imagem, sentimento é sempre, de alguma maneira, produção de coisas ausentes. A memória é a substância de qualquer pensamento.” (VALÉRY, 1993, p.213-214)

As cenas ausentes para os olhos presentes, mas permanentes na planilha da memória, podem ser lidas também, em “Breve encontro”, como um re-cordar de “palavras demoradas”, numa força constantiva não tanto sobre o objeto, mas sobre o tempo (BARTHES, 1984a):

Este é o amor das palavras demoradas
Moradas e habitadas
Nelas mora
Em memória e demora
O nosso encontro com a vida
(*ONC* in *OP III*, p.204)

Os substantivos que remetem às memórias, às recordações, vêm quase sempre num sintagma cujo determinante, na maioria das vezes, equivale semanticamente a “antigo”, “longínquo” e outros termos que, assim, os valham.

Ouvimos, em um momento ou outro, a voz poética dizer de um tempo não historicamente vivido, mas de um tempo que é “desde sempre”, que se instala na essência do ser. Este tempo está associado a um Crónos muito longínquo, como o cantado em “Musa” do livro *Dual*:

Aqui me sentei quieta
Com as mãos sobre os joelhos
Quieta muda secreta
Passiva como os espelhos

Musa ensina-me o canto
 Imanente e latente
 Eu quero ouvir devagar
 O teu súbito falar
 Que me foge de repente
 (D in *OP III*, p. 140)

A esse texto podemos agregar vários outros, principalmente, do *Livro Sexto*, onde o tempo, conforme já dissemos, coloca-se repetidamente:

Tempo

Tempo
 Tempo sem amor e sem demora
 Que de mim me despe pelos caminhos fora
 (LS in *OP II*, p.124)

Essa necessidade de descortinar a memória não está só no plano individual como no “Tempo” do *LS*, mas de igual forma revela-se no coletivo, como já se lê no poema “Data” (epigrafado neste capítulo).

Em ambos os textos, “Data” e “Tempo”, há divisão e multifacetamento que não impedem o desejo de unidade. E, paralela à ambigüidade de sentimentos que, às vezes, percebe-se no texto sophiano, também se pode identificar uma aparente dissonância no tratamento do tempo: seja aquele referente às estações, primavera ou verão, que cedem espaço ao outono e ao inverno; seja o cronológico marcado pelo “meio-dia” que vai se metaforseando em “o poente” ou “a noite”.

Fazemos coro com Vera Queiroz, quando afirma que

Se o mito é criação do espírito humano em busca da perenidade dos atos e dos gestos paradigmáticos, que ele

reatualiza para reter o real, impregnando-se assim de religiosidade, a criação poética cujo núcleo gira em torno do tempo e da memória é igualmente uma tentativa de reter o tempo, de restabelecer os fios do passado que tecem o presente (...)
(QUEIROZ, 1994, p. 90)

Assim é que, nas lembranças evocadas pela poesia de Sophia Andresen, apesar de o tempo aparecer fracionado, ele ruma a um estar ontológico, onde a poesia é a própria casa do ser, num tempo intermitentemente mítico. Lá estão “a pedra antiga”, “o vento antigo”, “a casa primitiva”, numa “memória longínqua” e “Longe caminham os deuses fantásticos do mar”, também numa “antiquíssima nostalgia”:

A memória longínqua de uma pátria
Eterna mas perdida e não sabemos
Se é passado ou futuro onde a perdemos
("Poemas de um livro destruído", *NTD in OP II*, p.11)

Os pinheiros gemem quando passa o vento
O sol bate no chão e as pedras ardem.

Longe caminham os deuses fantásticos do mar
Branco de sal e brilhantes como peixes
(...)
É uma antiquíssima nostalgia de ser mastro
Baloíça nos pinheiros.
("Praia", *C in OP I*, p.215)

No texto seguinte, em homenagem a Manuel Bandeira, há um resgate do encontro com a Literatura, “na “casa antiga”, trazendo ao coração aquele “antigo jovem tempo tempo quando...”

Manuel Bandeira

Este poeta está
Do outro lado do mar
Mas reconheço a sua voz há muitos anos
E digo ao silêncio os seus versos devagar

Relembrando
O antigo jovem tempo tempo quando
Pelos sombrios corredores da casa antiga
Nas solenes penumbras do silencio
Eu recitava
“As três mulheres do sabonete Araxá”
E minha avó se espantava

Manuel Bandeira era o maior espanto da minha avó
Quando em manhãs intactas e perdidas
No quarto já então pleno de futura
Saudade
Eu lia
A canção do “Trem de ferro”
e o “Poema do beco”

Tempo antigo, lembrança demorada
Quando deixei uma tesoura esquecida nos ramos da cerejeira
Quando
Me sentava nos bancos pintados de fresco
E no Junho inquieto e transparente
As três mulheres do sabonete Araxá
Me acompanhavam
Tão visíveis
Que um eléctrico amarelo as decepava.

Estes poemas caminharam comigo e com a brisa
Nos passeados campos de minha juventude
Estes poemas poisaram a sua mão sobre o meu ombro
E foram parte do tempo respirado.
(G in *OP III*, p.78-79)

É interessante observar que, mesmo um escritor do nosso tempo, a voz poética o reconhece como uma outra voz instalada num tempo recuado. A voz que homenageia, o sujeito poético, situa essa outra voz, num tempo “desde sempre”, ligada ao “antigo jovem tempo tempo quando”, em manhãs distantes, “perdidas”,

num tempo antigo cuja lembrança se faz, no presente, demorada. A memória registrou o sabor da poesia:

Meio-dia

Meio-dia. Um canto da praia sem ninguém.
 O sol no alto, fundo, enorme, aberto,
 Tornou o céu de todo o deus deserto.
 A luz cai implacável como um castigo.
 Não há fantasmas nem almas,
 E o mar imenso solitário e antigo,
 Parece bater palmas.
 (PO I in OP I, p. 19)

Ao lado do mar, espaço metafórico por onde navegam as lembranças cantadas por Sophia, estão os “jardins”, *locus* no qual passeiam os deuses gregos. Esses “jardins perdidos” instalam-se nesse ?????? (Crónos) distante, no qual a Grécia é fundamental. Neles estão Alexandre da Macedônia, o Epidauro, Penélope, Olímpia, Cnossos, Delfos, Corinto, Antínoo, Electra, Edymion, Orpheu, Eurídice, as Moiras, Creta, Minotauro, Apolo, Dionysos, Níobe, Hécate, Tánatos, Eros, Kassandra, Hera, Atena, ninfas e outros espaços, deuses, heróis e personagens helênicos que acabam por se tornar presenças constantes na formação poética de Sophia de Mello Breyner Andresen.

A propósito, lemos o texto “Elsinore” do livro *Ilhas*, no qual há uma comparação entre a soturnidade desse lugar (cf. *Hamlet* de SHAKESPEARE, 1996) com a claridade de Micenas, mesmo que aqui o veneno também exista.

No palácio dos Átridas como em Elsinore
 Tudo era cavernoso — as paredes
 Eram grossas o espaço excessivo e sonoro
 Roucas as vozes da maldição antiga

Porém em Micenas o sangue era exposto
 E corria vermelho como um grande talho
 Sujando apenas as mãos dos assassinos
 E a água da banheira —
 Lá fora o rio a luz
 Continuavam limpos e transparentes
 O crime era um corpo estranho circunscrito
 Não pertencia à natureza das coisas

Em Elsinore ao contrário o mal era um veneno
 Subtil
 Invadia o ar e a luz — penetrava
 Os ouvidos as narinas o próprio pensamento —
 O amor era impossível e ninguém podia
 Libertar-se:
 O inferno vomitava sua pestilência invadia
 As veias e os rios:
 No entanto o mal não se via: era apenas
 Um leve sabor a podre que fazia parte
 Da natureza das coisas
 (I in *OP III*, p.347)

Nesse texto, o ambiente poético é de morte. Poder-se-ia dizer que Tánatos preside aos dois espaços em destaque: Elsinore e Micenas. Este aspecto trágico, porém, é interno para ambos os ambientes. Em Elsinore, “tudo era cavernoso”, “roucas as vozes da maldição antiga e “um veneno / subtil / invadia o ar e a luz” e “o inferno vomitava sua pestilência invadia / As veias e os rios”. Já em Micenas, “o sangue era exposto”; porém, “sujando apenas as mãos dos assassinos/E a água da banheira — /Lá fora o rio e a luz continuavam limpos e transparentes”. Estes adjetivos dão o caráter de calma e serenidade que sobrepuja nesse jogo antitético. Nem o que “o inferno vomitava” perturbava a tranquilidade da “natureza das coisas”. É-nos dito que “No entanto o mal não se via...”

É interessante ressaltar que a natureza, na poética sophiana, quase sempre, possui essa conotação de serenidade e calma conforme expressa no conceito de *locus amoenus* anunciado pelo mundo clássico, que tradicionalmente, associa-o aos

seus *leitmotiv*. Este é um espaço explorado pela escritora, como vemos em “Ali, então”:

Ali então em pleno mundo antigo
 À sombra do cipreste e da videira
 Olhando o longo tremular do mar
 Num silêncio de luas e de trigo

(Como se a morte a dor o tempo e a sorte
 Não nos tivessem nunca acontecido)

Em nossas mãos a pausa há-de poisar
 Como o luar que poisa nas videiras
 E em frente ao longo tremular do mar
 Num perfume de vinho e de roseiras
 A sombra da videira há-de poisar
 Em nossas mãos e havemos de habitar
 O silêncio das luas e do trigo
 No instante ameaçado e prometido

E os poemas serão o próprio ar
 — Canto do ser inteiro e reunido —
 Tudo será tão próximo do mar
 Como o primeiro dia conhecido
 (G in *OP III*, p. 58)

Para melhor ler o texto poético de Sophia de Mello Breyner Andresen, é oportuno o conhecimento de formas e temas legados pela Antigüidade Clássica, os quais já circulavam na poesia portuguesa desde o período renascentista. Na poesia sophiana, esses motivos sofrem uma inflexão que deflagra, em sua obra, a visão desse ser ontológico e imemorial em busca desse “dia primeiro”, “das coisas primitivas”, conforme já apontado nesta Tese.

Para continuarmos a análise desse aspecto, vamos à coletânea de *Obra Poética I*, que inclui: *Poesia I*, *Dia do mar* e *Coral*. Já em *Poesia I*, encontramos esse tema. Em *Dia do mar*, estão encapsulados alguns dos mais importantes vetores

poéticos de Sophia, inclusive o motivo dos jardins e, em Coral, esse espaço também possui lugar.

Comecemos por *PO I*, lendo “O jardim e a noite”:

Atravessei o jardim solitário e sem lua,
Correndo ao vento pelos caminhos fora.
Para tentar como outrora
Unir a minha alma à tua,
Ó grande noite solitária e sonhadora.

Entre os canteiros cercados de buxo,
Sorri à sombra tremendo de medo.
De joelhos na terra abri o repuxo,
E os meus gestos foram gestos de bruxedo.
Foram os gestos dessa encantação,
Que devia acordar do seu inquieto sono
A terra negra dos canteiros
E os meus sonhos sepultados
Vivos e inteiros.

Mas sob o peso dos narcisos floridos
Calou-se a terra,
E sob o peso dos frutos ressequidos
Do presente,
Calaram-se os meus sonhos perdidos.

Entre os canteiros cercados de buxo,
Enquanto subia e caía a água do repuxo,
Murmurei as palavras que outrora
Para mim sempre existia
O gesto dum impulso.

Palavras que eu despi da sua literatura,
Para lhes dar a sua forma primitiva e pura,
De fórmulas de magia.

Docemente a sonhar entre a folhagem
A noite solitária e pura
Continuou distante e inatingível
Sem me deixar penetrar no seu segredo.
A minha ânsia carregada de impossível,
Contra a sua harmonia perfeita.

Tomei nas minhas mãos a sombra escura

E embalei o silêncio nos meus ombros.
 Tudo em minha volta estava vivo
 Mas nada pôde acordar dos seus escombros
 O meu grande êxtase perdido.

Só o vento passou pesado e quente
 E à sua volta todo o jardim cantou
 E a água do tanque tremendo
 Se maravilhou
 Em círculos, longamente.
 (PO I in OP I, p. 20-21)

Neste longo e belo poema, há um ambiente encantatório, típico do espaço sophiano. Existem elementos para a composição de um quadro que poderia ser bucólico: “jardim”, “vento pelos caminhos fora”, “canteiros cercados de buxo”, “repuxo”, “narcisos floridos”. No entanto, esse lugar ameno, essa tranqüilidade idílica, nesse texto, por exemplo, não se identifica com aquele ambiente da poesia pastoril dos séculos XVI ou XVIII. Sobre tais elementos cai uma melancolia, característica de um sujeito “solitário e sem lua”, como se fosse um pastor recuado de outros, na noite também solitária e sonhadora, cujos sonhos foram “sepultados vivos e inteiros”.

Essa figura triste, de “sonhos perdidos”, opõe-se à do pastor de Virgílio, o qual se tornou padrão sendo sua principal característica o estilo *sub tegmine fagi*, (VIRGÍLIO, 2005) isto é, “à sombra de uma faia”, prazeroso. Não que o sujeito pastoril de Sophia se dissocie da natureza. Não. Ele comunga com ela. Só que de uma forma diversa. Está perdido no Crónos, solitário, buscando experiências encantatórias, com palavras murmuradas numa forma primitiva e pura, de magia.

Metalingüisticamente, a quinta estrofe caracteriza o fazer poético sophiano, longe de retórica vazia: “Palavras que eu despi da sua literatura, / Para lhes dar a

sua forma primitiva e pura, / De fórmulas de magia.” Ao final, a vitória da poesia sobre o próprio estado do ser: o canto vence a melancolia e a solidão. E a natureza responde: “A água do tanque tremendo / Se maravilhou / Em círculos, longamente”.

Alguns poemas apontam para este espaço literário idílico com uma ou outra inflexão fincada no texto, de modo que não há como conformá-lo a esta ou àquela linha literária.

Em “O jardim e a casa” (*PO I in OP I*, p. 46), não há algo perdido para o sujeito poético, mas o ambiente ainda é noturno e sombrio e, com o “terror” e a “clareza”, ele caminha, numa síntese, “para a única unidade”.

O texto que se segue àquele, na página 47 daquela mesma obra, tem como título “Jardim perdido” e nele nos detemos agora:

Jardim em flor, jardim de impossessão,
Transbordante de imagens mas informe,
Em ti se dissolveu o mundo enorme,
Carregado de amor e solidão.

A verdura das arvores ardia,
O vermelho das rosas transbordava
Alucinado cada ser subia
Num tumulto em que tudo germinava.

A luz trazia em si a agitação
De paraísos, deuses e de infernos,
E os instantes em ti eram eternos
De possibilidades e suspensão.

