UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

CLÁUDIA GISELE GOMES TOLEDO

ENTRE O CÉU E A TERRA
A presença de *Grande sertão: veredas*
na poesia de Adélia Prado

Versão Corrigida

São Paulo
2012

CLÁUDIA GISELE GOMES TOLEDO

ENTRE O CÉU E A TERRA

A presença de *Grande sertão: veredas*
na poesia de Adélia Prado

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Teoria Literária e Literatura
Comparada

Área de Concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius
Mazzari

De acordo _____

**São Paulo
2012**

Nome: TOLEDO, Cláudia Gisele Gomes

Título: *Entre o céu e a terra* - A presença de *Grande sertão: veredas* na poesia de Adélia Prado

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha mãe:
sua doce e poética voz me
embala desde o ventre com o poema
“O Senhor é o meu pastor e nada me faltará”,
e por mais escura a noite, ela se abre em sonhos.

Ao meu pai (*in memoriam*):
exemplo de vida para continuar a travessia
mesmo diante de um grande sertão.

Ao Dr. Francisco Papaterra Limongi (*in memoriam*):
pela honra da nossa parceria.

AGRADECIMENTOS

“O que um homem precisa pra falar, entre ‘pesquisa’ e sono: **LOUVADO SEJA DEUS.**”

“Navio algum chega sozinho ao seu destino”. Ao Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari, pela sua orientação e conhecimento compartilhado.

À CAPES, que possibilitou as pesquisas com o auxílio financeiro.

Ao Luis de Mattos Alves, pela mão amiga, sempre.

Aos professores e colegas das disciplinas que cursei.

Ao querido Chiquinho, pelo cuidado e atenção dedicados a mim.

À minha irmã Silvana, que nesse tempo de idas e vindas foi minha alegre companhia.

À minha família... tantos e todos: sobrinhas, sobrinho, irmão, cunhada, tios, tias e primos.

Aos tios Levy e Rosângela, os quais são presenças constantes em minha vida .

À Cassinha, que com “luzes outras” caminhou comigo ainda quando USP eram apenas letras embaralhadas.

À Cristina, ao fazer de sua casa uma extensão da minha.

Ao Nelsinho e à Taíza, mãos estendidas sem as quais seria muito mais difícil a caminhada.

À Elisa Guimarães pela generosidade de seu terno coração e por seu profundo conhecimento dividido comigo.

Ao Centro Cultural Clotilde Framil, minha escola amada, pelos afastamentos das aulas e do convívio dos alunos em prol dessa pesquisa.

A todas as AMIGAS que fizeram essa travessia possível e mais leve.

*Meu coração rompe as próprias barreiras,
transbordando beleza e bondade.
Eu o derramo num poema para o rei,
fazendo um rio de palavras.
Salmo 45:1*

RESUMO

O presente estudo propõe-se a explorar a carga de afinidades entre a poesia de Adélia Prado e a obra de Guimarães Rosa *Grande sertão: veredas*. Os aspectos característicos da poeta, que se aproximam e se afastam daqueles do escritor, mostram uma poética em que se reconhece a presença do romance, que a própria Adélia Prado assume como matriz de inspiração de seu fazer poético. Posteriormente, a pesquisa particulariza-se em relacionar trechos do romance rosiano a alguns poemas de *Poesia Reunida* e *A duração do dia*, em que a autora, movida pela percepção híbrida do sagrado em meio ao cotidiano, faz uso da linguagem como canal de passagem do imanente para o transcendente e da relação possível entre a experiência mística e a poesia, configurando-se para a poeta *Grande sertão: veredas* como “sua Bíblia Literária”.

PALAVRAS-CHAVE: *Grande sertão: veredas*, Adélia Prado, linguagem poética, cotidiano; misticismo.

ABSTRACT

The present study proposes to explore the burden of affinities between the poetry of Adelia Prado and the work of Rosa *Grande sertão: veredas*. The characteristic features of the poet, that approach and recede from those of the writer, show a poetics which recognizes the presence of the novel, which takes itself as matrix Adelia Prado inspiration of his poetic. Subsequently, research particularizes in excerpts of the Rosa's novel relate to some poems of *Reunited Poetry* and *The duration of the Day*, in which the poet, driven by the perception hybrid of the sacred amid the everyday uses of language as a channel for passage of immanent to the transcendent and the possible relationship between mystical experience and poetry, becoming *Grande sertão: veredas* as "Literary Bible" for her.

KEYWORDS: *Grande sertão: veredas*, Adélia Prado, poetic language, everyday life, mysticism.

SUMÁRIO

Apresentação	09
Introdução - Adélia Prado, contexto histórico e influências	12
1. “Tudo é Bíblias”	15
1.1 Experiência mística e linguagem poética	15
1.2 A mística Adélia Prado e o místico Guimarães Rosa	19
1.3 “A rosa é mística”	25
1.4 “Quero vocativos para chamar-Te”	32
2. “Tudo é Grande Sertão”	37
2.1 Uma bagagem para a travessia	37
2.2 “Tomai e comei” com o inimigo à mesa	42
2.3 Dois poemas sobre Riobaldo	47
2.4 As epígrafes	58
3. Poesia e transcendência do cotidiano	63
3.1 Transcendência em <i>Grande sertão: veredas</i>	65
3.2 Transcendência na poética de Adélia Prado	71
3.3 Confluências entre <i>Grande sertão: veredas</i> e a poesia de Adélia Prado	83
Considerações finais	87
Referências	89

APRESENTAÇÃO

Entre o céu e a terra - A presença de *Grande sertão: veredas* na poesia de Adélia Prado é um estudo que visa reconhecer o romance de Guimarães Rosa em determinados poemas de Adélia Prado. Como literatura é também “devoração” (lembrando o poeta Oswald de Andrade), Guimarães Rosa foi boa mesa para Adélia Prado, principalmente *Grande sertão: veredas*.

O *corpus* escolhido para esta pesquisa são os livros poéticos de Adélia Prado, *Poesia reunida* e *A duração do dia* (apenas um poema deste), e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

Cabe esclarecer que o presente estudo é fundamentalmente acerca da poesia de Adélia Prado. Não se trata de comparar o texto poético da autora com o estilo de Guimarães Rosa. Concordando com o crítico Affonso Romano de Sant’anna, julga-se inimitável a linguagem do autor mineiro, dada a extrema originalidade. Há sim, no entanto, indiscutível afinidade na maneira como Adélia Prado e Guimarães Rosa concebem a situação do homem no mundo em busca do sentido da vida, na vivência de penosa “travessia”. Não se nega a influência do lirismo rosiano no acento lírico da poesia de Adélia Prado.

Extensa é a fortuna crítica de Guimarães Rosa, igualmente os estudos realizados sobre *Grande sertão: veredas*, obra já analisada pelos mais variados ângulos, por ser obra plural em que cabem muitas teorias, conceitos e abordagens. O mesmo não acontece em relação à fortuna crítica de Adélia Prado, por se tratar de uma escritora de destaque relativamente recente no cânone da literatura brasileira.

O objetivo deste estudo é, em linhas gerais, apresentar Adélia Prado enquanto leitora contumaz de *Grande sertão: veredas* e provar de que modo essa leitura repercute em seu texto poético. Buscar-se-á, especificamente, mostrar a intersecção existente entre poesia e misticismo, aspectos que configuram a obra de ambos; reconhecer as passagens de *Grande sertão: veredas* que se relacionam com alguns poemas de Adélia Prado, bem como a exploração em demasia da metáfora e o paradoxo como figuração da linguagem, tanto nos poemas como no romance; estabelecer um confronto entre aquilo que os autores concebem como literatura na qualidade de transcendência do cotidiano.

A própria Adélia Prado admite a presença de *Grande sertão: veredas* em sua obra, nos versos que encerram o poema *A invenção de um modo*: “Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão”. Este verso se destaca para quem quer estudar as influências na poeta, mas, como

existe a tendência de facilmente acreditar nas declarações dos poetas, tal verso se estabelecerá para nós como pressuposto central deste estudo, em que as leituras teóricas, formais, filosóficas e teológicas buscarão comprovar a veracidade de tal afirmação. Talvez não seja descabido considerar, ainda, as palavras de Adélia Prado como expressão de um justo desejo de filiação a Guimarães Rosa, figura exponencial da literatura brasileira.