Mas cada gesto em ti se quebrou, denso
Dum gesto mais profundo em si contido,
Pois trazias em ti sempre suspenso
Outro jardim possível e perdido.
(*PO I in OP I*, p. 47)

Este é um espaço de vida/verdura. Figuras como “jardim em flor”, “verdura das árvores”, “vermelho das rosas” assim o dizem. Todavia, o jardim está carregado de solidão.

Uma forma verbal se destaca no tumultuado espaço: “germinava”. É o sinal de que, se um gesto se quebrou, traz com ele “outro jardim possível e perdido”.

Adiante, um outro “Jardim” sophiano: aquele “feito de demoras”, no qual o Crónos não pode ser medido, pois “as horas / Afastam-se estrangeiras...” (p.48). E, numa tentativa de unir-se à natureza, o sujeito poético procura essa unidade “Em todos os jardins” (*PO I* in *OP I*, p.58), onde ele haverá de florir. Neste poema, dois elementos se juntam nessa viagem do ser: água, cujo reservatório é o mar, e o fogo, habitante da floresta, das paisagens, dos jardins.

“Quando brilhou a aurora”, as florestas dissolveram-se entre a luz. Nesse tempo do ser, ele se vê sem caminhos. No entanto, um sinal de vida é avistado no horizonte:

(...)
Era um lago entre calmos arvoredos.
Não bebi a sua água nem beijei
O homem que dormia junto às margens.

E ao encontro da noite caminhei.
(*PO I* in *OP I*, p. 66-67)

“Em jardim do mar”, um “jardim” aparece suspenso “ao longo de uma encosta (...) milagrosamente sobre o mar”. Neste poema, os determinantes para o substantivo “jardim” estão todos dentro de uma conotação extremamente lúgubre,

triste e sem vida. As flores são “selvagens” e “duras”. Há “cactos torcidos em mil dobras”. “Os pinheiros, magros e direitos”. O jardim é “áspero e salgado”, posse do mar. Ali existem raras flores cujas pétalas são redondas. Apesar de esse jardim ser “Nu, áspero, / Pelos duros elementos devastado (...)” ele é como uma “Estreita taça / A transbordar da anunciação / Que às vezes nas coisas passa.” (*DM* in *OP I*, p.82-83).

Em outro momento de o *Dia do mar*, o jardim volta à vida, “brilhante e florido” e nele quem se perde é o próprio sujeito poético:

O jardim

(...)

E no seu bailado levada
 Pelo jardim deliro e divago,
 Ora espreitando debruçada
 Os jardins do fundo do lago,
 Ora perdendo o meu olhar
 Na indizível verdura
 Das folhas novas e tenras
 Onde eu queria saciar
 A minha longa sede de frescura.
 (*DM* in *OP I*, p. 85)

Em “Jardim verde”, poema citado por ocasião da apresentação das Hespérides (2ª seção do primeiro capítulo desta Tese), o *locus amoenus* ressurgue numa paisagem mítica mais conformada aos modelos arcádicos, nos quais a visão de uma existência calma e com gozo está presente, dentro dos jardins dessas ninfas.

Bebido o luar

Bebido o luar,

ébrios de horizontes,
 Julgamos que viver era abraçar
 O rumor dos pinhais, o azul dos montes
 E todos os jardins verdes do mar.

Mas solitários somos e passamos,
 Não são nossos os frutos nem as flores,
 O céu e o mar apagam-se exteriores
 E tornam-se os fantasmas que sonhamos.

Porquê jardins que nós não colheremos
 Límpidos nas auroras a nascer,
 Porquê o céu e o mar se não seremos
 Nunca os deuses capazes de os viver.
 (DM in OP I, p.150)

Em todos os jardins sophianos, o que se nota é uma trajetória voltada para trás, em direção a um espaço e tempo imemoriais, (in)teriorizados, recuperados por sua memória rumo à composição do texto “em todos os jardins verdes do mar”, compondo, desta forma, o que se poderia chamar de “circuito” fechado” conforme teorizou Alfredo Bosi:

Se considero a poesia mítica em função do *sentimento do tempo*, vejo que nele se opera um circuito fechado: a evocação é um movimento da alma que vai do presente do ‘eu’ lírico pra o pretérito, e daí retorna, presentificado, ao tempo de quem enuncia. (BOSI, 1977, p.158)

Ao final desse percurso pelas letras sophianas, podemos cronometrar um tempo cristalizado, vivido por personagens helênicos que passeiam, em edens, guiados por um sujeito poético que caminha em direção à essência do ser. Esse ?????? (Crónos) se projeta na trajetória da poética de Sophia, atravessando jardins suspensos e perdidos, num passado, que, embora distante, faz-se presente porque é poesia.

E este é um caminho que Sophia usa para fazer sua poesia. Ela revitaliza cenas passadas, (re-)significando-as no presente poético. Diante do poema, um homem, de qualquer era, ao lê-lo, encontra sua pulsação e, por isso encontra-se com a arte. É o que diz Adélia Prado sobre a arte:

Serve para que aquilo que é individual, pequeno, limitado e precário encontre através dela uma significação de natureza universal e, portanto, de transcendência. (...) Este é o papel da arte, é 'segurar' para mim a minha experiência humana. Não a minha pequena dor apenas, mas a dor universal". (PRADO, 1997, p.1-2)

1. O *A* (Alfa) E O *W* (Ômega) DA EXISTÊNCIA HUMANA

Estas categorias ligadas às noções de começo e de fim estão presentes em praticamente todas as crenças religiosas, sejam elas ocidentais ou não-ocidentais; “primitivas” ou “pós-modernas”. O alfa e o ômega, princípio e fim, gênese e apocalipse — situações-fronteira diante das quais o ser depara-se e põe-se a indagar procurando superações para tais limites.

Não se discute aqui um aspecto em oposição ao outro. Cremos que a morte está, inexoravelmente, ligada à vida. E a partir da morte se pode experimentar um renascer.

O que tentamos fazer é descrever como tais aspectos se revelam na poesia dessas duas autoras de que temos tratado ao longo desta Tese.

Assim, neste capítulo, dedicamo-nos ao binômio vida & morte, na poesia de Adélia Prado e de Sophia de Mello Breyner Andresen. Para os textos da primeira, optou-se por aqueles que falam da força de Eros, “o desejo incoercível dos sentidos”. (BRANDÃO, 2001a, p.186)

Numa das leituras desse mito, vamos encontrá-lo acompanhado por Psiqué, cuja beleza fez que se esquecesse Afrodite. Após a vitória em algumas lutas decorrentes de ciúmes de deusas, é imortalizada por Zeus e torna-se festejada no Olimpo como esposa eterna do eterno Amor. (BRANDÃO, 2003, p.220-221).

Eros, ferido pela própria flecha, amou Psiqué desde o início, transgredindo as ordens de sua Grande Mãe Afrodite, que lhe ordenara para fazê-la infeliz.

A sacerdotisa Diotima de *O Banquete* considera Eros como “terrível mago, feiticeiro e sofista” (PLATÃO, 2003, p.36). Em algumas traduções, a palavra aparece como sinônimo de “demônio”. Cabe dizer que, em grego, δαιμόνιον (daimónion) significa “deus, divindade, deus de categoria inferior”, não exclusivamente “diabo”, como foi traduzida a partir da Septuaginta⁸ (cf. in *GB, Lev. 17.7, Deut. 32.17*, por exemplo) e usada no NT.

Uma outra concepção do mito é que ele

traduz ainda o *complexio oppositorum*, a união dos opostos. O Amor é a pulsão fundamental do ser, a *libido*, que impele toda existência a se realizar na ação. É ele que atualiza as virtualidades do ser, mas essa passagem ao ato só se

⁸ LXX- Tradução do original hebraico do AT para o grego feita entre os séculos III e I a.C.

concretiza mediante o contato com o *outro*, através de uma série de trocas materiais, espirituais, sensíveis, o que fatalmente provoca choques e comoções. Eros procura superar esses antagonismos, assimilando forças diferentes e contrárias, integrando-as numa só e mesma unidade. (BRANDÃO, 2001a, p. 189)

Para a segunda parte do binômio, a Morte, escolhemos alguns poemas de Sophia de Mello Breyner Andersen. Já na segunda seção do primeiro capítulo deste Tese, delineamos o nosso pensamento a respeito de como esse conceito aparece no texto sophiano.

A propósito da descrição desse mito, destacamos a leitura feita por Junito Brandão:

O termo *θάνατος* (Tánatos) tem como raiz o indo-europeu *dhwen* = 'dissipar', 'extinguir-se'. O sentido de 'morrer', ao que parece, é uma inovação do grego. O morrer, no caso, significa ocultar-se, ser como sombra, uma vez que na Grécia o morto tornava-se *eídolon*, um como que retrato em sombras, um 'corpo insubstancial'. Tánatos, que tinha coração de ferro e entranhas de bronze, é o gênio masculino alado que personifica a Morte, mas não é agente da mesma. (BRANDÃO, 2001a, p.225-226)

Ao lado do aspecto etimológico do binômio em questão, faremos uma abordagem hermenêutica dele a partir dos textos das autoras em foco, sempre nos norteando pelo valor semântico dos termos.

3.1- EroV (Eros): a força regente nos terrestres prados

Memória amorosa

Quando ele aparece
 bonito e mudo se posta
 entre moitas de murici.
 Faz alto-verão no corpo,
 no tempo dilatando de resinas.
 Como quem treina para ver a Deus,
 olho a curva do lábio, a testa,
 o nariz afrontoso.
 Não se despede nunca.
 Quando sai não vejo,
 extenuada por tamanha abundância:
 seus dedos com unhas inacreditáveis!
 (*OP in PR*, p. 346)

O pelicano e A faca no peito nos apresentam melhor o personagem Jonathan. No que diz respeito aos poemas, conforme já assinalamos, ele “vem à luz”, como o objeto do amor, naquele livro e passeia nos dois, sendo descrito ora como o próprio Deus encarnado, Jesus, ora como o homem desejado; ora como o fato poético.

Para a própria Adélia Prado,

Jonathan, no texto, é o arquétipo do masculino. É o homem, aquilo que eu não sou. A experiência que eu não tenho, de ser homem. De ser o macho da espécie. Mas o homem por excelência, o homem perfeito, o mais belo que tem. Aquele que eu quero casar com ele todo dia. O homem, o masculino, a contrapartida do feminino. (PRADO, 1997, p.39)

Em nosso ponto-de-vista, esse personagem reveste-se das imagens da poesia e do sentimento poético. Sobre esta relação fala-nos Octavio Paz em *El arco y la lira* (PAZ, 2003, p.141):

Em toda experiência do sagrado, encontra-se um elemento que não é arriscado chamar de “sublime”, no sentido kantiano da palavra. E o inverso: no sublime há sempre um tremor, um mal-estar, um pasmo e uma aflição, que denunciam a presença do desconhecido e do incomensurável, marcas do horror divino. Coisa semelhante pode-se dizer do amor: a sexualidade manifesta na experiência do sagrado com uma potência terrível; e este na vida erótica: todo amor é uma revelação, uma sacudida que faz tremer as bases do eu e nos leva a dizer palavras que não são diferentes das empregadas pelo místico. Na criação poética, ocorre algo parecido: ausência e presença, silêncio e palavra, vazio e plenitude são estados poéticos tanto religiosos quanto amorosos. (tradução da autora)

A poesia é, pois uma revelação. Em Adélia, essa revelação possui características autobiográficas. É poesia e autobiografia. É interessante observar que, já em *O coração disparado*, o segundo livro da autora, o nome Jonathan aparece, porém como uma expressão dela mesma, autobiográfica, num poema intitulado “Tempo”:

A mim que desde a infância venho vindo
 como se o meu destino
 fosse o exato desatino de uma estrela
 apelam incríveis coisas:
 pintar as unhas, descobrir a nuca,
 piscar os olhos, beber.
 Tomo o nome de Deus num vão.
 Descobri que a seu tempo
 vão me chorar e esquecer.
 Vinte anos mais vinte é o que tenho,
 mulher ocidental que se fosse homem
 amaria chamar-se Eliud Jonathan.
 Neste exato momento do dia vinte de julho
 De mil novecentos e setenta e seis,
 o céu é bruma, está frio, estou feia,
 acabo de receber um beijo pelo correio.
 Quarenta anos: não quero faca nem queijo.
 Quero a fome.
 (OCD in PR, p.155)

Neste texto, “Eliud Jonathan” pode ser identificado como uma referência autobiográfica, uma máscara da própria autora que, realmente, estava com 40 anos quando escreveu esse poema. “Pintar unhas”, “descobrir a nuca”, “piscar os olhos”, “beber”, uma seqüência de ações impertinentes socialmente, se considerarmos o contexto no qual foi criada Adélia. De qualquer forma, essa possível vertente autobiográfica deve ser fundida no cadinho da invenção poética, pois — como já discutimos — as categorias lingüísticas através das quais se fala em poesia é sempre ficção, um fingimento no dizer pessoano.

Retomando “Memória amorosa”, percebemos resquícios do texto bíblico de Salomão, *O Cântico dos Cânticos* (ou simplesmente *Cantares*). Em muitos momentos, Adélia recorre às metáforas bíblicas para descrever Jonathan, celebrando o amor e a sua beleza material. *Cantares* de Salomão é um poema que também faz essa celebração, ainda que alguns hermeneutas não considerem esse tipo de abordagem por acharem que as relações ali descritas referem-se, exclusivamente, às de Davi com o Seu povo. Na verdade, o que acontece é a dificuldade em associar a beleza do corpo com a do espírito, como se tal proximidade soasse como pecado, transgressão.

Ainda que a união entre a sulamita e o rei, personagens de *Cantares*, possa tipificar a união entre Jesus e a Igreja, é visível que se trata de um relacionamento entre um homem e uma mulher. Os corpos dos amantes são cantados de uma forma extremamente bela, com quadros poéticos metonimicamente desenhados aos quais recorre Adélia quando descreve Jonathan. (BERNARDO, 1998)

As interpretações para *Cantares* têm sido largamente discutidas, principalmente a partir da Idade Moderna, por hermeneutas, exegetas e filósofos. A. Michael Eaton e G. Lylod, dois teólogos contemporâneos, lembram que podem existir três principais abordagens para caracterizar o propósito que autor desse livro bíblico tinha em mente quando o apresentou na forma canônica que temos hoje:

- a) Ritual cúltico- Seria a versão hebraica, teológica, proveniente de alguma cerimônia pagã cananita ou mesopotâmica;
- b) Manual de instrução- Nesta perspectiva, *Cânticos dos Cânticos* é um poema didático, abordando tipologicamente ensinamentos sobre o relacionamento entre Deus e Seu povo;
- c) Poema de celebração- Dentro deste enfoque, *Cantares* é visto como um texto poético que apresenta uma linguagem figurada, lírica, que mostra o amor de um casal. Esta é a abordagem que mais tem causado polêmica entre os hermeneutas. Alguns adotaram esta interpretação, dando exclusividade ao aspecto erótico, atribuindo-lhe um caráter lascivo e obsceno, como foi o caso de Sebastião Castellio, que sugeriu que *Cantares* não deveria permanecer no Cânon. (EATON e LYLOD, 1989, 214)

Parece-nos que há uma mescla de procedimento, já que *Cânticos dos cânticos* possui características pertinentes ao culto a lavé, que ensina sobre o relacionamento Dele com o Seu povo e também celebra a união do homem e da mulher.

Cantares é explicitamente erótico, pois mostra Eros como força de vida, em grande parte de suas imagens e figuras de linguagem, não apresentando qualquer pedido de desculpas por isso. Tal perspectiva é assimilada pelo sujeito poético adeliانو. Sobre este tipo de abordagem, fala-nos Vera Queiroz:

Essa sexualidade não culpada, presente na poesia de Adélia é pouco comum na literatura feita por mulheres no Brasil até por volta dos anos setenta, relaciona-se às vivências do cotidiano e da vida natural, mas ancora-se de forma mais radical e mais profunda no modo como, para ela, o erótico impregna-se de sentido místico e prazeroso, uma das vertentes inerentes ao procedimento que consiste em materializar e humanizar o divino e divinizar o humano (...). (QUEIROZ,1994, p.78)

A concepção da Somatoética por Adélia já pode ser analisada desde *Bagagem*. Extraímos do seu mundo real e do poético, textos que fornecem elementos diante dos quais podemos falar sobre esta questão.

Primeiramente, fragmento de uma entrevista:

Eu faço poesia, e não teologia. O amor é o sentimento mais revolucionário do ser humano. Através da poesia me desliguei de tabus. Uma coisa que é bela nunca pode ser condenada. Escrever sobre Cristo e sexo para mim é como rezar. O sentimento que tenho quando escrevo e rezo é o mesmo, algo muito bonito. Escrevo a partir de minha experiência, sobre o que vejo, sinto e escuto... (PRADO, 1987, p.3)

A seguir, o poema “Entrevista” de *O coração disparado*:

Um homem do mundo me perguntou:
o que você pensa de sexo?
Uma das maravilhas da criação, eu respondi.
Ele ficou atrapalhado, porque confunde as coisas

e esperava que eu dissesse maldição,
só porque antes lhe confiara: o destino do homem é a santidade.
A mulher que me perguntou cheia de ódio:
você raspa lá? perguntou sorrindo,
achando que assim melhor me assassinava.
Magníficos são o cálice e a vara que ele contém,
peludo ou não.
Santo, santo, santo é o amor, porque vem de Deus,
não porque uso luva ou navalha.
Que pode contra ele o excremento?
Mesmo a rosa, que pode a seu favor?
Se “cobre a multidão dos pecados e é benigno”,
como a morte é duro, como inferno tenaz,
descansa em teu amor, que bem estás.
(OCD in PR, p.212)

A propósito de uma abordagem hermenêutica, buscando valores semânticos para interpretar esse texto, destacamos adjetivos, os quais apontam para a visão poética adelianna acerca de Eros: “magníficos” para “o cálice e a vara”, “benigno”, “duro” e “tenaz” para o amor mais o hiperônimo “maravilha da criação” para o “sexo”. Todos esses epítetos marcam o vigor amoroso que perpassa o poema. E, no adjetivo “santo”, repetido em coro, à semelhança do registro de *Isaías* 6.3, é sintetizada esta concepção. Existe uma fonte substantiva que é comum ao amor, no texto poético, e ao objeto de contemplação, no profético: Deus — “E clamavam (os serafins) uns para os outros dizendo: Santo, santo, santo é o Senhor dos Exércitos; toda a terra está cheia da sua glória.” (*Isaías* 3.6-BEG)

Simplesmente por ser santo, o amor deve ser considerado bênção e não vergonha, pecado ou culpa. O antepenúltimo e o penúltimo versos são uma combinação de dois textos neotestamentários associados ao de *Cantares*: o amor é perdoador, paciente, benigno (*I Pedro* 4.8 e *I Coríntios* 13.4) e “forte como a morte” (*Cantares* 8.6). Não há culpa em amar, se “Deus é amor” (*I João* 4.8).

Deus não rejeita a obra de suas mãos

É inútil o batismo para o corpo,
o esforço da doutrina par ungir-nos,
não coma, não beba, mantenha os quadris imóveis...
O corpo não tem desvãos,
só inocência e beleza,
tanta que Deus nos imita
e quer casar com sua Igreja
e declara que os peitos de sua amada
são como os filhotes gêmeos da gazela.
É inútil o batismo para o corpo.
O que tem suas leis as cumprirá.
Os olhos verão a Deus.
(OP in PR, p.318)

A figura dos noivos é uma constante em *O pelicano* e *A faca no peito*. No texto bíblico, é inaugurada, formalmente, em *Cantares*, nas figuras da sulamita e do rei Salomão; em *Oséias*, é representada por Gômer e pelo próprio profeta. Em *Apocalipse*, escatologicamente, Jesus e a Igreja são os tipos.

Nos livros sagrados, principalmente em *Levítico* e *Hebreus*, há um refrão comum: “Sejam santos porque eu sou santo”. Essa mensagem sugere que as criaturas imitem o Seu criador. No texto adeliانو, há uma inversão na ordem: “É Deus quem nos imita e, por isso, quer casar com a Igreja”. É a força do amor-Eros.

Podemos dizer, por essas vias, que o texto de Adélia dialoga com o canônico, quando destaca o valor de Eros, o amor dos noivos, associando-o ao *agápe* (Agápe), o de Deus para conosco. O poema reúne, harmoniosamente, as referências apocalípticas, quando diz que “(Ele) quer casar com sua Igreja” e as de Salomão, na citação literal de seus versos: “... os peitos de sua amada / são como os filhotes gêmeos da gazela”. (*Cantares* 4.5)

Ao analisarmos os textos de Adélia, entendemos que ela não está comprometida com determinados corpos sistemáticos de doutrinas filosóficas que pretendem dissociar o corpo do espírito. Concluímos, sim, que as duas questões são importantes: a sensual e a espiritual. É exatamente em *Cantares* que ela consegue encontrar um grande manancial que possui tanto as águas corpóreas do amor *Eros* (Eros) quanto as espirituais do *Agápe* (Agápe). A linguagem do Novo Testamento nos ajudará a entender não só esses dois significados para o verbo amar, mas outros dois que os acompanham, conforme visto na Introdução desta Tese (BERNARDO, 1998). Não há interdições entre os tipos de amor, se este possui a mesma fonte.

Dentro dessa perspectiva, o corpo dos amantes, em *Cantares*, possui um papel extremamente significativo. Esta é uma visão saudável e revolucionária, levando em conta que, muitas vezes, o cristão é induzido a pensar em sexo como algo sujo e escondido.

Comparemos o poema adeliانو que introduz este capítulo com fragmentos do de Salomão:

O meu amado é como uma macieira;
comparado com outros rapazes,
ele é a árvore mais bonita do pomar.
Eu me sento à sombra dele;
como é gostoso o seu fruto!
Ele me leva ao salão de festas
e mostra a todos quanto me ama...
O meu amado é como uma gazela, ou um gamo.
Olhe, lá está ele, por trás do muro;
e agora, está espiando pela janela...
O meu amado é bonito, queimado do sol.
Ele é melhor Ele é melhor que dez mil outros homens!

A cabeça do meu amado é de ouro puro
 e o seu cabelo cheio de cachos, é preto como a noite.
 Os olhos do meu amado são pombas
 à beira de um riacho, calmos e profundos.
 O seu rosto é como um canteiro de ervas
 e flores perfumadas.
 Os seus lábios são cheirosos...
 Os braços do meu amado são barras redondas
 de ouro enfeitado com pedras preciosas;
 seu corpo parece como marfim cheio de jóias.
 As pernas do meu amado são colunas de mármore,
 que se apóiam em bases de ouro;
 elas parecem os cedros,
 as grandes árvores do Líbano;
 não há ninguém que se compare a ele...
 (*Cantares*, 2.3,4, 9; 5.10-15, *BV*)

O quadro descrito pela sulamita traça por metáforas e símiles o corpo do seu amado, à semelhança do texto adeliانو. Em “Memória amorosa”, o retrato poético de Jonathan é visto “como quem treina para ver a Deus.” Sua “memória” é o prelúdio para ver a face divina e é recordada sem culpas. Este, também, é o modo escolhido para o tratamento da relação enfocada em *Cantares*, no qual o corpóreo é vazado pelo espiritual, momento em que se podem psicossomatizar emoções na resposta que o corpo dá ao prazer de almas conjugadas pelo amor.

O amor entre a sulamita e o rei é um sentimento que leva em conta a apreciação do que é belo em um e em outro: a pele (1.5), a face (1.9,10), as pernas, os pés, as coxas, o umbigo, o ventre, os seios (7.1-3) e, até mesmo, os enfeites e o perfume (1.10,11 e 4.13-16). Adélia caminha na mesma trilha para descrever o seu amado Jonathan e o prazer desafiador que vive no exercício desse amor. O corpo do homem é semelhante ao de Deus e, portanto, é também motivo de saudação, como a cantada em “Laetitia cordis”:

Sossegai um minuto para ver o milagre:
 está nublado o tempo, de manhã,
 um pouco de frio e bruma.
 Meu coração, amarelo como um pequi,
 bate desta maneira:

Jonathan, Jonathan, Jonathan.
 À minha volta dizem:

‘Apesar da névoa, parece que um sol ameaça.’
 Penso em Giordano Bruno
 e em que amante incrível ele seria.
 Quero dançar
 e ver um filme eslavo, sem legenda,
 adivinhando a hora em que o som estrangeiro
 está dizendo eu te amo.
 Como o homem é belo,
 como Deus é bonito.
 Jonathan sou eu apoiada em minha bicicleta,
 posando para um retrato.
 Quando ficam maduros
 os pequis racham e caem,
 formam ninhos no chão de pura gema.
 Meu coração quer saltar,
 bater do lado de fora,
 como o coração de Jesus.
 (AFP in PR, p.377)

Jonathan é o seu apoio e é também o seu elemento de desestabilização. O sentimento do sujeito poético oscila como um pêndulo. Não importa se ele é homem, se é deus. O importante é o exercício do amor que ele desperta. É o que dizem os versos finais de “Opus dei”:

(...)
 Se Jonathan for deus estarás certa
 e se não for, também,
 porque assim acreditas
 e ninguém é condenado porque ama.
 (AFP in PR, p. 379)

Diante dele, perde-se o controle dos sentimentos: “E o meu amor por ele é tão demente / que me esqueci de Deus...” (“Matéria”, *AFP*, in *PR*, p. 389). Não há responsabilidade com as palavras: “Mas não quero que Jonathan se demore. / Há perigo de eu falar / na presença de todos / uma coisa alucinada.” (idem, *ibidem*). Não importa se o destino é o inferno, pois com Jonathan, as ações aparentemente pecaminosas são o exercício da salvação: “Se ele dissesse vamos comigo ao inferno passear / eu iria (...) Vinha com Jonathan / pela rua mais torta da cidade. O Caminho do Céu.” (“Poema começado do fim”, *AFP* in *PR*, p. 391)

Em *O Pelicano*, há uma seção que é composta apenas de um poema, “A criatura” (p.365-368), do qual Jonathan é o tema, revelando-se como “um fato poético desde sempre gerado.” Contudo, como temos visto, ele é também o homem amado e, portanto, parte de sua memória amorosa. É alguém que “mora exilado dela”, mas que está impregnado em suas lembranças.

Quero ver Jonathan
aqui ou onde mora
exilado de mim.
Está meio chuvoso e é domingo,
feito um domingo antigo,
quando Ormírio chegou com Antônia,
sua filha de criação,
e me deu um cacho de uvas.
Da mesma natureza é a saudade que sinto
por aquele domingo e por Jonathan
Como Antônia era tola eu era feliz,
o eixo da terra girava devagar,
eu cantava
a propósito de tudo,
a música de que mais gostava.
Quanto me apaixonei por Jonathan,
escrevia seu nome pela casa,
meu pai dizia: ‘o que é isso?’
É o nome de um príncipe, eu falava.
Pronuncia-se Narratanói e está nas
mil e uma noites...
Meu pai, plebeu

a quem certas palavras subjugavam,
orgulhava-se e mim
que lhe dava poder sobre os signos migrados.
Oh, Jonathan, descubro que te amo
desde o tempo da guerra,
Quando os aliados batiam os alemães.
Vovô dizia usaliados,
E até mamãe, imagine!
E, principalmente eu:
'usaliados vão ganhar a guerra',
Sabendo por divina inspiração:
'o poder é de quem detém a palavra'.
Poder que ia usar contra você,
que teria minha mãe usado contra mim:
'você é da classe operária,
ele é muito bonito,
vai te deixar sozinha!'
Não deixou, minha mãe, como não me deixa,
A pesar dos pesares,
esta vocação para a alegria perfeita.
Vê, são passadas décadas
E é a mesma em mim
a prontidão para a chuva,
as goiabas verdes,
para o sol que atea os telhados
as labaredas brancas do meio-dia.
É como se estivésseis aqui
com meu pai, meu avô,
Ormírio e o cacho de uvas,
como quando entoei impropriamente,
À véspera de um Natal o Tantun Ergo.
Que grande cortesã eu me ensaiava,
Porque era uma orgia
Aquela felicidade sobre nada,
era tudo tão pobre.
Eu já amava Jonathan,
porque Jonathan é isto,
fato poético desde sempre gerado,
matéria de sonho, sonho,
hora em que tudo mais desce à desimportância.
Agora que me decido à mística,
escrevo sob seu retrato:
'Jesus, José, Javé, Jonathan, Jonathan,
A flor mais diminuta é meu juiz.
(...)
(*OP in PR*, p. 365-368)

Nesse exercício amoroso, cujo vigor é o de *EroV* (Eros), há força nas palavras, visto que por meio delas este jogo é revelado. Vejamos: em primeiro lugar, há “certas palavras” que possuem o poder de subjugar alguns homens. “Narratanói” é o signo poético escolhido pelo sujeito lírico para driblar o conhecimento do “pai”, ignorante do real significado de tal palavra, aceitando o aspecto valorativo que foi atribuído no texto.

Em segundo lugar, a ignorância acerca do signo lingüístico (SAUSSURE, s/d., 79-84) — seja do seu significante, elemento material, quer dizer, os fonemas e/ou letras ou do seu significado, aspecto imaterial, idéia — faz com que a repetição vazia se estabeleça.