A teoria sobre a qual este estudo se fundamenta conta com alguns pesquisadores de Guimarães Rosa: Adolf Hansen, Hector Olea, Heloísa Vilhena de Araújo, Marcus Vinicius Mazzari, Susi Sperber, Waldeci Tenório e Walnice Nogueira Galvão. Da leitura sobre a poesia de Adélia Prado constam os críticos Cremilda de Araújo Medina, Donald Schüler, José Francisco Navarro, Maria Tereza Selistre, Suzi Sperber novamente e Vera Queiróz. Quanto ao misticismo, inspira-se principalmente na teoria do filósofo Jaques Maritain e nas aproximações e nos afastamentos que as obras de Adélia Prado e Guimarães Rosa realizam em relação a essa teoria. Também serviram de apoio estudos de Conte-Sponville, Faustino Teixeira, Léo Sptizer e Tomas Merton. No que diz respeito à hermenêutica, as considerações basearam-se em estudos de Antonio Candido. Quanto à abordagem acerca de conceitos poéticos, a pesquisa alicerçou-se em Affonso Romano de Sant'Anna, Alfredo Bosi, Austin Warren/René Wellek, Emil Steiger, Otávio Paz e Wolfgang Kayser; no aspecto linguístico, em Roman Jakobson. Santo Agostinho e Santo Tomás de Aquino fundamentaram as reflexões comparativas acerca da metafísica, buscando em Platão e Aristóteles a raiz de tal confronto, e ainda no que se refere à teologia católica, em Charles Moeller e Henri J.M. Nowen; finalmente, em Sigmund Freud no que diz respeito à psicanálise.

A estrutura deste estudo está distribuída em uma breve introdução, três capítulos e considerações finais. A introdução tem a finalidade de contextualizar Adélia Prado no cenário literário e mostrar como suas influências foram recebidas pela crítica e leitores.

A sequência dos capítulos inspirou-se na série dos versos que figuram como *corpus* desta pesquisa e que estão indiretamente ligados ao título da dissertação – Entre o céu e a terra - A presença de *Grande sertão: veredas* na poesia de Adélia Prado. “Tudo é Bíblias”, título do Capítulo 1, referindo-se ao céu; “Tudo é Grande Sertão”, título do Capítulo 2, referindo-se à terra; e “Poesia e transcendência do cotidiano”, título do Capítulo 3, em que se tem a junção dos dois: transcendência como céu e cotidiano como terra.

No primeiro capítulo, enfoca-se a excelência da linguagem poética como uma formalização possível para a experiência mística expressar-se; mostra-se também como o conceito de místico aplica-se a Guimarães Rosa e Adélia Prado e como a obra de cada um reflete tal conceito.

No Capítulo 2, escolheram-se poemas que se assemelham a um diálogo com o romance rosiano. Ao elencar tais poemas, pareceu adequada a análise em temáticas separadas, dividindo-se desta maneira os tópicos: Uma bagagem para a travessia – a relação de viagem entre as obras do *corpus*; “Tomai e comei” com o inimigo à mesa do Pai – o sacramento da eucaristia e o confronto alteritoso com o inimigo nessa situação; Dois poemas sobre Riobaldo – percurso hermenêutico de dois poemas em homenagem a Riobaldo; e, por fim, As epígrafes – que abrem dois livros poéticos de Adélia Prado e foram extraídas de *Grande sertão: veredas*, as únicas dentre todas que não são versículos bíblicos ou de própria autoria da poeta.

No capítulo final, explora-se o aspecto transcendente da obra de ambos através do cotidiano, que é sublimado pela religiosidade; estabelece-se também o confronto de duas teologias que se fazem presentes na análise: a de Santo Agostinho e a tomista.

As considerações finais encerram o texto da dissertação promovendo uma reflexão sobre as constatações propiciadas pelo pressuposto.

INTRODUÇÃO - Adélia Prado, contexto literário e influências

Adélia Prado entrou para os cânones da literatura brasileira assim que Carlos Drummond de Andrade apresentou-a como um “anjo que ditava versos” no interior de Minas e a isso acrescentou: “Adélia é lírica, é bíblica, faz poesia como faz bom tempo”.¹ Com a publicação do primeiro livro, *Bagagem* (1976), tanto o público quanto a crítica literária a receberam com unanimidade e a aceitaram como uma voz poética nova e original. O fato de ser avalizada por Drummond contribuiu para tal aceitação, não só por isso, mas principalmente porque, segundo o professor Augusto Massi², “faltava na literatura brasileira alguém que falasse da vida comum com humildade e que tivesse um discurso poético assimilável”, na contramão da maioria dos poetas da época, cuja poesia privilegiava o intelecto e que não é para ser lida nem ouvida, antes, para ser pensada por um leitor que saiba fazer dela uma exegese. Tais poetas vinham de uma tradição que rompia sobretudo com a tradição cristã, herdeiros de Mallarmé, o qual inaugura a modernidade excluindo a tradição romântica quanto à lírica e inspiração, abolindo o confessional, em uma poesia não habitada pelos “eus”, através de uma realidade suprapessoal voltada à essência do objeto, como busca do absoluto que é o nada: a supressão da matéria.

A obra poética de Adélia Prado, ao contrário, nasce do mais banal do dia a dia; a simplicidade de seu pequeno mundo habita nas coisas para as quais ela encontra uma forma. A religiosidade, o erotismo, o cotidiano e a ânsia da existência são as forças que lhe movem a poesia, a qual brota de seu universo feminino (nunca feminista), munção para que a crítica posteriormente traduzisse como “apologia do fogão e do tanque”.³

Para essa poeta mineira de Divinópolis existem duas instâncias que valem o poema: Minas e o cosmo, o que aproxima ainda mais sua obra da dos conterrâneos Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa. Ela, de maneira parecida com ambos, consegue simultaneamente ter “um olho no microscópio e outro no telescópio, pela capacidade de olhar o que não se olha, mas que merece ser olhado; esse micro-mundo é onde se alimenta de

¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Sempre*, ano 13, n. 20, mar. 2005, p. 71. Crônica na qual apresenta a poeta ao Brasil, originalmente publicada no *Jornal do Brasil*, 9 out. 1975.

² RODA VIVA. Programa televisivo de entrevista com Adélia Prado, TV Cultura, 05.09.1994.

³ MEDINA, Cremilda de Araújo. *Adélia Prado. A posse da terra: escritor brasileiro hoje*. Prefácio de Antônio Soares Amora. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado, 1985. p. 421.

verdade a grandeza do universo”⁴, como revela um verso do poema *Atalho (O coração disparado*, 1978): “olhamos pro céu e dizemos do nosso terreiro/ é pra lá que se vai, depois de tudo.”⁵

Enquanto poeta do sexo feminino, Adélia Prado, ao assumir as influências, revela uma postura que não se afina com a poesia da tradição lírica feminina de língua portuguesa, como a de Cecília Meireles, por exemplo, nome relevante na literatura brasileira; antes, reconhece que sua obra dialoga com a tradição literária masculina, com poetas que são a parte considerável da força da produção lírica da língua e estão citados nos poemas, dentre eles: Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa, Murilo Mendes e Guimarães Rosa, este pela prosa poética. Porém, de todos os autores dos quais Adélia Prado admite ter recebido influências, este estudo procura comprovar que Guimarães Rosa é o que mais profundamente lhe marcou a inspiração.

A força de tal influência é percebida em *Bagagem* (1976), em cujas páginas iniciais aparecem dois poemas com referências a Guimarães Rosa. Nesse aspecto, vale o comentário de Vera Queiróz:

A filiação a Guimarães Rosa, outro parceiro literário, se expressa em dois poemas, de forma clara. Na obra toda, porém, ela está implícita, na maneira como em ambos o regional se transforma em universo cosmogônico, o particular se universaliza e o homem comum potencializa o drama da aventura humana, movendo-se entre o desejo de permanência e seu destino de finitude.⁶

A exemplo de *Bagagem*, no primeiro livro de prosa de Adélia Prado, *Solte os cachorros* (1979), o nome de Guimarães Rosa é citado, já no início, e vem atrelado ao sentido de filiação: “Como é que vou viver num mundo onde as coisas se parecem a seus nomes? Com Guimarães Rosa, não, é incesto”⁷. Os registros que repercutem o eco do romance rosiano seguem nas páginas seguintes: “No livro mais lindo que já vi escrito por mão de homem, um Riobaldo segue dizendo: ‘podia ser tudo no mundo uma função só de religião, essas coisas em solene, grave, os cantos (...)’⁸; e nas páginas finais, ao referir-se a Diadorim: “Alguém notou que nem uma vez falei em prazer? E nem vou falar, porque não posso, porque sou igual Maria Deodorina Bettancourt da Fé Marins, ‘a que nasceu pra muito amar sem ter gozo de amor’”⁹. Continua a referência ao romance, mas agora quanto à característica que aproxima a obra de

⁴ Essa colocação foi pronunciada pelo escritor uruguaio Eduardo Galeano, ao reproduzir um comentário de um jornalista espanhol sobre ele. Programa Sangue Latino com o escritor Eduardo Galeano, Canal Brasil, gravado em 2009.

⁵ PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Arx, 1991, p. 236.

⁶ QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno: a poesia de Adélia Prado*. Goiânia: UFG, 1994.

⁷ PRADO, Adélia. *Prosa reunida*. São Paulo: Siciliano, 1999, p. 12.

⁸ Idem, p. 40.

⁹ Idem, p.69.

ambos: “Porque eu também tenho uma missão na vida: anotar os lugares de areia branca, vôo rasante de passarinho, todos os modos do sol”¹⁰. A palavra “também” traz a noção de uma comparação, mas, com quem? Com Guimarães Rosa. Como mostram as cadernetas de anotações¹¹, o romancista cultivava o hábito de anotar várias coisas, elementos da natureza inclusive, para depois incluir na obra.

O tipo de linguagem com que Guimarães Rosa narra o romance *Grande sertão: veredas* permite a construção de uma quiásmica percepção de proximidade entre a obra de ambos: Guimarães Rosa faz prosa como se fizesse poesia; Adélia Prado faz poesia como se fizesse prosa. Seus poemas se constroem também a partir de uma narrativa e a forma escolhida se adéqua a isso: os versos livres e a ausência de estrofes acentuam o tom de conversa com que seu eu lírico “proseia” com o leitor, “o ritmo da poesia de Adélia Prado é o ritmo da vida”¹². Acerca dessa análise formal dos poemas, o crítico Donald Schüler, quando analisa o livro *Terra de Santa Cruz* (1978), faz a seguinte consideração:

Adélia se nutre da linguagem coloquial e reinventa o verso longo. Distancia-se do ritmo medido, cerebral, de João Cabral. Adélia escreve instintivamente. Volta-se a ouvir o tom de conversa, o vocabulário familiar dos poetas de 22. A realidade cotidiana mostra-se na linguagem de todos os dias.¹³

Se o contexto histórico e literário no qual Adélia Prado fez a estreia era de certo afastamento das questões que tocam ou até mesmo tangenciam o sagrado, talvez a apropriação por ela de uma herança que venha de Guimarães Rosa seja o modo como este se relaciona com o sagrado, pois, ao que parece, guardadas as devidas proporções entre um autor excepcionalmente consagrado e uma poeta em reconhecimento, ambos parecem colocar-se à disposição do registro do Absoluto, que é o tudo, que é Deus.

¹⁰Idem.

¹¹ROSA, Guimarães. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

¹²SELISTRE, Maria Tereza. Poesia segundo Adélia Prado (uma leitura fenomenológica de *O Pelicano*). *Artexto*, v. 4, p. 99.

¹³MEDINA, 1985, p. 418.

1 “TUDO É BÍBLIAS”

1.1 EXPERIÊNCIA MÍSTICA E LINGUAGEM POÉTICA

“No princípio (...) a terra era sem forma e vazia.”¹⁴ “No princípio era o verbo.”¹⁵ A palavra é uma ponte que liga o silêncio do vazio à materialização de uma experiência diante do mistério. Mas, ainda que seja um instrumento entre o vazio e o verbo, ela é insuficiente para alcançar a grandeza e profundidade do inefável e, até certo ponto, indizível. É a tensão que aproxima a experiência mística da linguagem poética.

Etimologicamente, a palavra mística deriva de *myein*, que possui dois significados: “fechar os olhos” ou “cerrar os lábios”, ambas as expressões sugerem o contato do ser com vazio e com o silêncio e, por conseguinte, com o que é misterioso.

Claro, em místico há mistério. Mas não passam de palavras, e as palavras não provam nada. É no mundo que o mistério é maior. É no espírito, a partir do momento em que ele se interroga ou se desacostuma com o cotidiano. Mistério de quê? Mistério do ser: mistério de tudo! Wittgenstein, aqui também, encontrou as palavras exatas: “Não é *como* é o mundo que é místico, mas *que ele existia*”. É sempre a questão do ser (“Por que a alguma coisa em vez de nada?”), só que não é mais uma questão. Uma resposta? Também não. Mas sim uma experiência, mas sim uma sensação, mas sim um silêncio. Digamos que é a experiência que corresponde, na mística, ao que essa questão exprime na metafísica. Experiência do ser, por trás da banalidade dos entes (como diria um heideggeriano). Experiência do mistério, por trás da transparência fingida das explicações.¹⁶

Portanto, pode-se conceituar que “o místico é alguém que vive a experiência do mistério, é o sujeito de uma experiência que tem o mistério como objeto”¹⁷. Especificamente no Cristianismo, abordagem particular que interessa a esta dissertação, a mística cristã vai diretamente remeter-se à experiência entre o homem e o conhecimento profundo de Deus ou, como melhor define São João da Cruz, o êxtase de dar “notícias de Deus”, experiência de natureza abstrata, sagrada e absoluta, provada na profundidade de “sentir la vida de Dios”¹⁸.

¹⁴ *Bíblia Sagrada*. Gênesis 1:1, 2.

¹⁵ *Ibidem*. João 1:1

¹⁶ COMTE-SPONVILLE, André. *O espírito do ateísmo*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 134.

¹⁷ TEIXEIRA, Faustino. Marcos de uma mística inter-religiosa. Disponível em

<<http://ciberteologia.paulinas.org.br/ciberteologia/wp-content/uploads/downloads/2011/01/Nt1Marcosdeumamistica.pdf>>. Acesso em 3 jul. 2012.

¹⁸ MARITAIN, Jacques. *Distinguir para unir*. Los grados del saber. Buenos Aires: Dedebe Ediciones Desclée de Brouwer, 1947, p. 11.

Na teoria do filósofo Jaques Maritain existe uma possibilidade para o homem “sentir la vida de Dios”, ainda que sendo a fusão de duas naturezas contraditoriamente opostas. Para ele, essa possibilidade só se realiza pela intermediação do Espírito Santo:

Para conocer a Dios sin distancia, en cuanto es aquí abajo posible, trasponiendo el modo humano y natural de los conceptos (y de consiguiente, como con insistencia lo expresa san Juan de la Cruz, renunciando a toda concepción distinta y a todo conocimiento claro), es preciso, en consecuencia, absolutamente no sólo una moción sobrenatural, sino una regulación objetiva superior, en otros términos, una inspiración especial del Espíritu Santo. La experiencia mística es un conocimiento sobrenaturalmente *inspirado*. Por otra parte, si es verdad que la experiencia mística está en la línea normal de desenvolvimiento de la vida de la gracia, es menester que haya en el alma en estado de gracia velas dispuestas a henchirse con el aura del cielo, disposiciones permanentes o hábitos – dicho en lenguaje escolástico – que aseguren la posibilidad, normal de derecho, de llegar a ese conocimiento inspirado. Tales son los dones del Espíritu Santo, cuyo oficio propio es hacer al alma *muy móvil* a la inspiración divina. (Asimismo, de una manera mucho más general, santo Tomás enseña que estos dones son necesarios a la vida cristiana, puesto que la razón no podría ser primer principio suficiente para usar de poderes supraracionales y divinos por su objeto, como son las virtudes teologales. Somos como niños a los cuales se les habría dado un arte sobrenatural, un pincel para pintar en el cielo. Es menester que Dios mismo le lleve la mano y guíe sus pinceladas.)

La experiencia mística es, por consiguiente, un conocimiento de modo sobrehumano, que supone una inspiración especial de Dios, y es procurado por los dones de Espíritu Santo, al menos por aquellos que conciernen en especial al conocimiento, por los dones infusos de inteligencia y de sabiduría.¹⁹

Jaques Maritain reconhece, no mesmo estudo, que o poeta é um ser que tem acesso a uma ordem espiritual que vai além da natureza sensível deste mundo: “Hay un orden espiritual, metafísico, situado más allá de la naturaleza sensible, en donde vive no sólo el metafísico sino también el poeta, y que está por encima de toda la máquina y de todas las leyes del universo de los cuerpos”. Em outro momento, ele complementa:

Hablamos de la virtud artística misma. Si, en el orden natural, alguno se halla en una especie de inteligencia y, si me atrevo a decirlo, de complicidad metafísica con Dios como causa de los seres, no es el filósofo, sino el poeta, quien según su manera propia de hombre crea también, y su arte es, según la expresión de Dante, “nieto” de Dios. *Cuanto ignora su arte*, decía Claudel, *el que halla en el Vuestro algún defecto*. El poeta está así mejor preparado que cualquier otro para entender las cosas de lo alto, para conocer esas especies de experiencias metafísicas de las cuales se ha hablado. Su oficio propio es crear un objeto que construya el gozo del espíritu, y en donde brille el resplandor de una forma; él percibe en las cosas y extrae un signo, por ínfimo que sea, de la espiritualidad que ellas encierran; él está connaturalizado no con Dios mismo, sino con el misterio esparcido en las cosas y bajado de Dios, con las potencias invisibles que se recrean en el universo.²⁰

¹⁹ MARITAIN, *op. cit.*, p. 31.