Um terceiro enfoque é o poder atribuído a quem detém a palavra. Um mesmo vocábulo é arma de defesa ou de ataque, nas mãos de uma mesma pessoa ou de pessoas diferentes. O sujeito poético o usa contra o objeto amado. A “mãe” serve-se dele contra a “filha” e, paradoxalmente, a palavra que, poetizada, confunde-se com Jonathan já era amada, “porque Jonathan é isto, / fato poético desde sempre gerado”. (*OP* in *PR*, p.366)

Jonathan é o sonho. É sua poesia, “hora em que tudo mais desce à desimportância” (*idem*, *ibidem*). É sinônimo do homem por quem ela estremece de amor. Este nome possui o mesmo valor semântico de outros três que se aproximam também no aspecto fonético: Jesus, José e Javé.

Etimologicamente, Jesus é Iavé/Javé/Jeová — o “Senhor que é, que era e que sempre será” (*Apocalipse* 1.4). José é uma referência biográfica e Jonathan, o sonho, o fato poético.

Em *Cantares*, o epíteto mais comumente usado para o homem é “meu amado” (hebraico *dôdi*). A mulher dirige-se ao homem desse jeito cerca de 27 vezes. Também usam esse título as moças de Jerusalém — uma espécie de coro existente em *Cântico dos cânticos*. (BERNARDO, 1998)

Aquele termo, se tomarmos *Cantares* como alegoria, aplica-se ao Senhor (para os israelitas) e a Cristo (para os cristãos). Entendendo que o poema faz referência a um homem e a uma mulher, “amado” traduz um relacionamento afetivo entre eles, que marca toda a “*Kiddushin*”= Consagração, que é uma cerimônia matrimonial onde o casal se dedica um ao outro. Não se trata de um mero encontro. É um pacto diante do qual o par se “consagra” mutuamente.

Adélia e *Cantares* celebram a natureza da humanidade—macho e fêmea—criada à imagem de Deus para experimentar a vida a dois, que inclui o compartilhar dos corpos e da alma para desfrutar o gozo mútuo. (idem, *ibidem*)

A relação não é de opressão, nem de imposição. Mas eles se completam e tornam-se, no ato sexual, um. “Assim não são mais dois, mas uma só carne.” (*Mateus* 19.6), num prazer que vai além dos corpos.

3.2- ???atoV(Tánatos): o limite presente nas humanas sabedorias

Canta, Deusa, a ira do filho de Peleu, Aquiles.
 A cólera foi a causa de os Aquivos sofrerem trabalhos sem
 conta
 e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos
 e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados
 e como pastos das aves. Cumpriu-se o desígnio de Zeus
 desde o princípio em que os dois, em discórdia, ficaram
 cindidos,
 o filho de Atreu, senhor dos guerreiros; e Aquiles divino.
 Qual, dentre os deuses eternos, foi causa de que eles
 brigassem?
 O que nasceu de Zeus e de Leto, agastado com o rei,
 peste lançou destruidora no exército. O povo morria,
 por ter o Átrida Agamémnone a Crises, primeiro, ultrajado,
 o sacerdote. Este viera, até às céleres naus dos Aquivos,
 súplice, a filha reaver. Infinito resgate trazia,
 tendo nas mãos as insígnias de Apolo, frecheiro infalível,
 enroladas no cetro de ouro. (HOMERO, 2004a, canto I, 1-15 –
 adaptação da autora)

A propósito, inicia-se esta seção com estes interessantes primeiros versos de Homero, os quais introduzem, em primeira instância, o leitor no mundo da morte. A palavra grega aqui usada para designar morte, Hades (ᾍδης) significa o “além”, o “reino dos mortos”. Também aparece nessa obra, como nome próprio do deus do outro mundo, “mas o restante da literatura grega representa o outro mundo como habitação dos mortos. (...) Assim, depois de Homero, o termo Hades pode significar ‘sepulcro’, ‘morte’.” (BROWN, 1982, p. 431)

Leiamos, mais uma vez, Homero, desta feita em *Odisséia* (2004b, canto IV, 834-839, p.95), no episódio que narra a aflição de Penélope, à espera de seu filho. Ela é visitada por uma enviada de Atena, Iftima, com o fim de consolá-la. Penélope não somente sofre pela ausência de seu marido, Ulisses, mas também se aflige por

Telêmaco. E, na resposta dela à deusa, encontramos sua concepção de Hades, lugar dos mortos. Naqueles versos, ouvimos dizer:

‘Se és uma deusa, de fato, e de um deus as palavras ouviste, vamos, então me revela o destino infeliz daquele outro, se ainda com vida se encontra e as delícias da luz ainda enxerga, ou se é já morto, talvez, e na de Hades estância demora?’
O pouco claro fantasma de Ifitima lhe disse, em resposta: ‘Nada te posso dizer, com certeza, a respeito desse outro, se é vivo ou morto; de nada nos serve falar aereamente.’
Tendo isso dito, esvaeceu-se o fantasma, qual sopro do vento, pelo ferrolho da porta.
(HOMERO, 2004b, p.95)

O termo, na *Bíblia*, ocorre muitas vezes para traduzir o termo hebraico *Seol*, o “mundo subterrâneo que recebe os mortos” (*Jó* 10.21, 22; 26.5; *Sal.* 6.5; 29.9; 113.25, entre outros). No AT, esses termos estão ligados a outros dois gregos: $\alpha\beta\upsilon\sigma\sigma\omicron V$ (abissos) e $\gamma\epsilon\epsilon\nu\nu\alpha$ (geena), os quais são traduzidos, respectivamente, por: abismo/mundo inferior e inferno. (BROWN, 1982, p. 432)

Retomando os versos de *Ilíada*, é oportuno lembrar que a partir de um “mero” incidente entre um sacerdote de Apolo, Crises, com o rei Agamémnone, o qual detinha a filha do sacerdote em cativeiro, Aquiles entra em conflito com esse soberano, que, por sua vez, libera a filha de Crises, mas aprisiona Briseide, a escrava de Aquiles, fato suficiente para o herói invocar as forças do Hades, o qual envia a morte a inúmeros heróis.

A morte é, pois, parceira dos homens e dos heróis. É um tema recorrente entre os filósofos, os artistas, jornalistas e historiadores. Moeller chega a afirmar que

ela “constitui, de fato, o único problema filosófico sério” (MOELLER, 1989, p.197) e acrescenta:

Os monturos de cadáveres das guerras, tanto dos que são objeto de comentários como dos que não o são, assim confirmam. (...) A morte está posta à nossa frente de tal maneira que quase nos sentimos indiferentes a ela. E não é algo solene, diante do qual adotamos um passo leve e silencioso, sem o teor do cotidiano. Entramos na era clássica da morte. (...) O existencialismo alemão jogou por terra os mitos humanos do século XIX e nos confrontou de novo com esse fundamental absurdo: morrer. (...) Ao lado do humanismo da vida, existe o humanismo da morte - tradução da autora. (idem, ibidem)

O deus Tánatos, conforme já sublinhamos, na Introdução desta Tese, é um motivo marcante, na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, inaugurando uma outra vertente em relação aos livros anteriores. Ela mesma diz, em entrevista a José Carlos de Vasconcelos: “... em *Coral*, publicado em 50, já é outra fase, é um livro diferente, mais nocturno, com uma certa presença da morte.” (ANDRESEN, 1991b)

Essa figura, quase sempre, aparece dentro do espaço mediterrânico, um *topos* diuturnamente visitado pela liberdade de navegação existente na poesia sophiana. Sobre a questão das idas e vindas, via mar, presentes na poesia dessa escritora portuguesa, fala-nos Carlos Ceia que

O mar de Sophia é fundado na liberdade de navegação, mas o Domínio marítimo onde a navegação poética é possível começa por se confinar à Granja, ao norte de Portugal, ao Atlântico e, depois de *Livro Sexto*, ao Algarve, ao Mediterrâneo e ao mar Egeu. Os limites parecem bem traçados, embora neles possamos reconhecer o espaço suficiente para permitir o devaneio do Poeta. Sophia podia, aliás, aproveitar o nome de um dos seus livros, *Navegações*, para intitular toda a sua obra poética. (CEIA, 1996, p. 61-62)

Nesta viagem, aportamos, no Mediterrâneo, em cuja topologia insular se destacam as ilhas de Ítaca, Delfos e Creta, possuidoras de traços que ajudam a delinear a rota, por vezes, errática de Sophia. É ainda Carlos Ceia quem diz que essa trajetória de navegação sophiana

tenta negar qualquer aproximação a uma filosofia do absoluto, o que pressuporia recusar ao herói o regresso triunfante à pátria e fazer dele um perpétuo explorador de oceanos, debaixo de céus infindáveis. Mas Sophia parecer ter sempre necessidade de regressar...
(CEIA, 1996, p. 63)

Os regressos são oportunos porque oportunista é a morte, o último limite diante do qual os habitantes dessas ilhas se deparam. Em Tánatos, está o mistério selado, a sabedoria limitada. Diante dele, os deuses pagãos, segundo o sujeito lírico, não conseguiram extinguir a idéia da morte. Nesses momentos de presença e ausência dos deuses, o poema “Senhora da rocha” traz uma esperança da descoberta de um “deus” que domine a morte. Nesse texto, o paganismo e o cristianismo compõem um quadro cujo traço principal é o desejo de vencer a morte pela ressurreição (tema associado a Eros, já discutido na seção anterior deste capítulo).

(...)
O reino dos antigos deuses não resgatou a morte
E buscamos um deus que vença conosco a nossa morte
É por isso que tu estás em prece até ao fim do mundo
Pois sabes que nós caminhamos nos cadafalsos do tempo

Tu sabes que para nós existe sempre
O instante em que se quebra a aliança do homem com as coisas

Os deuses de mármore afundam-se no mar
Homens e barcos pressentem o naufrágio

E por isso não caminhas cá fora com o vento
 No grande espaço liso da luz branca
 Nem habitas no centro da exaltação marinha
 O antigo círculo dos deuses deslumbrados
 (...)
 (*D* in *OP III*, p. 15, 16)

Essa esperança vem, por vezes, marcada metaforicamente em verbos como “ressurgir” e “regressar” ou, ainda, em expressões tal como “segundo nascimento”. Num exemplo de mestria de quem sabe encadear metáforas, encontramos, exemplarmente, uma série delas ligadas à idéia do retorno no poema “Ressurgiremos”:

Ressurgiremos ainda sob os muros de Cnossos
 E em Delphos centro do mundo
 Ressurgiremos ainda na dura luz de Creta

Ressurgiremos ali onde as palavras
 São o nome das coisas
 E onde são claros e vivos os contornos
 Na aguda luz de reta

Ressurgiremos ali onde pedra estrela e tempo
 São o reino do homem
 Ressurgiremos para olhar para a terra de frente
 A luz limpa de Creta

Pois convém tornar claro o coração do homem
 E erguer a negra exactidão da cruz
 Na luz branca da Creta
 (*LS* in *OP II*, p. 109)

Os personagens sophianos tendem sempre a rumarem para a integralidade e, ao experimentarem a ruptura, ressurgem na busca de uma unidade a qual poderíamos sintetizar como a inteireza do Ser, conforme encontramos em “A praia lisa” e em “Evadir-me, esquecer-me”:

(...)
 Endymyon ressurgue dos destroços
 Os pinheiros gemem na duna deserta
 Lírio das areias desabrocha
 O vento dobra os ramos da floresta.
 (C in *OP I*, p. 237)

Evadir-me, esquecer-me, regressar
 À frescura das coisas vegetais,
 Ao verde flutuante dos pinhais
 Percorridos de seivas virginais
 E ao grande vento límpido do mar.
 (DM in *OP I*, p. 126)

Nesses poemas e em outros tantos, é revelada essa busca, que vai da

imantização da intimidade pela vastidão, da particularização pela generalização, do rumor pelo silêncio. Da solidão pela comunhão, das trevas pela luz, da morte pela vida, da existência pela essência, do 'eu' pelo cosmos. (LAMAS, 1998, p. 83)

Podemos, ainda, sentir essa procura pela totalidade, pela inteireza do ser, no poema "A estrela":

Eu caminhei na noite
 Entre silêncio e frio
 Só uma estrela secreta me guiava

(...)

E eu caminhei na noite minha sombra
 De desmedidos gestos me cercava
 Silêncio e medo
 Nos confins desolados caminhavam
 Então eu vi chegar ao meu encontro
 Aqueles que uma estrela iluminava

E assim eles disseram; 'Vem connosco
 Se também vens seguindo aquela estrela'
 Então soube que a estrela que eu seguia
 Era real e não imaginada

Grandes noites redondas nos cercaram
 Grandes brumas miragens nos mostraram
 Grandes silêncios de cós vagabundos
 Em direções distantes nos chamaram
 (...)
 (LS in *OP II*, p. 113-114)

E, assim, a morte está cantada em “Os asphodelos”:

Colhe pálida sombra os asphodelos
 Roxos do prado onde caminha a vida
 Cujos destino foi só não ser vivida
 Põe coroas de pranto em teus cabelos
 (LS in *OP II*, p.132)

Também, em “Carta aos amigos mortos”, a efemeridade da vida tem Tánatos como o regente do limite espacial percorrido pelos vivos:

Eis que morrestes — agora já não bate
 O vosso coração cujo bater
 Dava ritmo e esperança ao meu viver
 Agora estais perdidos para mim
 — O olhar não atravessa esta distância —
 (...)
 (LS in *OP II*, p.130)

Ainda dentro dessa discussão cujo tema é esse novo caminhar, esse regresso, olhemos para o poema “Ítaca”, do livro *Geografia*. Há, neste texto, a descrição de uma viagem caracterizada por uma certa “vigília de um segundo nascimento”, quando o “selo” e a “sabedoria inicial” são recuperados. É muito interessante notar que existe uma síntese da expressão contemporânea do renascer do viajante mediterrâneo do sul da Itália, Brindisi, para Ítaca, como metáfora do renascer cíclico de quem sempre regressa às origens e, continuamente, renova-se.