²⁰ Ibedec, p. 64.

Dessa maneira, o poeta parece ocupar um lugar de destaque e privilégio quanto às manifestações que encurtam a distância entre o que é divino (“do alto”) e o que é humano (“abajo”); todavia, Jaques Maritain diferencia a experiência mística da metafísica, ao integrar a linguagem poética a esta e afastá-la daquela:

Oración, santidad, experiencia mística; la poesía, aun la más pura, no es nada de eso. Pero es su más bello y su más peligroso símbolo natural. Y porque ella descubre las alusiones dispersas en la naturaleza, y porque la naturaleza es una alusión a la gracia, nos da, sin saberlo, un presentimiento, un deseo oscuro de la vida sobrenatural. Cierta persona que jamás escribió un poema, pero que es verdaderamente poeta, nos decía un día: “No pienso que sea posible ser poeta y ser ateo a la vez”. Pero no se imaginaba por eso que la poesía debería ser parte integrante de la filosofía.²¹

Tal distinção parece ser feita também, mais radicalmente, por Thomas Merton:

A experiência do artista e a experiência do místico são completamente distintas. Mesmo que um homem seja artista e místico ao mesmo tempo, as duas coisas continuam essencialmente diferentes. A experiência mística pode tornar-se, por reflexo, o objeto de uma experiência estética. S. João da Cruz pode passar para a poesia algo de sua experiência de Deus na oração. Mas continuou a existir entre as duas um abismo invencível. Ele não foi jamais tentado a supor que a composição de um poema fosse um ato de contemplação. Se S. Catarina de Sena desempenhou papel de relativa importância na vida política do século XIV, foi só por ser, além de mística, um instrumento de Deus. Mas o seu misticismo não foi uma política, nem a sua política foi misticismo. A mística é o “oculto” ou “secreto” conhecimento de Deus, concedido à alma que Lhe é unida em amor. A mística compreende toda a experiência interior da alma imersa no Absoluto.²²

Emil Staiger também discorre sobre as relações entre lírica e mística, entre o poeta e o místico, ao referir a um *sunder warumbe* – que do alemão é traduzido como *sem porquê* – que subjaz a todo amor místico devotado a Deus.

(...) “nós e o mundo não somos nada de diferente”. Que quer dizer “mundo?” Aqui, visivelmente, a “totalidade do ser”. Com esse todo, que é eterno e divino, o místico sente-se idêntico. Fecha os olhos — *myei* — para a quantidade, leva a plenitude à unidade e faz sustar o tempo na eternidade, como o “*sunder warumbe*” de Deus. O “*sunder warumbe*” do homem disposto liricamente é, ao contrário, bem limitado. Ele se considera uno com esta paisagem, com este sorriso, com este som, portanto, não com o eterno, mas justamente com o mais passageiro. A nuvem dissipa-se, o sorriso morre.

“Es wandelt, was wir schauen, Tag sinkt ins Abendrot...” Assim, por conseguinte, também a alma transforma-se. O poeta lírico comove-se, enquanto o místico conserva uma serenidade imperturbável em Deus. Pode ser que a disposição lírica se clarifique em serenidade mística, como na vida uma coisa passa imperceptivelmente a outra. Porém a ciência, necessária e obrigada à distinção dos conceitos, terá que definir claramente o que vem a ser “lírico” e “místico”, para que seja possível alguma orientação dentro da realidade que se transforma e flui.²³

²¹ MARITAIN, *op. cit.*

²² MERTON, Thomas. *Ascensão para a verdade*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999, p. 53.

²³ STEIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972, p. 61.

De acordo com as teorias acima, há uma distinção entre ser místico e ser poeta. Mas onde ambos podem se aproximar? Ou em que medida a linguagem poética aproxima-se da experiência mística?

Acerca de tais perguntas, há um extenso caminho a percorrer, tentar trilhá-lo é desafiador, por ser um tema em que se abre uma gama de teorias das mais diversas, apontando várias direções a serem seguidas; portanto, o mais adequado para a finalidade deste capítulo é recorrer a um atalho que parece esclarecer a questão, a qual Faustino Teixeira sintetiza:

Há uma estreita vinculação entre poesia e mística. O místico, como o poeta, vive na espreita de um mistério maior, e alimenta-se também do ar, das rochas, do ferro e carvão. Ele sabe que é no mundo que o mistério exerce o seu assédio, penetrando e modelando quem vem tocado por sua graça. Impossível distanciar-se de suas camadas mais ardentes. Dizia com acerto Teilhard de Chardin que “nada é profano neste mundo” para quem sabe ver. E acenava a profundidade como o lugar da Diafania luminosa do Totalmente Outro: “Como pagão, adoro um Deus palpável. Até consigo tocar esse Deus por meio da superfície e toda a profundidade do Mundo da Matéria em que estou contido”. Poetas e místicos são tomados por semelhante admiração e amor pelas coisas, pelos pequenos/grandes sinais do cotidiano, pela atenção decisiva a tudo o que existe. Nada mais equivocado que a visão comum de que o místico distancia-se do tempo. Na verdade, o mergulho na profundidade é revelador de uma sintonia nova com o Real. O despojamento e esvaziamento que acompanham o itinerário místico traduzem um amor radical pelas coisas. Quando descobertas em Deus passam a ser apaixonadamente amadas em sua grandeza. É na mais funda obscuridade do silêncio e na profundidade interior que o místico capta a presença de todas as coisas, que o aguardavam ansiosamente: as montanhas, os vales solitários, as ilhas estranhas, os rios sonorosos e os ares amorosos.²⁴

Assim se entende a relação entre a linguagem poética e a experiência mística, esta, por ser tão profunda e misteriosa, necessita de uma via idem para ser expressa, encontrando naquela – ainda que insuficiente – a expressão do inenarrável; emprestando aqui um termo de Jonh Donne, a palavra é “aquilo que confere concretude a uma emoção efêmera”, e que só se torna possível pela existência de uma linguagem diferenciada e sublime: “poesie ist die Sprache Unaussprechlichen”.²⁵

²⁴ TEIXEIRA, Faustino. O mistério e a palavra. Disponível em <<http://fteixeira-dialogos.blogspot.com.br/2010/04/o-misterio-e-palavra.html>>. Acesso em 3 jul. 2012.

²⁵ “Poesia é a linguagem do indizível”. Citado em alemão por Guimarães Rosa em entrevista a Günter Lorenz em 1965 em Gênova, Itália.

1.2 A MÍSTICA ADÉLIA PRADO E O MÍSTICO GUIMARÃES ROSA

Adélia Prado foi apresentada ao público por Carlos Drummond de Andrade, numa crônica em conceituais palavras que imprimiram à poeta o rótulo que a consagrou como tal e revelou, logo na estreia, a verve mais profunda e mais natural de sua poesia: “Adélia é lírica, é bíblica”. Com esse batismo, Drummond aproxima nela a poesia e a mística, facilitando para o leitor da poética de Adélia Prado o que é mais evidente e admitido em sua obra, no poema *A invenção de um modo*, um dos primeiros de seu livro de estreia, *Bagagem* (1976):

Entre paciência e fama quero as duas,
 pra envelhecer vergada de motivos.
 Imito o andar das velhas de cadeiras duras
 e se me surpreendem, explico cheia de verdade:
 tô ensaiando. Ninguém acredita
 e eu ganho uma hora de juventude.
 Quis fazer uma saia longa pra ficar em casa,
 a menina disse: “Ora, isso é pras mulheres de São Paulo”.
 Fico entre montanhas,
 entre guarda e vã,
 entre branco e branco,
 lentes pra proteger de reverberações.
 Explicação é para o corpo do morto,
 de sua alma eu sei.
 Estátua na Igreja e Praça
 quero extremada as duas.
 Por isso é que eu prevarico e me apanham chorando,
 vendo televisão,
 ou tirando sorte com quem vou casar.
Porque que tudo que invento já foi dito
nos dois livros que eu li:
as escrituras de Deus,
as escrituras de João.
Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão.²⁶ (grifo nosso)

No título do poema já se anuncia um caráter metalinguístico, devido à palavra “invenção”, que é complementada com a palavra “modo”. O que poderia o leitor esperar desse “modo” de escrever da estreante poeta mineira? Para este capítulo, o que interessa são os cinco versos finais, em que ela revela a fonte de sua “invenção”. No verso “porque tudo o que invento já foi dito”, há uma contradição: como pode ser invenção se tudo já foi dito? E onde está a matriz da inspiração do fazer poético? É o que ela expressa nos três versos finais. Percebe-se neles (diferentemente do poema como um todo) a preocupação formal, nas duas redondilhas maiores, num paralelismo que primeiro revela e nivela os autores, nas

²⁶ PRADO, Adélia. A invenção de um modo. In: *Poesia reunida (Bagagem)*. São Paulo: Arx, 1991, p. 27.

extremidades finais de cada um deles: Deus e João; e depois, encerrando com “a chave de ouro” da métrica portuguesa, por ser o decassílabo o verso que melhor se põe à altura para revelar as obras inspiradoras: *A Bíblia e Grande sertão: veredas*.