Concordamos com a análise desse poema feita por Helena da Conceição, ao afirmar que

Como a promessa é feita a um “tu” feminino, na lógica interna do poema, e da obra poética de Sophia, parece tratar-se do próprio sujeito lírico, assumido na sua feminilidade, que a si próprio(a) promete ou espera a sua renovação sintetizada na metáfora do “segundo nascimento” – “Porque esta é a vigília de um segundo nascimento”. No universo de Sophia, trata-se da aglutinação da sua própria viagem ao espaço do Mediterrâneo que povoa a sua obra, do mito do eterno retorno e do rito de passagem, liberto da fatalidade do tempo cíclico, apenas aberto à renovação, sem expressão de ritual puro, mas de uma via que poderíamos chamar natural, no espaço geográfico de origem do mundo helênico antigo, assumido ao longo de toda a sua obra poética. (LANGROUVA, 2002)

Parece coerente associarmos essa viagem a Ulisses, pois nesta ilha, em Ítaca, o herói desenvolveu suas epopéias. Lá ele se origina. Para lá ele retorna, saudoso de seu filho Telêmaco e de sua amada Penélope (HOMERO, 2004b, canto XIII, p.223-285). Esse “tu” que aparece nas referências dêiticas do texto e Ulisses possuem uma errância cujo porto de chegada comum é Ítaca, a qual por sua vez está ligada ao mito do eterno retorno e do rito de passagem. O texto diz:

Ítaca

Quando as luzes da noite se reflectirem imóveis nas águas
verdes de Brindisi
Deixarás o cais confuso onde se agitam palavras passos
remos e guindastes
A alegria estará em ti acesa como um fruto
Irás à proa entre os negrumes da noite
Sem nenhum vento sem nenhuma brisa só um sussurrar de
búzio no silêncio
Mas pelo súbito balanço pressentirás os cabos
Quando o barco rolar na escuridão fechada
Estarás perdida no interior da noite no respirar do mar
Porque está é a vigília de um segundo nascimento

O sol rente ao mar te acordará no intenso azul
 Subirás devagar como os ressuscitados
 Terás recuperado o teu selo a tua sabedoria inicial
 Emergirás confirmada e reunida
 Espantada e jovem como as estátuas arcaicas
 Com os gestos enrolados ainda nas dobras do teu manto
 (G in *OP III*, p.73)

Esse “novo nascimento” não é só uma expressão ligada ao mundo dos deuses. No NT, encontramos, mais notadamente nos Evangelhos, o sintagma “nascer de novo”.

Para a inevitabilidade da morte, o recurso neotestamentário é o do “novo nascimento”, que implica uma morte anterior, conforme atesta João na narrativa do encontro de Jesus com Nicodemos. Na narrativa, lemos:

Havia um fariseu chamado Nicodemos, uma autoridade entre os judeus. Ele veio, à noite, e disse: “Mestre, sabemos que ensinas da parte de Deus, pois ninguém pode realizar os sinais miraculosos que está fazendo, se Deus não estiver com ele.”

Em resposta, Jesus declarou: “Digo-lhe a verdade: Ninguém pode ver o Reino de Deus, senão nascer de novo.”

Perguntou Nicodemos: “Como alguém pode nascer, sendo velho? É claro que não pode entrar pela segunda vez no ventre de sua mãe e renascer!”

Respondeu-lhe Jesus: “Digo-lhe a verdade: Ninguém pode entrar no Reino de Deus, se não nascer da água e do Espírito. O que nasce da carne é carne, mas o que nasce do Espírito é espírito.

(...)

(*João 3. 1-6*)

Nessas “navegações”, o sujeito lírico presencia esfacelamentos, desintegrações e desarticulações, mas existe um insistente anseio em encontrar a tal unidade. Para tanto, um centro sagrado dos gregos é recuperado pela poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: Delphos, ilha que está ligada ao mito de que a Terra possui um centro, onde se encontra uma pedra, ομφαλός (omfalós), τέλει γένηται — expressão grega que quer dizer “umbigo da Terra”. (BRANDÃO, 2001a e 2001b)

Para esse centro convergem esperanças do sujeito lírico. Sua simbologia encontra lugar no texto sophiano na medida em que a guerra, vida x morte, possui ali um considerável arsenal. Segundo a Mitologia, a grande aventura de Apolo, o que na verdade o fez senhor do Oráculo de Delfos, foi a morte do dragão Píton. Miticamente a partida do deus para Delfos teve como objetivo primeiro matar o monstruoso filho de Géia com suas flechas, disparadas de seu arco divino. As cinzas deste dragão foram colocadas num sarcófago e enterradas sob o Omfalós. (BRANDÃO, 2001b, 135 -145)

E é dentro desse jogo de vida x morte que destacamos o poema intitulado “Delphica” (D in *OP III*, p. 109-116), composto de 07 (sete) blocos dedicados ao *locus* desse desejo: “Caminhei em Delphos / Porque acreditei que o mundo era sagrado / E tinha um centro...” (p. 112).

A ilha de Delphos é, pois, um lugar privilegiado no texto de Sophia. É o caminho da sabedoria. É a senda da procura, mas também um depositário de desilusões. Um exemplo deste comportamento está na última estrofe da segunda parte do poema: a derrota do filho de Leto e Zeus frente ao dragão: “Pyton venceu

Apolo num frontão obscuro / Quebrada foi desde seu eixo recto / A construção possível do futuro.” (idem, p.110). Na última parte desse poema, encontramos uma seqüência de imagens introduzidas pela locução adverbial “de novo”, que marcará o retorno de Pyton sem que haja sinais de um deus que possa vencer o monstro:

(...)

VII

De novo em Delphos o Pyton emerge
 Do sono sob os séculos contido
 As águias afastaram o seu voo
 Só as abelhas zumbem ainda no flanco da montanha seu
 vozear de bronze
 Sob negras nuvens e mórbidos estios o Pyton emerge
 A ordem natural do divino é deslocada
 De novo cresce o poder do monstruoso
 De novo cresce o poder do “Apodrecido”
 De novo o corpo de Pyton é reunido
 Nenhum deus respira no respirar das coisas
 As máquinas crescem o Pyton emerge
 Sob o húmido interior da terra movem-se devagar os seus
 anéis
 Ventos da Ásia em sua boca trazem
 O estridente clamor da fúria tantra
 Tudo vai rolar na violência do instante
 Nenhuma coisa é construída em pedra
 (idem, idem, p. 116)

Analisando esse tripé, vida x morte x ressurgimento, no último espaço insular anunciado, o de Creta, detenhamo-nos no poema “O Minotauro”. (*D in OP III*, p.147-149)

Logo na primeira estrofe, o sujeito lírico declara:

Em Creta

Onde o Minotauro reina

Banhei-me no mar

Há uma rápida dança que se dança em frente de um toiro
Na antiquíssima juventude do dia

Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu
Só bebi retsina tendo derramado na terra a parte que pertence
[aos deuses

De Creta
Enfeitei-me de flores e mastiguei o amargo vivo das ervas
De Creta
Beije o chão como Ulisses
Caminhei na luz nua
(...)

Em Creta
Inteiramente acordada atravessei o dia
E caminhei no interior dos palácios veementes e vermelhos
(...)

Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu
O Dionysos que dança comigo na vaga não se vende em
[nenhum mercado negro
Mas cresce como flor daqueles cujo ser
Sem cessar se busca e se perde se desune e se reúne
E esta é a dança do ser
(...)

O Minotauro surge como a metáfora do sombrio, da escuridão, diante do qual o sujeito lírico passa: “Em Creta onde o Minotauro reina atravessei a vaga / De olhos abertos inteiramente acordada (...)”.

O ritual do banho e a bebida (de retsina) são elementos que simbolizam a perpetuidade. Langrouva informa que “a resina é um vinho grego cujo sabor é misto de vinho e de resina, que parecia inventado pelo próprio Dionysos (...) e, ainda, analisando esse texto ela entende que

a resina coincide com a metáfora de um ritual pagão da bebida de resina, da seiva da vida, para a imortalidade, como

aspiração legítima de todo o ser humano; por isso, o sujeito lírico diz ter derramado na terra a parte de retzina que pertence aos deuses, como gesto remanescente do ritual inevitável de imortalidade que pertence aos deuses. (LANGROUPA, 2002)

Nessa viagem, o sujeito lírico tem como parceiro Dionysos / vida em contraposição ao Minotauro: “Dionysos que dança comigo na vaga não se vende em nenhum mercado negro / Mas cresce como flor daqueles cujo ser / Sem cessar se busca e se perde se desune e se reúne/ E esta é a dança do ser”. Em Creta, é possível encontrar a unidade. É possível Ser.

A essa trajetória do texto sophiano, podemos atribuir um caráter encantatório que, por sua vez, conforme vemos, é carregado de uma certa melancolia que, deriva, portanto, segundo Fernando Pinto Amaral,

da consciência de se ter perdido definitivamente esse tempo primitivo, esse passado imemorial e anterior a toda a razão humana, esse ‘primeiro dia inteiro e puro’ (*PO I* in *OP I*, p.23) que equivale, afinal, à época mítica e em certo sentido pré-humana marcada pelos deuses gregos, contrastando com um presente em que o próprio tempo, como tal, parece ter morrido: ‘Terror de estar sozinha e de escutar/ Com este tempo morto entre os meus dedos’ (*C* in *OP I*, p.213). Em tudo isto se opõem uma actualidade vazia. deserta ou caótica – ‘Em teu redor deponho/ A solidão, o caos e o luto’ (*DM* in *OP I*, p.143) – e um outro tempo primordial e incorruptível que ignora a entropia, esse “antigo tempo irmão do universo” (*I* in *OP III*, p.299) onde podem coexistir homens e deuses tão naturalmente como na Grécia da infância do mundo. (AMARAL, 2005)

Neste cenário, por vezes, espectral estão os personagens Orpheu e Eurídice aos quais podemos associar o binômio *mors-amor*. Esse mito aparece em poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen e é tema em alguns como nos listados a seguir:

- Coral: “Praia Lisa”;
- No tempo dividido: “Eurydice”, “Eurydice (Poemas de um livro destruído)”, “Soneto de Eurydice”;
- Dual: “Eurydice”;
- Musa: “Orpheu”, “Orpheu e Eurydice”, “Eurydice em Roma” e “Elegia”.

Para concluir essa relação morte & poesia, nos poemas de Sophia, a partir desse mito, tomemos o livro “No tempo dividido”:

Eurydice perdida que no cheiro
E nas vozes do mar procura Orpheu:
Ausência que povoa terra e céu
E cobre de silêncio o mundo inteiro.

Assim bebi manhãs de nevoeiro
E deixei de estar viva e de ser eu
Em procura de um rosto que era o meu
O meu rosto secreto e verdadeiro.

Porém nem nas marés, nem na miragem
Eu te encontrei. Erguia-se somente
O rosto liso e puro da paisagem.

E devagar tornei-me transparente
Como morte nascida à tua imagem
E no mundo perdida esterilmente.
 (“Soneto de Eurydice”, *NTD* in *OP II*, p.33)

Este texto volta a unir temas como morte, totalidade perdida, busca da integridade nos quais Orpheu / Eurydice se encaixam nos cantos de Sophia simbolizando essas categorias.

Antes de analisarmos o texto, registramos os esclarecimentos de Brandão acerca do mito de Orpheu:

Trata-se de uma personagem mítica, possivelmente de origem trácia. Era filho de Calíope, a mais importante das nove Musas e do rei Eagro. Este, por motivos político-religiosos (...) é freqüentemente substituído por Apolo. De qualquer forma, Orfeu sempre esteve vinculado ao mundo da música e da poesia: poeta, músico e cantor célebre, foi o verdadeiro criador da “teologia” pagã. Trazia a lira e a cítara, sendo que passava por ser o inventor desta última ou, ao menos, quem lhe aumentou o número de cordas, de sete para nove, numa homenagem às Nove Musas. Sua maestria na cítara e a suavidade de sua voz eram tais, que os animais selvagens o seguiam, as árvores inclinavam suas copadas para ouvi-lo e os homens mais coléricos sentiam-se penetrados de ternura e bondade. (BRANDÃO, 2003, p.141)

Com relação a Orpheu, o que mais se sabe é sobre sua descida ao Hades para resgatar sua amada, Eurídice. Esse herói, ao voltar de uma de suas expedições, casou-se com essa ninfa, considerando-a como *dimidium animae eius*, metade de sua alma. Ela, ao fugir do apicultor Aristeu, pisou numa serpente da qual levou uma picada, vindo a morrer. É nesse contexto de dor que o músico desce ao “mundo dos mortos” para trazê-la de volta. (BRANDÃO, 2003, p.141-143)

O “Soneto de Eurydice” é um poema que potencializa o mito de Orpheu e Eurídice, numa reinterpretação desse mito. Na catábase de Orpheu, é ele quem vai à procura de sua amada. Nesse soneto, logo no primeiro quarteto, lemos que é

Eurídice quem procura por Orpheu e o lugar dessa procura não é o Hades, mas o mar. O sujeito lírico procura não a sua “cara-metade”, mas o “rosto” que era dele, ou seja, sua própria identidade. Concordamos com Cunha, quando diz que esse “rosto secreto e verdadeiro” pode corresponder

ao que a própria Sophia chama “perseguição do real”, ou melhor, uma parte do real, aquela que habita dentro de nós e que, por vezes, é necessário desvelar ainda que exija um grande sacrifício e um despojamento total (“E deixei de estar viva e de ser eu”). A desocultação dessa parcela do real só poderá ocorrer se, primeiro, o Poeta desocultar o seu próprio ser, permitindo assim uma união total com o mundo e deixar de estar “perdida esterilmente”. De facto, na linha de Heidegger, para quem a “verdade é a verdade do Ser”, Sophia Andresen busca incessantemente esse “rosto secreto e verdadeiro”, essa verdade inteira e não meia verdade” (...) (CUNHA, 2004, p. 25)

Em *A Origem da obra de arte*, Heidegger não discute a questão da arte como correspondente do Belo, mas teoriza sobre ela como “coisa”, afirmando que a essência da arte seria, então, o “b pôr-se-em-obra da verdade do ente”. Em suas palavras:

A terra só irrompe através do mundo, o mundo só se funda na terra, na medida em que a verdade acontece como o combate original entre clareira e ocultação. Mas como é que a verdade acontece? Respondemos: acontece em raros modos essenciais. Um dos modos como a verdade acontece é o ser-obra da obra. Ao instituir um mundo e ao produzir a terra, a obra é o travar desse combate no qual se disputa a desocultação do ente na sua totalidade, a verdade. A verdade acontece no estar-aí-de-pé. (...) Na obra, a verdade está em obra, portanto não é apenas algo de verdadeiro. (...). (HEIDEGGER, 2004, p.44)

Essa manifestação do real, na poética de Sophia Andresen, acontece, algumas vezes, por meio do trágico, principalmente em *Coral*. É o que também pode ser visto em “A praia lisa” desse livro:

A praia lisa de Eurydice morta
As ondas arqueadas como cisnes

As espumas do mar escorrem sobre um vidro
Num gesto solitário passam as gaivotas.

Endymion ressurgue dos destroços
Os pinheiros gemem na duna deserta
O lírio das areias desabrocha
O vento dobra os ramos da floresta.
(C in *OPI*, p.237)

A antítese que marca a presença dos dois personagens é digna de nota: Eurydice morta X Endymion ressurgido. O mar, neste poema, ainda é o *locus* onde se instala a personagem que, segundo o mitologema, foi ao Hades. E é no espaço da “praia lisa” que o belo pastor amante de Hipno (BRANDÃO, 2001a) recupera a totalidade do seu ser, tendo como testemunha a própria natureza. Morte e Ressurgimento.

Mas Tánatos continua marcando o limite, ainda que esteja ao lado de Eros, como nessa composição:

Eurydice

Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido
Para que cercada sejas minha

Este é o canto do amor em que te falo
Para que escutando sejas minha.