Tal fecho do poema vem confirmar o que outros inúmeros versos da poeta sinalizam, principalmente os que exploram ou tangenciam a metalinguagem, pois nesses versos a poeta admite a convicção de que toda experiência poética é inspirada pelo Espírito Santo, podendo, dessa maneira, perfeitamente fazer parte da *Bíblia*, a qual, segundo o catecismo da doutrina cristã, foi escrita “por homens santos inspirados por Deus”, como comprova o poema *A poesia, a salvação e a vida* (*O coração disparado*, 1978):

Seo Raul tem uma calça azul-pavão
e atravessa a rua de manhã
pra dar risada com o vizinho.
Negro bom.
O azul da calça de seo Raul
parece que foi pintado por pintor;
mais é uma cor que uma calça.
Eu fico pensando:
o que é que a calça azul de seo Raul
tem que ver com o momento
em que Pilatos decide a inscrição
JESUS NAZARENUS REX JUDEORUM.
Eu não sei o que é,
mas sei que existe um grão de salvação
escondido nas coisas deste mundo.
Senão, como explicar:
o rosto de Jesus tem manchas roxas,
reluz o broche de bronze
que prende as capas nos ombros dos soldados romanos.
O raio fende o céu: amarelo-azul profundo.
Os rostos ficam pálidos, a cor da terra,
a cor do sangue pisado.
De que cor eram os olhos do centurião convertido?
A calça azul de seo Raul,
pra mim,
faz parte da Bíblia.²⁷ (grifos nossos)

A pergunta do eu lírico ao questionar o que algo tão jocoso e mundano, como a “calça azul de Seo Raul tem que ver com o momento” sagrado e apoteótico do cristianismo, que é Jesus na crucificação, é pertinente para entender o verso “Tudo é Bíblias”. A resposta deveria ser nada, já que se trata de um objeto completamente deslocado para quem está tendo uma experiência mística com a revelação da via-crúcis. Portanto, a “calça azul de Seo Raul” é apenas uma das “coisas deste mundo”, a qual não está explícita por ser algo “escondido”, mas há nela um “grão de salvação”, porque é a percepção dela que vai abrir caminho para a

²⁷ PRADO, *op. cit.*, p. 218.

chegada da poesia. No fim desse cromático poema se dá o encaixe da “calça azul de Seo Raul” no contexto bíblico: até ela pode fazer “parte da Bíblia”, juntamente com as “manchas roxas” do “rosto de Jesus”, “o broche de bronze que prende as capas nos ombros dos soldados romanos”, “o amarelo-azul profundo” do raio no céu, os “rostos pálidos”, “a cor da terra”, “a cor do sangue pisado” e a cor dos “olhos do centurião convertido”.

O encaixe acima é fruto de uma convicção particular e *sui generis* em que Adélia Prado reconhece que toda experiência poética é dom de Deus, dada pelo Espírito Santo, por essa razão entende-se o verso “para mim”. Estabelece-se, assim, a intertextualidade entre esse poema e o verso final do poema inicial desse tópico, “Tudo é Bíblias”, em se tratando de experiência poética. A convicção de Adélia Prado estende-se a todos os poetas, como é possível notar em outro poema metalinguístico, *Ausência da poesia (O coração disparado*, 1978):

Aquele que me fez me tirou da abastança,
há quarenta dias me oprime do deserto.
O político morreu, coitado.
Quis ser presidente e não foi.
Meu pai queria comer.
Minha mãe, peregrinar.
Eu quero a revolução mas antes quero um ritmo.
Ó Deus, meu filho me pede a bênção, eu dou.
Eu que sou mau.
Por que, para mim nem mel de vespas?
Eu que disse na praça, expondo-me
- Dançai maltrapilhos, vamos seguir o tambor,
o Reino é subjacente mas existe -,
não sei responder a este motivo:
'as torres ficam mais eternas as duas horas da tarde'.
Vejo a mangueira contra a nuvem preta,
meu coração se aquece,
mais uma vez me iludo de que farei o poema.
Tudo que aprendeu no bandalho
a marafona convertida faz para o êxtase místico;
mesmo que a costureira chegue na porta da rua
chupando o pilão com a língua,
eu acho bonito.
Me tentam a beleza física, forma concreta de lábios,
sexo, telefone, cartas,
o desenho amargo da boca do “Ecce Homo”.
Ó Deus de Bilac, Abraão e Jacó,
esta hora cruel não passa?
Me tira desta areia, ó Espírito,
redime estas palavras do seu pó.
No país tropical grassa duro inverno.
Estou com meias, paletó e ânsias.²⁸

²⁸ PRADO, *op. cit.*, p. 191.

Percebe-se neste poema que o eu lírico passa por uma crise de criação poética, pois se encontra no “deserto” tendo provado da “abastança” outrora; está em “duro inverno” “no país tropical”. No contexto do poema é cabível pensar que tais imagens podem representar um período de produtividade poética seguido de uma “ausência da poesia”; mas o eu lírico insiste e persegue o desejo de “um ritmo”, em vão, pois a poesia não acontece.

A presença do cotidiano (“político”, “pai”, “mãe”, “mangueira”, “nuvem preta”, “costureira”, “sexo”, “telefones”, “cartas”) – característica vital na obra de Adélia Prado – não será suficiente para se tornar via de acesso da poesia; há um vislumbre dela quando o “coração se aquece”, expressão que traz à tona, mais uma vez, a relação de a poesia estar, para ela, vinculada ao transe místico e não à razão; ainda assim, é só uma ilusão de que um poema será escrito.

No poema em questão, a convicção de Adélia Prado em ser a criação poética fruto de uma experiência mística do Espírito Santo pode ser percebida nos versos “Tudo que aprendeu no bandalho/a marafona convertida faz para o êxtase místico”, e seguem nos versos seguintes imagens de conotação fálica. O eu lírico – não importa o quão profano foi – vai tentar todas as possibilidades para experienciar o sagrado.

Tem-se aqui a expressão da experiência mística descrita e manifestada como um prazer erótico, parecido com a experiência de Santa Tereza de Jesus²⁹ e São João da Cruz com o poema *Em uma noite escura*, sobre o qual Leo Spitzer ressalta:

Mas ainda resta um problema importante a ser enfrentado antes de deixarmos este poema: a expressão da experiência mística por meio de imagens do reino sensível, a apresentação do amor místico em termos que poderiam descrever o prazer erótico – tudo isso não será sacrílego? Não será que o subsolo pagão do catolicismo sobe aqui à superfície? (...) Eu diria apenas que a descrição do acontecimento místico em termos físicos confere um efeito visual de realidade que não teria sido possível de outra maneira. Também aqui, ainda que em sentido diferente, o corpo serve de liga, de alloy, para usar o termo de Donne: aquilo que confere concretude a uma emoção efêmera. Devemos aceitar com reverência o valor documental de nosso poema. Aqui podemos dizer que a beleza é a verdade, e a verdade, beleza: a beleza da descrição do místico é testemunho da sua veracidade, e a força com que o acontecimento concreto se desdobra diante de nossos olhos é inegável: sabemos que aquilo de fato aconteceu.³⁰

Esse esforço da “marafona” para o “êxtase místico” e, por conseguinte, o poema, que ainda não acontece, vão extrair do eu lírico uma súplica a dois vocativos: o primeiro numa

²⁹ Santa Tereza de Jesus tinha visões e ouvia vozes, acreditando que havia sido trespassada pelo dardo de um anjo, que lhe infundiu o amor divino. Ela descrevia sua experiência mística em termos que beiravam o erótico: “A dor foi tão grande que gritei; mas ao mesmo tempo senti uma doçura tão infinita que desejei que a dor durasse para sempre”.

³⁰ SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 80-1.

invocação direta a quem ela credita ser a fonte tanto de poetas como dos personagens bíblicos: “Ó Deus de Bilac, Abraão e Jacó”; também o segundo vocativo, ao Espírito Santo, o qual acredita ser o responsável por lhe trazer o poema, salvando-a do deserto: “Me tira desta areia, ó Espírito/redime estas palavras do seu pó”.