Este é o poema — engano do teu rosto
 No qual eu busco a abolição da morte
 (NTD in *OP II*, p.12)

Amor e Morte. Eros e Tánatos. Corpo amado e perdido. Pode-se fazer uma leitura metalingüística nesse texto. “O traço” e “o canto” = “o poema”. Da mesma forma que Orpheu procura libertar Eurídice do poder do irmão de Hipnos, Tánatos, em sua catábase; o sujeito poético busca “abolição da morte” pela poesia.

O mítico músico, no entanto, não consegue seu intento, pois violou o interdito: olhou para trás, à semelhança da mulher de Ló (*Gen.* 19.26). Eurídice, como sinônimo da própria arte, diz-nos que o amado, ao perdê-la, perde também sua essência. Segundo Brandão, “a harmonia se partiu”. Este mitólogo nos informa também que a palavra grega αρμονια (harmonia) significa precisamente “junção das partes”. Assim, Orpheu des-completou-se, segundo ele.

A Morte vai, então, ao encontro do músico, ao experimentar a fúria das Mênades, as quais, enviadas pela ira de Dionysos, despedaçaram-no e lançaram sua cabeça no rio Hebro. (BRANDÃO, 2003). Em “As parcas” = Moiras gregas (sobre esses mitos falamos na segunda seção do primeiro capítulo desta Tese), esse episódio é referenciado:

Átropos a terceira o fio corta

Fulvas Mênades em tigres transformadas
 Já seu corpo dividem membro a membro
 E o sangue bebem vinho de Setembro

Seu rosto entregam à corrente
 Que o leva para o mar de olhos azuis.
 (ANDRESEN, 1994)

Novamente o mar, um *topos* sagrado no texto de Sophia, no qual a poesia corre, é o espaço que enfrenta Tánatos. Diante do limite imposto pela Morte, flui o “rosto” daquele que é um modelo da própria arte.

CONCLUSÃO

A imersão nesse grande aparato tecnológico em que vivemos desde o advento da Modernidade, entre outros fatores, gerou no homem um descaso em relação às questões espirituais — leia-se aqui não só o âmbito religioso, mas o das artes e de todos aqueles temas ligados ao mundo intangível da alma, dos sentimentos.

Segundo Mircea Eliade, criou-se um desprezo pelas mitologias e teologias, decorrente da liberdade humana e da crescente racionalização. No entanto, ele afirma, o ser humano moderno continuou a se alimentar desses “mitos decadentes e das imagens degradadas” (ELIADE, 1991, p. 15), que, paradoxalmente, nunca desaparecem (idem, ibidem, p. 21). Portanto, na sociedade atual, “esse tesouro mítico aí repousa ‘laicizado’ e ‘modernizado’ ”, estando ainda presente mesmo com as conseqüências da Modernidade. (idem, ibidem, p.14)

Kierkegaard (1988) diz que existem três esferas na vida humana, a saber, a estética, a ética e a religiosa, as quais acabam por ser, em geral, vias para o existir humano. Na primeira, estão os signos ligados ao prazer da função momentânea, por isso, passageiros. Na segunda dimensão, a ética, transitam as normas que servem de “faróis” para a formação do *ethos* de cada sociedade, de cada indivíduo. No terceiro âmbito da existência, segundo ele, ocorre a superação tanto da fruição estética como das convenções éticas.

No pensamento kierkegaardiano, naquelas esferas, há espaços fronteiros preenchidos pela ironia, situada entre a estética e a ética; e pelo humor, entre a ética e a religião.

Temas como Literatura / arte e Bíblia&Mitologia / religião estão no cerne dessas esferas mencionadas por Kierkegaard. Quando tratamos da Literatura, tocamos na estética adeliã e na sophiana. Na interseção destas duas visões da arte, está a religião. Está Deus. Estão os deuses. Está a Bíblia. Está a Mitologia.

Vemos os textos de Adélia Prado e Sophia de Mello Breyner Andresen como experiências no caminho da superação da ética e da estética. Estas duas escritoras magistralmente demonstram que a religião, no sentido que apontamos na Introdução desta Tese, é um modo de existência que consiste em ligar o homem ao que lhe é superior e primeiro: Deus dos cristãos — no caso da experiência poética adeliã — e os deuses gregos — em Sophia.

Tendo em vista tais perspectivas, o homem está constantemente refletindo sobre sua condição no mundo. Enquanto existir, esta reflexão estará no seu questionário preenchido de indagações nas quais se traduzem a sua procura. As respostas — às vezes, satisfatórias; outras tantas, carentes de satisfação — formam a tela em que o homem vai escrevendo e sendo lido pelo outro que, com este texto, acaba formando o seu próprio.

O desejo de saber e a procura foram os motores dessa pesquisa, bem aos moldes do que ensinou Roland Barthes ao terminar sua *Lição*: “Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas surge em seguida uma outra em que se ensina o que se não sabe: a isso se chama *procurar*.” (BARTHES, 1997, p.41). É esta procura o lugar no qual nos inserimos, num *Crónos* em que, vivendo um ininterrupto aprendizado, continuaremos a aprender, posto que é inevitável, diante do que a Literatura, a Poesia, a Mitologia e a Teologia nos oferecem, não fazer outras maiores perguntas, como iniciamos dizendo através do dizer de Guimarães Rosa. (1971, p. 312)

No final desta Tese, quando procuramos demonstrar que uma interseção entre a poesia de Adélia Prado (Teologia = Jerusalém) e a de Sophia de Mello Breyner Andresen (Mitologia = Atenas) está na via religiosa, espiritual, é prazeroso concluir com um fragmento de um belo poema de Friedrich Hölderlin, no qual ele cantou sobre a habitação do homem, que coincide com a tese que lançamos neste estudo:

Deve um homem,
no esforço mais sincero que é a vida,
levantar os olhos e dizer:
assim quero ser também?
Sim.
Enquanto perdurar junto ao coração
a amizade, pura, o homem pode medir-se
sem infelicidade com o divino.
É Deus desconhecido?
Ele aparece como o céu?
Acredito mais que seja assim.
É a medida dos homens.
Cheio de méritos, mas **poeticamente**
O homem habita esta terra.
Mais puro, porém,
do que a sombra da noite com as estrelas,
se assim posso dizer,
é o homem, esse que se chama imagem do divino.
Existe sobre a terra uma medida?
Não há nenhuma.
(...)
(HÖLDERLIN in Heidegger, 2001, p.171)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I-OBRAS CITADAS

A-Versões da *Bíblia*:

1. A BÍBLIA ALMEIDA ANOTADA EDIÇÃO REVISTA E ATUALIZADA. 1. ed. bras., São Paulo: Editora Mundo Cristão, 1991.
2. A BÍBLIA ALMEIDA EDIÇÃO CONTEMPORÂNEA. Tradução das línguas originais por João Ferreira de Almeida, 6ª impressão, São Paulo: Editora Vida, 1996.
3. A BÍBLIA ALMEIDA EDIÇÃO CONTEMPORÂNEA REVISADA E AUMENTADA COM AJUDAS ADICIONAIS. Tradução das línguas originais por João Ferreira de Almeida, Rio de Janeiro: Alfalit Brasil, 1996.
4. A BÍBLIA DE ESTUDO PETENCOSTAL EDIÇÃO REVISTA E CORRIGIDA. Trad. João Ferreira de Almeida, São Paulo: CPAD, 1995.

5. A BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista, São Paulo: Edições Paulinas, 1973.
6. A BÍBLIA NA LINGUAGEM DE HOJE. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1998.
7. A BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Edição Corrigida e Revisada Fiel ao Texto Original. São Paulo: Sociedade Bíblica TRINITARIANA do Brasil, 2002.
8. A BÍBLIA VIVA. 7. ed. São Paulo: Editora Mundo Cristão, 1994.
9. BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA. 4. ed. São Paulo: Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
10. BÍBLIA DE REFERÊNCIA THOMPSON. Trad. João Ferreira de Almeida Edição Contemporânea com estudos esboçados e ilustrados, harmonia, mapas, descobertas arqueológicas e concordância. São Paulo: Editora Vida, 1992.
11. BÍBLIA SAGRADA NA NOVA VERSÃO INTERNACIONAL. São Paulo: Editora Vida, 2001.
12. LA BIBLIA DE ESTUDIO MUNDO HISPANO. Versión Reina Valera 1960. Revisada por Cipriano de Valera. 3. ed., Buenos Aires: Editorial Mundo Hispano, 1981.
13. THE HOLY BIBLE NEW INTERNACIONAL VERSION. Michigan: Zonder Publishing House, 1984.
14. TA IEPIA ΓΡΑΜΜΑΤΑ? GREEK BIBLE. Bambas Version. London, England: Trinitarian Bible Society, 1998.

B-Adélia Prado:

15. PRADO, Adélia. *Oráculos de maio*. São Paulo: Siciliano, 1999.
16. _____. "Mística e poesia". *Magis Cadernos de fé e cultura*, nº 21, Rio de Janeiro: Centro Loyola de fé e cultura, 1997. p.1- 54.
17. _____. "Abacate com açúcar". *Kalunga*, Rio de Janeiro: ano XXII, nº 52, 1995, p.67-68.
18. _____. *Poesia reunida*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.
19. _____. "Adélia". *O Globo*, Rio de Janeiro: 03 out. 1987, Segundo Caderno, p.3.
20. _____. "Amar sempre". *Manequim*, São Paulo: abr. 1986, nº 323, p.162.

C-Sophia de Mello Breyner Andresen:

21. ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética I* 6. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.
22. _____. *Obra Poética II*. 4. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1999a.
23. _____. *Obra Poética III*. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1999b.
24. _____. Entrevista a João Almino. Folha de São Paulo, Brasil: 26 de jun. de 1999c.
25. _____. *Jornal de Letras, artes e idéias*. Portugal: Ano XVI, nº 709, dez. de 1997.
26. _____. *Musa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.
27. _____. "Atenção às coisas concretas". Entrevista a José Carlos Vasconcelos. In *Jornal de Letras, artes e idéias*, Portugal: Ano XI, nº 468, jun. de 1991a.
28. _____. Entrevista a José Carlos de Vasconcelos. *Jornal de Letras, artes e idéias*. Portugal: 01 de jul. de 1991b.

- 29._____. "Sophia – uma personalidade – um tempo – uma obra. Entrevista a Eduardo Prado Coelho. In ICALP Revista, nº6, Lisboa: 1986.

D-Outras obras citadas

- 30.ALTRANER, Berthold & STUIBER, Alfred. *Patrologia: vida, obras e doutrina dos padres da igreja*. Trad. das Monjas Beneditinas Santa Maria. São Paulo: Edições Paulinas, 1972.
- 31.AMARAL, Fernando Pinto. "Aliança quebrada". <http://www.instituto-camoes.pt/escritores/sophia/sophialncquebrd.htm>. Acesso em: 18/01/05.
- 32.AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- 33.BARCELLOS, José Carlos. "Mulher da palavra: Notas para o estudo da espiritualidade litúrgica em Adélia Prado". In: YUNES, Eliana & BINGEMER, Maria Clara Lucchetti (org.). *Mulheres de Palavra*. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p. 93-102.
- 34._____. *Literatura e espiritualidade: uma leitura de Jeunes Années*, de Julien Green. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.
- 35._____. "Em busca do significado teológico de obras literárias - uma abordagem a partir da hermenêutica". In *Gragoatá*, Niterói, RJ: nº 8. 1 semestre de 2000a, p.113-128.
- 36._____. "Literatura e teologia: perspectivas teórico-metodológicas no pensamento católico contemporâneo". In *Numem-Revista de estudos e pesquisa da religião*. v. 3, nº 2, Juiz de Fora: julho-dezembro de 2000b, p. 9-30.

- 37._____. "Mulher e teologia: um percurso, poético" In *Magis Cadernos de fé e cultura*, nº 21, Rio de Janeiro: Centro Loyola de fé e cultura, 1997, p. 55-72.
- 38.BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (Coleção Tópicos).
- 39._____. *Lição*. Trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1997 (Coleção Signos).
- 40._____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a.
- 41._____. *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1984b.
- 42._____. *O Prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1974.
- 43.BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).
- 44._____. *Documentos de Cultura: Documentos de barbárie*. Org. apresentação Willi Bolle. São Paulo: Edusp, 1986. (Escritos Escolhidos-vários)
- 45._____. BERNARDO, Vania Cristina Alexandrino. *Lendo bíblias em Adélia Prado*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira -Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro: 1998.
- 46.BIBLOS: O CD DA PESQUISA BÍBLICA. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 2004. CD-ROM.
- 47.BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Editora Escuta e Livraria Pulsional, 2000.
- 48.BOLETIM ON LINE ATENAS 2004. Disponível em: <<http://www.atenas2004.com.br/museum.asp>> Acesso em: 05 de jan. de 2005.

49. BONDARIK, Roberto. *O Tabernáculo*. Disponível em: <<http://www.pedreiroslivres.com.br/tabernamoises>>. Acesso em: 02 de nov. de 2004.
50. BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
51. BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*, v. I, 16. ed. , Petrópolis: Editora Vozes, 2001a.
52. _____. *Mitologia grega*, v. II. 14. ed., Petrópolis: Editora Vozes, 2003.
53. _____. *Mitologia grega*, v. III. 11. ed., Petrópolis: Editora Vozes, 2001b.
54. BROWN, Colin. *O novo dicionário internacional de teologia do Novo Testamento*. Trad. Gordon Chown. Rev. Júlio Paulo Tavares Zabatiero. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 1982.
55. BUESCU, Helena Carvalhão. *Sophia no país das maravilhas*. Disponível em: http://www.instituto-camoes.pt/escritores/sophia/sophpais_marvlh.htm. Acesso em: 18 de jan. de 2005.
56. CALVÃO, Dalva Maria. *O percurso da conciliação* (uma interpretação da poesia de Adélia Prado). Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira-Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói-Rio de Janeiro: 1988.
57. _____. *Paisagens, deuses e homens: reflexões em torno de dois poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen* (ensaio). Rio de Janeiro: s/ed. 2000.
58. CEIA, Carlos. *Iniciação aos mistérios da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Veja, 1996.
59. CERQUEIRA, Francisco Carlos. *O templo*. Trad. Luís Roberto Mendes Gonçalves. Disponível em: <<http://www.ccerqueira.hpg.ig.com.br/Templo4.jpg>>. Acesso em: 20 de jan. de 2005.