Nos versos finais do poema *Mais uma vez (A faca no peito)*, 1988), Adélia Prado igualmente expressa tal convicção apenas por escrever com maiúscula o pronome Quem, com referência ao Espírito Santo:

(...) Ó, Jonathan,
 não depende de você
 que a cornucópia invisível jorre ouro.
 Nem de mim.
 Quero enfear o poema
 pra te lançar meu desprezo,
 em vão.
 Escreve-o **Quem** me dita as palavras,
 escreve-o por minha mão.³¹ (grifo nosso)

O verso “Escreve-o Quem me dita as palavras” tem relação com a teoria de Jaques Maritain transcrita no início deste capítulo, em que o filósofo ilustra tal situação com a imagem de Deus e uma criança: “Somos como niños a los cuales se les habría dado un arte sobrenatural, un pincel para pintar en el cielo. Es menester que Dios mismo le lleve la mano y guie sus pinceladas.” Todavia, há um detalhe nessa abordagem: se o Espírito é de Deus, a mão é do poeta – ou, no caso da metáfora de Jaques Maritain, do “niño”; promovendo assim uma parceria entre Deus e seu arauto, com a qual Adélia Prado concorda no poema *Direitos humanos (Oráculos de maio)*, 1999):

Sei que Deus mora em mim
 como sua melhor casa.
 Sou sua paisagem,
 sua retorta alquímica
 e para sua alegria
 seus dois olhos.
Mas esta letra é minha.³² (grifo nosso)

O último verso explica o arranjo que a poeta fez no poema “Exercício espiritual”, analisado no Capítulo 3, contrariando, até certo ponto, o reiterado discurso dela, que acredita que o poema lhe é dado.

³¹ PRADO, *op. cit.*, p. 410.

³² *Ibidem*, p. 465.

Pense-se também numa relação que o exemplo de Jaques Maritain estabelece com outros versos de Adélia Prado e se revela no poema *Salve Rainha* (*Oráculos de maio*, 1999), em que ela assume essa postura de se deixar ser instrumento de Deus para fazer o poema:

(...) Não é o que anuncio
– já vejo o fim destas linhas,
isto é um poema – tem ritmo,
obedece à ordem mais alta
e parece me ignorar. (...) ³³

Encontra-se, nesta abordagem com relação ao Espírito Santo, um possível estreitamento entre Adélia Prado e Guimarães Rosa, pois o escritor também parece acreditar numa experiência sobrenatural em que o agente desta possa ser o Espírito Santo, como observa Suzi Sperber:

As observações marginais – ingênuas – parecem indicativas da aceitação de um cristianismo sui-generis. **Um cristianismo de fé e oração; um cristianismo em que o Espírito Santo teria algo de milagroso, de mediador com a transcendência** – inerente à sua natureza intrínseca – mas não forçosa e indissolúvelmente ligado ao Pai e ao Filho. ³⁴ (grifo nosso)

O que diferencia o pensamento da poeta e do escritor é o fato de Adélia Prado ter no Cristianismo a única fonte, ao contrário de Guimarães Rosa, que, mesmo buscando o Cristianismo mais intensamente, assume a “inspiração” que vem de outras religiões e filosofias:

Ora, você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – **defendem o altíssimo primado da intuição**, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. ³⁵ (grifo nosso)

O excerto acima pode ser constatado na obra de Guimarães Rosa, especificamente em *Grande sertão: veredas*, no trecho em que Riobaldo discorre acerca da própria religiosidade, assumindo seu ecletismo ao declarar: “Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio”. ³⁶

Ainda sobre a religiosidade acentuada e o reflexo que ela faz em sua obra, particularmente em Riobaldo, Guimarães Rosa acrescenta:

Sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo talvez, como o Riobaldo do “G.S.:V”, pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí, todas as

³³ Ibidem, p. 433.

³⁴ SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 40.

³⁵ ROSA, João Guimarães. Correspondência de Guimarães Rosa com o tradutor italiano. *Caderno n° 8*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1972, p. 67.

³⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 15.

minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem os meus livros. Talvez meio-existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neoplatônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou.³⁷

Se Riobaldo mata a sede bebendo “água de todo rio”, quando professa o que em diferentes religiões o “aquieta” e o “suspende”, em contrapartida, o eu lírico de Adélia Prado também mata a sede, mas bebendo água de uma pia batismal da Igreja Católica. Devota, ela acredita nos dogmas de sua igreja, o que é de fácil leitura em sua obra: “Minha amiga devota se tornou budista,/Torço para que se desiluda/e volte a rezar comigo as orações católicas”³⁸; “Graças a Deus que sou católica.”³⁹ A convicção doutrinária da religião que professa, desde o berço, com a maior devoção manifesta-se nos ritos, festas, sacramentos e teologia expressos nos poemas, mas isso não compromete a qualidade literária e poética de sua obra, antes, de maneira surpreendente – “uma vez que nossa época é pobre de gênios religiosos”⁴⁰ – faz seu Deus ser amplamente maior que sua igreja.

1.3 “A ROSA É MÍSTICA”

Voltando à teoria de Jaques Maritain, que relaciona a poesia como “parte integrante da filosofia” e não da mística, pode-se perceber que há um afastamento das convicções poéticas de Adélia Prado, a qual parece acreditar que “experiencia poética y experiencia mística se funden en una sola búsqueda, y expresan su vacilación ante lo que se presenta como epifanía inestable del inaccesible”⁴¹. Tal crença fica mais evidente no poema *Teologal (Oráculos de maio, 1999)*, em que ela retoma – como Drummond⁴², João Cabral de Melo Neto⁴³, Manuel Bandeira⁴⁴ e Meister Eckhart⁴⁵ – “um dos símbolos mais velhos e mais antigos – a flor –”⁴⁶ para aplicá-lo à poesia metonificada na palavra rosa:

³⁷ Ibidem, p. 67.

³⁸ PRADO, *op. cit.*, p. 469.

³⁹ Ibidem, p. 308.

⁴⁰ SPITZER, Leo. *op. cit.*, p. 80-1.

⁴¹ NAVARRO, José Francisco. *La mística de cada día* – poesia de Adélia Prado. Lima (Peru): Fondo editorial de La Universidad Antonio Ruiz de Montoya, 2009, p 83.

⁴² A Flor e a náusea: “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio”.

⁴³ Antiode: “Poesia te escrevia:/ flor!”

⁴⁴ Eu vi uma rosa? “A graça essencial,/Mistério inefável/– Sobrenatural –/Da vida e do mundo,/Estava ali na rosa/Sozinha no galho.”

⁴⁵ Poeta medieval, recupera o já mencionado sentido do *sunder warumbe*. É um verso de um dos maiores nomes da literatura medieval e emprega, de forma semelhante, também a imagem da rosa como metonímia da palavra poesia: *A rosa é sem porquê,/ela floresce porque floresce,/ela não cuida de si mesma,/não pergunta se alguém a vê.*

⁴⁶ VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naif, 2006. p 297.

Agora é definitivo:
 uma rosa é mais que uma rosa.
 Não há como deserdá-la
 de seu destino arquetípico.
 Poetas que vão nascer
 passarão noites em claro
 rendidos à forma prima:
a rosa é mística.⁴⁷ (grifo nosso)

Há nesse poema, novamente, a defesa inquestionável, porque é “definitivo”, de que, para ela, todo poeta – a despeito de ser ateu ou não; assumir ou não o “intrometido” acerca do qual Otavio Paz aborda; trabalhar exaustivamente o poema ou não – está rendido ao que acontece à revelia dele e é de natureza misteriosa, obscura, sobrenatural: à poesia, que “é mística”.

Essa postura afasta a poeta de Jaques Maritain e também de Guimarães Rosa, este parece afinar-se mais com o filósofo, ao distinguir a experiência mística da metafísica. Um pequeno exemplo dessa constatação encontra-se na correspondência entre Guimarães Rosa e Edoardo Bizarre, já citada acima, em que Guimarães Rosa declara querer acentuar mais em seus livros “o valor metafísico-religioso” e as “constantes, preocupações religiosas, metafísicas”.

Antiga e desgastada é a discussão sobre a inspiração na revelação poética, mesmo assim, não se esgotam, em plena pós-modernidade, análises que a abordem, como fez Otavio Paz, dedicando um capítulo a essa polêmica:

(...) como são escritos os poemas? A primeira dificuldade que se depara à nossa pergunta reside na ambigüidade dos testemunhos que possuímos sobre a criação poética. Se acreditarmos nos poetas, no momento da expressão, há sempre uma colaboração fatal e inesperada. Essa colaboração pode se dar com nossa vontade ou sem ela, mas sempre assume a aparência de intromissão. A voz do poeta é e não é sua. Como se chama, quem é esse que interrompe meu discurso e me obriga a dizer coisas que eu não pretendia dizer? Alguns o chamam de demônio, musa, espírito, gênio; outros o dizem trabalho, acaso, inconsciente, razão.⁴⁸

A divisão de Otávio Paz entre os poetas que acreditam na inspiração e os que creem no trabalho permite classificar Adélia Prado e Guimarães Rosa no primeiro grupo. Como já visto,

⁴⁷ PRADO, *op. cit.*, p. 503. Há duas intertextualidades neste poema de Adélia Prado, a primeira com o verso de Gertrud Stein, “Uma rosa é uma rosa é uma rosa”, do poema *Sacred Emily*, que subteme-se uma outra conotação para a “rosa” com a reiteração da palavra; a segunda, entre o título “Teologal” com a última estrofe de “Antiode”, poema de João Cabral de Melo Neto que também traz na flor a metonímia de poesia: *como a terceira/ (como usá-la num/ poema?) a terceira/das virtudes teologais*.⁴⁷ Em “Teologal” há também outra referência a João Cabral no verso “passarão noites em claro”, lembrando o trabalho exaustivo de poetas que, como ele, defendem o trabalho e a racionalidade do fazer poético.