- 60._____. *O templo em Jerusalém*. Disponível em: <http://www.ccerqueira.hpg.ig.com.br/Templos_Jerusalem.htm>. Acesso em: 20 de jan. de 2005.
- 61.CHAMPLIN, Norman Russell & BENTES, João Marques. *Enciclopédia de bíblia, teologia e filosofia*, v.1, 3 e 6, São Paulo: Editora e Distribuidora Candeia, 1991.
- 62.CUNHA, A. M. dos Santos. *Sophia de Mello Breyner Andresen: mitos gregos e encontro com o real*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda S.A (INCM), 2004.
- 63.DICIONÁRIO INTERNACIONAL DE TEOLOGIA DO NT. Trad. Gordon Chown, v. II, São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 1981.
64. EATON, A. Michael & CARR, G. Lylod. *Eclesiastes e Cantares, introdução e comentário*. São Paulo: Mundo Cristão, 1989.
- 65.ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6. ed. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- 66._____. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (Coleção Tópicos).
- 67._____. *Tratado de História das Religiões*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- 68._____. *Imagens e Símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico religioso*, Trad. Sônia Cristina Tamer, São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- 69.FARIA, Ernesto. (org.). DICIONÁRIO DE ESCOLAR LATINO-PORTUGUÊS. 4. ed. Rio de Janeiro: MEC, 1970.
- 70.FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- 71.FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

72. GONZALES, Justo L. *Uma história ilustrada do cristianismo: A era dos mártires*. v. 1, 2 reimp. 3. ed. Trad. Key Yuasa. São Paulo: Vida Nova, 1991.
73. HARRIS, R. Laird (org.). *Dicionário internacional de teologia do Antigo Testamento*. Trad. Márcio Loureiro Redondo, Luiz A. T. Sayão e Carlos Osvaldo C. Pinto. São Paulo: Vida Nova, 1988.
74. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2004.
75. _____. “... Poeticamente o homem habita”. In: *Ensaaios e conferências*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001, p.165-181.
76. HOMERO. *Ilíada* (em versos). Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004a.
77. _____. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004b.
78. HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
79. JASPER, David. *The study of literature and religion - an introduction*. 2. ed. London: Palgrave, 2001.
80. KIERKEGAARD, Sören Aabye. *Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano*. Trad. Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os Pensadores)
81. LAMAS, Estela Pinto Ribeiro. *Sophia de Mello Breyner Andresen -da escrita ao texto*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
82. LANGROUVA, Helena Conceição. Mar-poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: poética do espaço e da viagem –II. In Revista Brotéria, Lisboa, Maio-Junho e Julho de 2002.

- 83.LÄPPLE, Alfred. *A Bíblia hoje: documentação histórica, geográfica e arqueológica*. Trad. José Raimundo Vidigal. 3. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.
- 84.LEWIS, C. S. "Eros". In: *Os quatro Amores*, 2. ed. São Paulo: Mundo Cristão, 1986.
- 85.MASTRAL, Daniel e MASTRAL, Isabela. *Rastros do oculto*. São Paulo: Náos, 2004.
- 86.MOELLER, Charles. *Sabiduría griega y paradoja cristiana*. Trad. Maria Dolores Raich Ullán. Madrid: Encuentro Ediciones, 1989.
- 87.MOULTON, Harold K (org.). *The Analytical Greek Lexicon Revised*. Regency Reference Library, Zondervan Publishing House, Michigan: 1978.
- 88.MOURÃO, José Augusto. *A sedução do real*. Lisboa: Vega, 1998.
- 89.NOGUEIRA Jr. Arnaldo. *Releitura: Resumo biográfico e bibliográfico: Adélia Prado*. Disponível em: <<http://www.releituras.com/aprado>>. Acesso em: 03 de jan. de 2005.
- 90.OLIMPÍADAS2004. Disponível em <http://www.msn.com.br/artigos/olimpiadas/infograficos/portancientolympia.swf>.> Acesso em nov. de 2004.
- 91.PASCAL, Blaise. *Pensamentos - Texto Integral*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003. (Série Ouro -Coleção: A obra-prima de cada autor).
- 92.PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- 93._____. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica: 2003.
- 94._____. *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica: 1960.

95. PELIKAN, Jaroslav. *What has Athens to do with Jerusalem? Timaeus and Genesis in Counterpoint*. USA: Ann Arbor The University of Michigan Press, 2000.
96. PINK, A. W. *Os atributos de Deus*. Trad. Odayr Olivetti. São Paulo: PES, 1985.
97. PLATÃO. *O Banquete*. Minas Gerais: Virtual Books Online M&M Ediores Ltda, 2003.
98. QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno: a poesia de Adélia Prado*. Goiânia: UFG, 1994.
99. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
100. ROW, Jan. *A casa de ouro: O Tabernáculo*. Disponível em <<http://www.vivos.com.br/62.htm>> Acesso em 23 de jul. de 2003 (Fotos Paul F. Kiene).
101. SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. Org. Charles Bally e Albert Sechehaye. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, s/d.
102. SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1996.
103. SILVA, Deonísio da. *A vida íntima das palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa*. São Paulo: Arx, 2002.
104. SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Editora Arbor. Rio de Janeiro, 1981. Coleção Sobre fotografias.
105. TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza: A explosão do sagrado na poesia de João Cabral*. São Caetano do Sul, São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
106. THAYER, Joseph Henry. *Thayer's Greek -English Lexicon of the New Testament*. 17. ed. USA: Baker Book House Company, 1988.

107. UNGER, Merril Frederick & WHITE Jr., William. *Dicionário Vine, E. E. Vine*. 1. ed. Rio de Janeiro: CPAD, 2002.
108. VALÉRY, Paul. "Poesia e pensamento abstrato". In: *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa, Trad. Maiza Martins Siqueira, São Paulo: Iluminuras, 1993, p.201-218.
109. VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Edusp, 2001.
110. VIRGILIO. *Bucólicas*. Ed. bilíngüe. Trad. Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
111. WRIGHT, T. W. *Theology and literature*. Oxford [Oxfordshire], New York, NY, USA: B. Blackwell, 1988.

II-OBRAS CONSULTADAS

1. ABREU, Estela dos Santos & TEIXEIRA, José Carlos Abreu. Apresentação de trabalhos monográficos de conclusão de curso/Universidade Federal Fluminense, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação – 6. ed. rev. ampl. Niterói: EdUff, 2003.
2. ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.
3. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
4. BARCELOS, Gustavo. *Jung*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
5. BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana, 2. ed. Porto Alegre: L & M, 1987.
6. BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Org. Kátia Maciel. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro, UFRJ, Núcleo de Tecnologia da Imagem, 1997.
7. BENNET, E. A. *O que Jung disse realmente*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

8. BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (Coleção Tópicos).
9. BERKOF, Louis. *Teologia sistemática*. Trad. Odayr Olivetti. 2. ed. Campinas: Luz Para o Caminho Publicações, 1990.
10. BOFF, Leonardo. *O rosto materno de Deus: ensaio interdisciplinar sobre o feminino e suas formas religiosas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.
11. BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al.; 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
12. CABALLEROS, Harold. "O Príncipe da Grécia" In *O poder transformador do evangelho de Jesus Cristo*. São Paulo: Palavra da Fé Produções, cap. IV, p. 65-76.
13. CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
14. DAVIS, J. D. *Dicionário da Bíblia*. Trad. Ver. J. R. Carvalho Braga. 17. ed. Rio de Janeiro: JUERP, 1993.
15. DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia K. de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.
16. ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 2001, (Coleção Tópicos).
17. _____. *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000.
18. FEE, Gordon D. & STUART, Douglas. *Entendes o que lêes? Um guia para entender a Bíblia com o auxílio da exegese e da hermenêutica*. São Paulo: Vida Nova, 1984.

- 19.FOUNTAIN, Thomas. *Claves de interpretación bíblica*. 3. ed. Argentina: Casa Bautista de Publicaciones, 1977.
- 20.FRANZMANN, Martín H. *O dilema hermenêutico: o dualismo na interpretação da Escritura Sagrada*. Trad. Arnaldo Schüler. Porto Alegre: Casa Publicadora Concórdia, s/d.
- 21.GUNDRY, H. Robert. *Panorama do Novo Testamento*. São Paulo: Vida Nova, 1981.
- 22.GUTHRIE, D. et al. *Nuevo Comentario biblico*. Texas: Casa Bautista de Publicaciones, 1977.
- 23.HENRICHSEN, Walter A. *Entendamos: princípios básicos para interpretar la Bíblia*. Miami: Editorial Caribe, 1976.
- 24.HERTZ, Constança & BENTES, Ivana & MACIEL, Esther. "Cinema e Poesia". In: *Poesia Sempre*. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro: Ano 9, nº 14, agosto de 2001.
- 25.JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 3. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- 26.JR. GLEASON, L. Archer. *Merece Confiança o Antigo Testamento?* Trad. Gordon Chown. 4. ed. São Paulo: Edições Vida Nova, 1986.
- 27.JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Trad. Lúcia Pinto, 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.
- 28._____. *O símbolo da transformação na missa*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1985.
- 29._____. *Psicologia do inconsciente*. Trad. Maria Luíza Appy, 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

30. LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução & melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
31. LIMA, Luiz Costa. "Da Poesia (Um fragmento)". In: *Inimigo rumor*, Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Ed. Ltda, maio de 2001, p. 107-112.
32. LOPES, Silvina Rodrigues. "A afirmação silabada". In: *Jornal de letras, artes e idéias*. Portugal: Ano XXIV, nº 882, 21 de julho a 03 de agosto de 2004, p.10-11.
33. LOURENÇO, Frederico. "Uma Grécia própria". In: *Jornal de letras, artes e idéias*. Portugal: Ano XXIV, nº 882, 21 de julho a 03 de agosto de 2004, p11-12.
34. LUM, Ada & SIEMENS, Ruth. *El estudio biblico creativo*. São Paulo: Aliança Bíblica Universitária - ABU, 1977.
35. MALINA, B. J.; ROHRBAUGH, R. L. *Los evangelios sinópticos y la cultura mediterránea del siglo I*. Comentario desde las ciencias sociales. Estella: 1996.
36. MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
37. MARTINS, Guilherme d'Oliveira. "A dignidade do ser". In: *Jornal de letras, artes e idéias*. Portugal: Ano XXIV, nº 882, 21 de julho a 03 de agosto de 2004, p. 13-14.
38. MARTINS, Marta. *Ler Sophia: os valores, os modelos e as estratégias nos contos de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Portugal: Porto Editora, 1995.
39. MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1982.
40. NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
41. OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: UNESP; Blumenau, SC: FURB, 2002.

- 42.PINTO, Alexandre Dias. *Biografia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/escritores/sophia/biblactiva.htm>>. Acesso em: 03 ago. 2004.
- 43.POE, José Tomás. *Concordancia temática de la Biblia*. 7. ed. Buenos Aires: Casa Bautista de Publicaciones, 1984.
- 44.QUINET, Antonio. *Um olhar a mais ver a ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- 45.RAHNER, Hugo. *Mitos griegos en interpretación cristiana*. Trad. Carlota Rubies. Barcelona: Herder Editorial, 2003.
- 46.REGA, Lourenço Stelio. *Libertação e Sexualidade*. São Paulo: Edições Vida Nova, 1991.
- 47.RICOEUR, Paul. *Hermenéutica y estructuralismo*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis, 1975.
- 48._____. *Hermenéutica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis, 1975.
- 49.ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- 50.SCHLEIERMACHER, Friederic D. E. *Hermenêutica: a arte e técnica da interpretação*. Trad. Celso Reni Braidá. 3. ed. Petrópolis- Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- 51.SCHULTZ, Samuel J. *A História de Israel no Antigo Testamento*. Trad. João Marques Bentes. São Paulo: Edições Vida Nova, 1984.
- 52.SELIGMANN-SLVA, Márcio & BARROSO, Ivo. "A poética de Novalis" In: *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Ano 9, nº 14, agosto de 2001.
- 53.SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

54. SOARES, Angélica. "Cenas de feminino explícito na poesia de Adélia Prado". In: *Terceira Margem: Revista da Pós-Graduação em Letras*. Rio de Janeiro: UFRJ, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras - Pós-Graduação, ano 2, 1994, p. 93-101.
55. _____. "Fantasias de céu o prazer feminino na poesia de Adélia Prado". In: *Estudos Universitários de Língua e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 83-96.
56. _____ e GUIMARÃES, Denise. *Crítica e Autocrítica*. Curitiba: Scientia et Labor, 1989.
57. _____. "A vigência de Eros no poema de autoria feminina". In: *Perspectivas III: modernidades*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras - UFRJ, 1988.
58. SOUZA, Ronaltes de Melo e. *A hermenêutica da concriatividade*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.
59. TOZER, A. W. *Mais perto de Deus*. Trad. Elizabeth Stowell Charles Gomes. 3. ed. São Paulo: Editora Mundo Cristão, 1989.
60. VIANNA, Valéria de Lima. *O silêncio de Sophia*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa-Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói-Rio de Janeiro: 2000.
61. VIRKLER, Henry A. *Hermenêutica: Princípios e processos de interpretação bíblica*. 2. ed. Trad. Luiz Aparecido Caruso. Rio de Janeiro: Editora Vida, 1998.
62. WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
63. WHITE, John. *Eros & Sexualidade*. Trad. Lucy Yamakami. São Paulo: ABU Editora, 1994.
64. WOODWORTH, Floyd. *La escalera de la predicacion*. Miami: Editorial Vida, 1980.

65. ZUCK, Roy. *A interpretação bíblica: meios de descobrir a verdade da Bíblia*. Trad. César de F. A. Bueno Vieira. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 1994.

7. ANEXOS

ANEXO I - O TABERNÁCULO⁹, TIPIIFICAÇÃO E REFERÊNCIA BÍBLICA

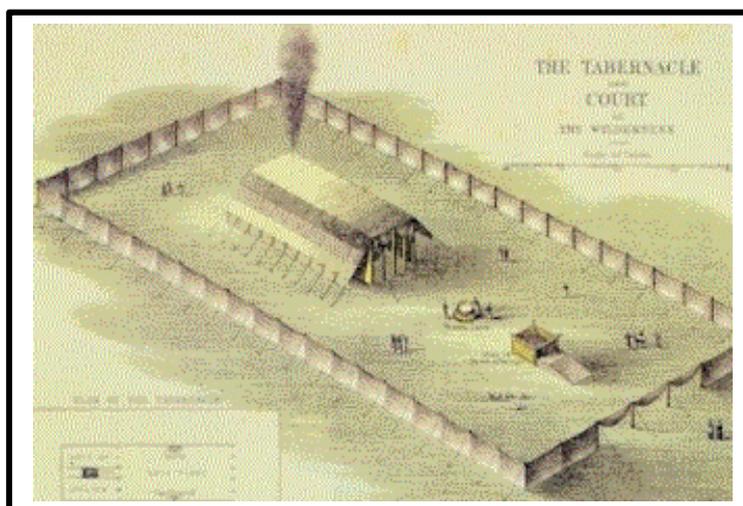


Fig. 3 - O Tabernáculo de Moisés -planta

⁹ Bondarik, Roberto. <http://www.crosscurrents.org/tabernacle.jpg>. Disponível em: <http://www.pedreiros_livres.com.br/taberna_moises.htm>. Acesso em: 23 jul. 2003.