⁴⁸ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Prefácio V: Sobre a escova e a dúvida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p 158.

ao “intrometido” em seu discurso poético, Adélia Prado chama de Espírito Santo,⁴⁹ nesse aspecto a poeta concorda com Otávio Paz, quando este admite que “tudo nos leva a inserir o ato poético na zona do sagrado”⁵⁰. Também Guimarães Rosa parece admitir um intrometido: “(...) Quanto ao Grande sertão: veredas, forte coisa e comprida demais seria crer como foi ditado, sustentado e protegido — por forças ou correntes muito estranhas”⁵¹; ele mesmo se enxergava como um místico: “Sou místico, pelo menos acho que sou”⁵², discurso reiterado a muitas pessoas.⁵³

Concordando com Nietzsche, o qual considera que não se deve tomar ao pé da letra o que diz um escritor, principalmente acerca das influências que recebera, tais declarações acerca do transe poético são mais uma convergência entre Guimarães Rosa e Adélia Prado, embora esta (talvez movida pelo sentimento de humildade) se encabule ao assumir tal rótulo: “Os místicos (tomara fosse eu um deles) são as pessoas mais comuns, mais simples, mais descomplicadas, mais ‘terrenas’ que já encontrei. Eu vivo na imanência e sou pesada (ainda espero o milagre). Quem levita é a poesia”.⁵⁴

O fato é que – a despeito de ambos assumirem ser instrumento de outro comando quando estão escrevendo –, Guimarães Rosa era um leitor de filósofos⁵⁵ e místicos⁵⁶, estudou profundamente várias religiões, além de ser exímio poliglota. Adélia Prado possui o rótulo de mulher do interior, de origem rural, dona de casa, mas ela é também filósofa, por certo teve extenso contato com teorias filosóficas e leituras diversas.

⁴⁹ Programa *Aquela Mulher*, entrevista com Adélia Prado por Marília Gabriela, GNT, 10.06.1996.

⁵⁰ PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. São Paulo: Nova Fronteira, 1982, p 141.

⁵¹ *Ibidem*, p, 191.

⁵² LORENZ, Günther. Guimarães Rosa em entrevista a Günter Lorenz em 1965 em Gênova, Itália.

⁵³ “Quando eu escrevo, me dá uma coisa. Fico amuado. É como se fosse um transe”. Acerca dessa abordagem, pode-se contar com o depoimento de Paulo Dantas: “Os cablocos “baixaram” em mim... Só escrevo altamente inspirado, como que tomado”, em transe. Aquele livro me cansou fisicamente. Acabei extenuado. Deu-me, porém, um enorme prazer. Sensação igual só senti ao escrever Miguilim. Foi outro “clarão” que recebi na vida. Também a Benedito Nunes: “Ele disse que havia escrito *Grande sertão: veredas*, mas com uma grande flama. O *Grande sertão* o levava, quando estava escrevendo, até mesmo a gritar, a dançar, em movimento contínuo pela sala... Ele me disse que *Grande sertão: veredas* foi a salvação da vida dele, que sem *Grande sertão* ele teria morrido, mais expressamente, ele teria se matado se não escrevesse o livro”. Também o depoimento de Décio Pignatari: “Claro que ele era um homem tomado. Ele dizia que uma vez subindo num ônibus – ele tomava ônibus – a idéia vinha inteira. Tomando um ônibus veio uma idéia inteira de um conto na cabeça dele. Ele vivia desses misticismos mineiros, mas na verdade era um homem internacional, era um homem do Itamaraty, trabalhava no setor de fronteiras”. E, finalmente, Antônio Callado: “Numa ocasião, depois de ler ‘A Terceira margem do rio’, eu disse: “Rosa que conto tão bonito que você escreveu, que coisa estranha, interessante... De onde é que veio? Tem alguma fonte? Alguma idéia?” E ele disse: ‘Ai Callado, nem me pergunte, eu cheguei a ficar assustado, parei pra rezar’. Quer dizer, ele achou a idéia tão bonita que rezou antes de começar a escrever. E realmente era caso de reza. Você pode dizer: “Será que ele não exagerou?” e eu acho que não, acho que ele não exagerou. Ele teve aquela idéia e ficou tão deslumbrado com a própria idéia que rezou”.

⁵⁴ PAZ, 1982, p 141.

⁵⁵ LAMBDA, Maxwell. Joãozito, o místico leitor e o leitor místico: pelos cadernos da biblioteca de Babel. Disponível em <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/13417/13417_3.PDF>. Acesso em 25 jun. 2012.

⁵⁶. *Idem*.

Se as declarações dos escritores devem ser vistas com certa distância pelo olhar de quem lhes analisa literariamente a produção, o mesmo não pode ser aplicado à obra, esta sim deve ser perscrutada para revelar o que nela está. Sendo assim, encontrar em *Grande sertão: veredas* o misticismo é de imediato reconhecimento, além de ter sido já tema explorado em diversos estudos. Mas, especificamente na abordagem deste capítulo, o que faz de Riobaldo um místico – dentre tantas evidências já analisadas – é como ele, ao narrar a penosa travessia, o faz devolvendo o sagrado à palavra, permitindo a especulação do que é misterioso:

Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei de avanço, em minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a **sobre-coisa, a outra-coisa**. Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo – me escutando com devoção assim – é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido.⁵⁷ (grifo nosso)

desconhecido:

Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. **Do que não sei**. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas.⁵⁸ (grifo nosso)
Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que **eu não sei se sei**, e que pode ser que o senhor saiba.⁵⁹ (grifo nosso)

silencioso:

Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais. “A pêta, eu querer saldar: **que isso não é falável**. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas!”⁶⁰ (grifo nosso)

marginal à lógica:

– “Tu não acha que **todo o mundo é doido**? Que um só deixa de doido ser é em horas de sentir a completa coragem ou o amor? Ou em horas em que consegue rezar?”⁶¹ (grifo nosso)

se expresse na escrita e desarrume a sua racionalidade:

O senhor sabe? **não acerto no contar**, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco carço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a idéia, achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. **Às vezes não é fácil**. Fé que não é.⁶² (grifos nossos)

⁵⁷ ROSA, G. 1994, p. 274.

⁵⁸ Ibidem, p. 134.

⁵⁹ Ibidem, p. 318.

⁶⁰ Ibidem, p. 602.

⁶¹ Ibidem, p. 844.

⁶² Ibidem, p. 242.

Se em *Grande sertão: veredas* não há necessidade de uma certificação mais profunda e extensa, por já ter sido o misticismo tema explorado por sua fortuna crítica em larga escala, em Adélia Prado tal análise e aprofundamento se fazem mais necessários, pois se trata de uma escritora ainda em reconhecimento. Sendo assim, sua obra poética pode ser classificada como poesia mística?

Em *Teoria da literatura*, René Wellek e Austin Warren dividem em três categorias as imagens terrenas disponíveis para a expressar o transe místico:

1.º, a união entre objetos inanimados (misturas físicas e combinações químicas: a alma no fogo de Deus como centelha, lenha, cera, ferro; Deus como Água no solo da alma, ou como Oceano em que deságua o rio da alma); 2.º, as uniões figuradas consoante as maneiras por que o corpo se apropria dos elementos essenciais da sua vida: nas Sagradas Escrituras, Deus é representado por aquelas particulares coisas de que não conseguimos completamente privar-nos – a luz e o ar, que penetram por toda e qualquer frincha, e a água, que sob uma ou outra forma recebemos diariamente, e, assim, para os místicos de todo o mundo, Deus é o alimento e a bebida da alma, É Pão, Peixe, Água, Leite, Vinho; 3.º, as relações humanas: a do filho com o pai, da mulher com o marido.⁶³

Na poética de Adélia Prado, encontram-se as três categorias. A primeira delas em apenas alguns poemas e, em outros, sua aplicação está subtendida. Exemplificando, nos versos abaixo o mar está como metáfora do Amor de Deus e do próprio Deus, já que o sentimento está personificado na maiúscula; nota-se que há novamente a palavra amor, mas em minúscula, reforçando o emprego metafórico inicial da palavra, em *O demônio tenaz que não existe* (*A faca no peito*, 1988):

A Glória de Deus é maior que este avião no céu.
 E seu Amor, de onde o meu medo vem,
 mar de delícias onde caem aviões e barcos naufragam,
 eu sei, eu sei
 e sei também a coisa desastrosa, ser o corpo do tempo,
 existir,
 o intermitente pavor. (...)
 O amor de Deus é sua beleza,
 Igualam-se. (...)⁶⁴

A segunda categoria de imagens é a mais explorada pela poeta e está aplicada especificamente na análise do poema *Exercício espiritual*, no Capítulo 3.