OBJETO/LUGAR	TIPIFICAÇÃO (Metáforas de Jesus Cristo)	REFERÊNCIA BÍBLICA
1- A Arca do Pacto (Segundas Tábuas da Lei + Varão de Arão que floresceu)	Justiça e Presença de Deus	<i>Êxodo</i> 25.10-22; 37.1-9; <i>Deuteronômio</i> 10.1-5; 14.9; <i>Hebreus</i> 8.6, 13; 9.3,4; 12.24
2-Querubim coberto de ouro 3-O Propiciatório	}	Vinculados à Arca
4- O Altar do Incenso (Ofertas Pacíficas)		
5- O Castiçal de ouro	Cristo como a Luz do Mundo	<i>João</i> 8.12, 9.5 <i>Mateus</i> 5.14-16; <i>Apocalipse</i> 1.12-13, 20
6- Mesa dos Pães	Cristo como Pão da Vida	<i>João</i> 6.35
7- A Pia de cobre maciço	A Purificação e a Santificação de Cristo	<i>João</i> 4.4-15; <i>He.</i> 10.19-22
8- O Altar dos Holocaustos (Sacrifícios de animais)	A Cruz de Cristo, o lugar de sacrifício	<i>Hebreus</i> 9:12-14; 25-28; 10:10-14; <i>João</i> 13.10; <i>I João</i> 1.7; 2:2

9- O Véu	O Corpo de Cristo rasgado na cruz	<i>Hebreus 10.20:</i> "... caminho que ele nos inaugurou, caminho novo e vivo, através do véu, isto é, da sua carne,..."
----------	--------------------------------------	--

ANEXO II- OS UTENSÍLIOS DO TABERNÁCULO¹⁰

A Arca do Pacto (ou da Aliança) — Jesus, o novo Pacto, a nova Aliança:

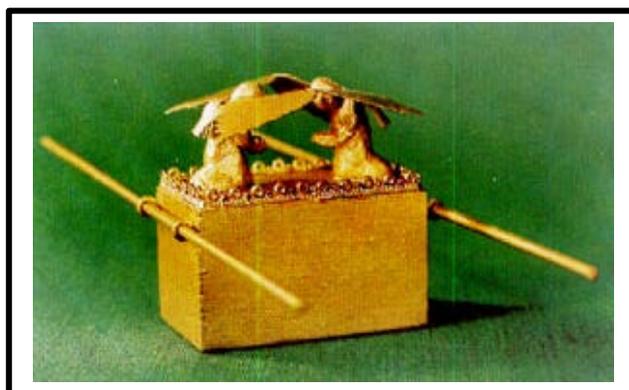


Fig. 4 - A Arca do Pacto

Mas agora alcançou ele ministério tanto mais excelente, quanto é mediador de um melhor pacto, o qual está firmado sobre melhores promessas. (...) Dizendo: Novo pacto, ele tornou antiquado o primeiro. E o que se torna antiquado e envelhece, perto está de desaparecer. (...) e a Jesus, o mediador de um novo pacto, e ao sangue da aspersão, que fala melhor do que o de Abel. (*Hebreus* 8.6, 13; 12.24)¹¹

¹⁰ROW, Jan. *A casa de ouro: O Tabernáculo*. Disponível em <<http://www.vivos.com.br/62.htm>> Acesso em 23 de jul. de 2003 (Fotos Paul F. Kiene).

¹¹ Todas as referências bíblicas deste Anexo são da BA.

O Altar do Incenso (das Ofertas Pacíficas) — Jesus, a oferta de Paz aos homens:

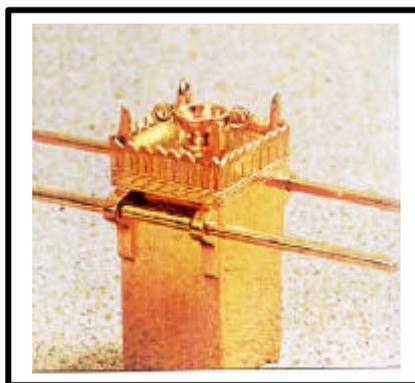


Fig. 5 - O Altar do Incenso

Sede, pois, imitadores de Deus, como filhos amados; e andai em amor, como Cristo também vos amou, e se entregou a si mesmo por nós, como oferta e sacrifício a Deus, em cheiro suave.” (*Efésios* 5.1, 2)

O Castiçal de Ouro — Jesus, a Luz do mundo:



Fig. 6 - O Castiçal de Ouro

Então Jesus tornou a falar-lhes, dizendo: Eu sou a luz do mundo; quem me segue de modo algum andar­á em trevas, mas terá a luz da vida. (...) Importa que façamos as obras daquele que me enviou, enquanto é dia; vem a noite, quando

ninguém pode trabalhar. Enquanto estou no mundo, sou a luz do mundo. (*João 8.12; 9.5*)

A Mesa dos Pães — Jesus, o Pão da Vida:

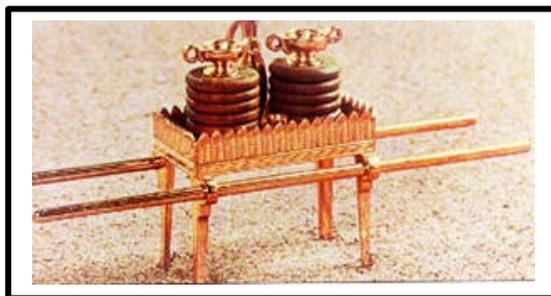


Fig. 7- A Mesa dos Pães

Declarou-lhes Jesus. Eu sou o pão da vida; aquele que vem a mim, de modo algum terá fome, e quem crê em mim jamais terá sede. (*João 6.35*)

A Pia de bronze — Jesus, A Água Viva:



Fig. 8- A Pia de Bronze

Veio uma mulher de Samária tirar água. Disse-lhe Jesus: Dá-me de beber. Pois seus discípulos tinham ido à cidade comprar comida. Disse-lhe então a mulher samaritana: Como, sendo tu judeu, me pedes de beber a mim, que sou mulher samaritana? (Porque os judeus não se comunicavam com os samaritanos.) Respondeu-lhe Jesus: Se tivesses conhecido o dom de Deus e quem é o que te diz: Dá-me de beber, tu lhe terias pedido e ele te haveria dado água viva. Disse-lhe a mulher: Senhor, tu não tens com que tirá-la, e o poço é fundo; donde, pois, tens essa

água viva? És tu, porventura, maior do que o nosso pai Jacó, que nos deu o poço, do qual também ele mesmo bebeu, e os filhos, e o seu gado? Replicou-lhe Jesus: Todo o que beber desta água tornará a ter sede; mas aquele que beber da água que eu lhe der nunca terá sede; pelo contrário, a água que eu lhe der se fará nele uma fonte de água que jorre para a vida eterna. Disse-lhe a mulher: Senhor, dá-me dessa água, para que não mais tenha sede, nem venha aqui tirá-la. (*João 4.7-15*)

O Altar dos Holocaustos (Sacrifícios de animais) — Jesus, O Cordeiro de

Deus:

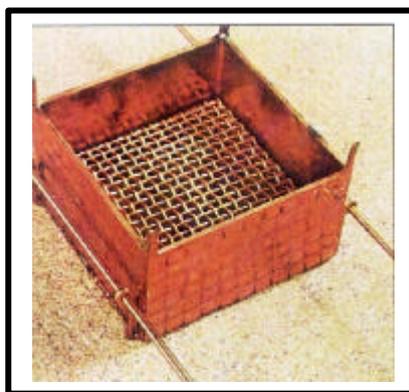


Fig. 9 - O Altar dos Holocaustos

No dia seguinte João viu a Jesus, que vinha para ele, e disse: Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo. (...) E, se invocais por Pai aquele que, sem acepção de pessoas, julga segundo a obra de cada um, andai em temor durante o tempo da vossa peregrinação, sabendo que não foi com coisas corruptíveis, como prata ou ouro, que fostes resgatados da vossa vã maneira de viver, que por tradição recebestes dos vossos pais, mas com precioso sangue, como de um cordeiro sem defeito e sem mancha, o sangue de Cristo, (...) (*João 1.29; I Pedro 1.17-19*)

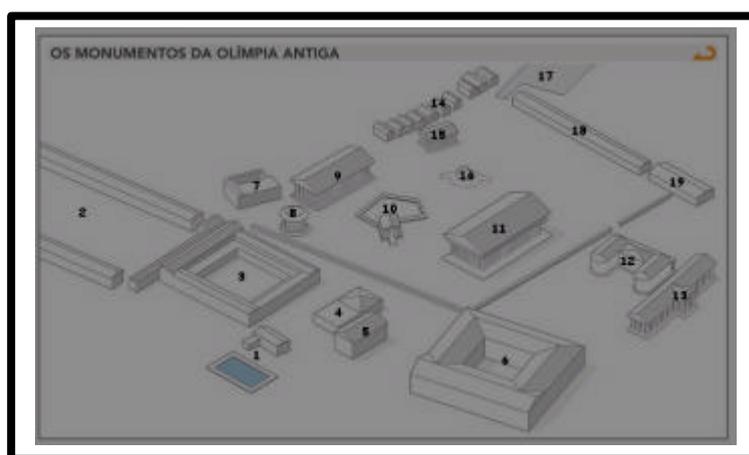
ANEXO III- A OLÍMPIA ANTIGA ¹²

Fig. 10 - Vista de cima da Olímpia Antiga

MONUMENTO	DATA DA CONSTRUÇÃO	FINALIDADE E/OU CARACTERÍSTICA
1-Os Banhos	Meados do séc. 5 a. C.	Usados pelos atletas

¹² <http://www.msn.com.br/artigos/olimpiadas/infograficos/port_ancient_olympia.swf> Acesso em nov. de 2004, adaptado pela autora.

2-O Ginásio	Início do séc. 2 a. C.	Espaço para lançamento de dardos e disco
3-A Palestra	Séc. 3 a. C.	Lugar da luta romana, boxe e salto
4-O Theokoleon	(s.d.)	Abrigo dos sacerdotes
5-O Curso de Fídias	(s.d.)	Local onde era guardada a confecção da estátua de ouro e marfim no templo de Zeus
6-O Leonidaion	Séc. 4 a. C.	Casa onde ficavam os convidados estrangeiros e oficiais durante as viagens
7-O Pritâneon	Séc. 5 a. C.	Casa de Pritanis (oficiais do Santuário) e do sagrado Coração com a chama eterna
8-O Philippeion	Início em 4 a.C. e término por Alexandre, O Grande	Usado para homenagear a dinastia macedônica
9-O Templo de Hera (Heraion)	Final do séc. 7 a. C.	Utilizado para guardar a estátua de Hera, a deusa do casamento, e Zeus

10-O Campo do Peloponeso	Séc. 6 a. C.	Lugar dedicado ao herói mítico Pélope — a quem se creditava a fundação das Antigas Olimpíadas
11-O Templo de Zeus	Séc. 5 a. C.	Continha uma das Sete Maravilhas do Mundo Antigo, a estátua de ouro e marfim de Zeus. As coroações das vitórias eram feitas com ramos de uma oliveira que crescia perto do templo
12-O Bouleuterion	Entre os séc. 6 e 5 a.C.	Conselho da Câmara, com dois prédios, entre os quais ficava o altar de Zeus Horkios, onde os atletas faziam juramento antes dos jogos
13-A Stoa Sul	350 a. C.	Colunata coberta marcando a fronteira sul do Santuário
14-Os Tesouros	(s.d.)	Pequenos templos dedicados pelas cidades gregas e colônias

15-O Metroon	Séc. 4 a. C.	Dedicado à Cibele, a grande deusa-mãe
16-O Altar de Zeus	(s.d.)	Lugar de sacrifícios a Zeus
17-O Estádio	Início do séc. 5 a. C.	A pista tinha 192m de comprimento por 28,50m de largura. Capacidade para 45.000 espectadores
18-A Stoa do Eco	350 a. C.	Colunata coberta, marcando a área leste do Santuário. Entre as paredes, um eco se repetia sete vezes
19-Altar de Ártemis	Entre os séc. 3 e 2 a.C.	Lugar do sacrifício para Ártemis, a deusa da caça

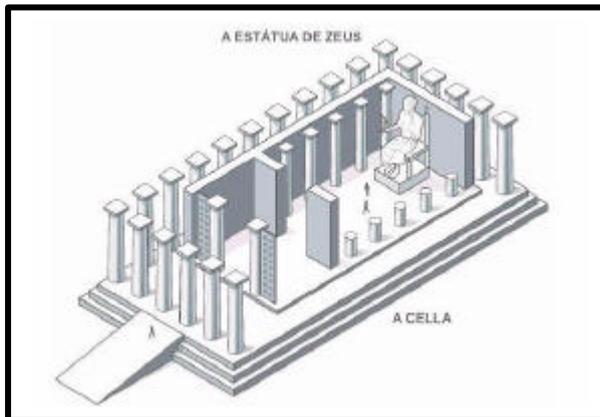


Fig. 11 - Templo de Zeus por dentro

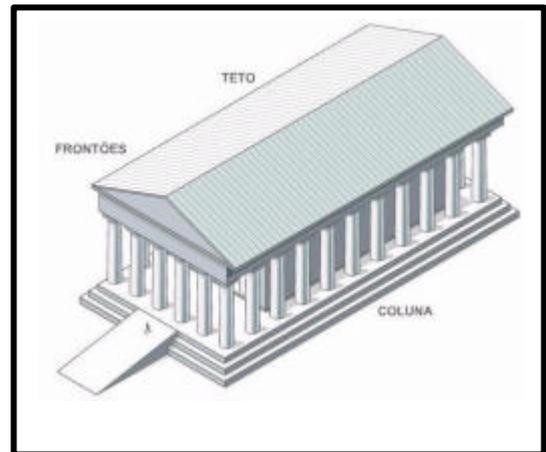


Fig. 12 - Templo de Zeus por fora

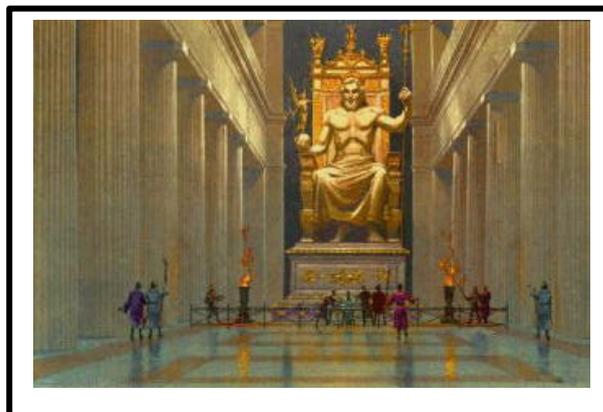


Fig. 13 - A Estátua de Zeus

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](#)