⁶³ WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa América, 1971, p 256-7.

⁶⁴ PRADO, *op. cit.*, p. 392.

Ainda nessas duas categorias há uma subdivisão: a metáfora mística e a metáfora mágica. A primeira trata simbolicamente os elementos inorgânicos; a segunda é interpretada como abstração da natureza; e ambas são desanimizantes, projetam na imagem o mundo inumano.

A metáfora mística, a exemplo do poema *Tiger*, de William Blake, pode ser encontrada em Adélia Prado no poema *Neopelicano* (*Oráculos de maio*, 1999):

Um dia,
como vira um navio
pra nunca mais esquecê-lo,
vi um leão de perto.
Repousava,
a âni^a bruta indí^{vi}dua.
O cheiro forte, não doce,
cheiro de sangue a vinagre.
Exultava, pois não tinha palavras
e não tê-las prolongava-me o gozo:
é um leão!
Só um deus é assim, pensei.
Sobrepunha-se a ele
um outro e novo animal
radiando na aura
de sua cor maturada.
Tem piedade de mim, rezei-lhe
premi^{da} de gratidão
por ser de novo pequena.
Durou um minuto a sobre-humana fé.
Falo com tremor:
eu não vi o leão,
eu vi o Senhor!⁶⁵

A metáfora mágica também encontra-se nos versos da poeta, como no poema *Guia* (*Bagagem*, 1976), no qual a cruz – uma figura geométrica – pode representar o poder de salvação que o crucifixo evoca: “Cristo é o Salvador”. Nota-se que nos versos finais a “coisa” (singular) é paradoxalmente abstração: a poesia, contrapondo com a concretude da dureza das “coisas” da vida:

A poesia me salvará.
Falo constrangida, porque só **Jesus**
Cristo é o Salvador, conforme escreveu
um homem – sem coação alguma –
atrás de **um crucifixo** que trouxe de lembrança
de Congonhas do Campo.
No entanto, repito, a poesia me salvará.
Por ela entendo a paixão
que Ele teve por nós, morrendo na cruz.
Ela me salvará, porque o roxo
das flores debruçado na cerca
perdoa a moça do seu feio corpo.

⁶⁵ PRADO, *op. cit.*, p. 507.

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. Não falo aos quatro ventos,
 porque temo os doutores, a excomunhão
 e o escândalo dos fracos. A Deus não temo.
 Que outra **coisa** ela é senão Sua Face atingida
 da brutalidade das **coisas**?⁶⁶ (grifos nossos)

A terceira categoria é também bastante explorada, por ser seu pai a personagem frequentemente evocada nos poemas através da memória afetiva da poeta; um exemplo dessa imagem que se constrói na relação pai-filha é a tênue linha de separação entre o que é terreno (seu pai) e o que é divino (Deus), misturando-se, como apontam os versos de *Órfã na janela* (*O coração disparado*, 1978):

Estou com saudades de Deus,
 uma saudade tão funda que me seca.
 Estou como palha e nada me conforta.
 O amor hoje está tão pobre, tem gripe,
 meu hálito não está para salões.
 Fico em casa esperando Deus,
 cavacando a unha, fungando meu nariz choroso,
 querendo um pôster dele, no meu quarto,
 gostando igual antigamente
 da palavra crepúsculo.
 Que o mundo é desterro eu toda vida soube.
 Quando o sol vai-se embora é pra casa de Deus que vai,
 pra casa onde está meu pai.⁶⁷

Para René Wellek e Austin Warren, mais significativa que a classificação das categorias das imagens místicas é a correlação que tais imagens fazem com o aspecto psíquico do poeta:

O fato de duas esferas repetidamente se invocarem mutuamente pode ser interpretado como revelador da sua real interpretação na psique criadora do poeta: assim, nos “Songs and Sonnets” de Donne – os seus poemas de amor profano – o revestimento metafórico é constantemente inspirado no mundo católico do amor sagrado: ao amor sexual aplica ele os conceitos católicos de êxtase, canonização, martírio, relíquias, ao passo que alguns dos seus “Holy Sonnets” – sonetos sagrados – se dirige a Deus por meio de figuras fortemente eróticas:

*Sim, amo-te muito; que me quisesses, queria;
 A teu inimigo, porém, me prometi.
 Vai-te de mim; desata, corta este nó de novo,
 Toma-me em ti, prende-me, pois que,
 Se não me escravizares, não serei livre nunca,
 Nem casto se não me violares.*

O intercâmbio das esferas da sexualidade e a da religião corresponde a admitir que o sexo é uma religião e que a religião é uma forma de amor.⁶⁸

⁶⁶ Ibidem, p. 63.

⁶⁷ PRADO, *op. cit.*, p. 213.

⁶⁸ WELLEK; WARREN, 1971, p 260-1.

Pode-se, dessa maneira, estabelecer tal relação com a obra poética de Adélia Prado. Ela também lança mão de imagens eróticas enquanto prova a experiência de “sentir la vida de Dios”⁶⁹ (como Santa Tereza de Jesus e São João da Cruz), expressar o amor a Deus e a vontade de saciar a procura do Absoluto em sua humana existência no poema *Lembrança de maio* (*Terra de Santa Cruz*, 1981):

Meu coração bate desamparado
 onde minhas pernas se juntam.
 É tão bom existir!
 Seivas, vergônteas, virgens,
 tépidos músculos
 que sob as roupas rebelam-se.
 No topo do altar ornado
 com flores de papel e cetim
 aspiro, vertigem de altura e gozo,
 a poeira nas rosas, o afrodisíaco,
 incensado ar de velas
 - a santa sobre os abismos -
 À voz do padre abrasada
 eu nada objeto,
 lírica e poderosa.⁷⁰

1.4 “QUERO VOCATIVOS PARA CHAMAR-TE”

Dentre as discussões sobre a figura enigmática do interlocutor de Riobaldo, pinça-se aqui o estudo de Waldecy Tenório, pelo fato de este – entre tantas possibilidades já levantadas e provadas com as mais diversas teorias – aproximar mais o interlocutor do romance rosiano do tema desenvolvido neste capítulo dedicado à mística.

O estudo começa pela indagação: “Quem é a personagem enigmática a quem se dirige Riobaldo?” E conclui tal hipótese colocando Riobaldo frente a frente com o próprio Deus. Para o pesquisador, em todo o romance, Riobaldo narra a vida como se fosse uma confissão diretamente a Deus, como prova abaixo:

⁶⁹ MARITAIN, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁰ PRADO, *op. cit.*, p. 257.

Mas então quem é esse cuja palavra pode transformar assim a vida do jagunço. Deus? Kristeva sugere, mas se esquivava; Greimas oferece uma pista, mas hesita. Crespy e Jakobson são mais convincentes, assim como Bakhtin. Mas o argumento decisivo para resolver a questão vem de Wolfgang Iser (2005, p. 248), e pode ser formulado assim: Uma vez que Deus não pode ser nada, está destinado a ser no-nada, ou seja, nonada, justamente a palavra pela qual o romance principia. “O senhor me diga: o senhor desconfiou de alguma arte, concebeu alguma coisa?” (p. 408). Aqui está um segredo: “Nonada” é uma invocação, ou talvez uma prece, e o destinatário misterioso a quem o narrador se dirige é Deus. É a Deus, portanto, que ele narra toda a sua vida, numa confissão geral. E Deus, esse grande mestre do disfarce, escondido ali no romance desde o início, desde a primeira palavra, sem que nós o suspeitássemos!⁷¹

Se a conclusão acima é adequada, tem-se aqui mais uma constatação da presença de *Grande sertão: veredas* na poesia de Adélia Prado: ambos, Riobaldo e o eu lírico de *Poesia reunida*, falam ao mesmo interlocutor e remetem a um vocativo Absoluto, que é o Senhor.

A poesia de Adélia Prado também é plena dessa invocação, parece que ela faz de Deus o primeiro leitor, ao remeter-se a Ele constantemente através de inúmeros vocativos.

O estreitamento entre a função poética e a função conativa foi teorizado por Roman Jakobson, o qual considera que esta “encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo”⁷², que, segundo o linguista, pode ter a característica de suplicar ou exortar:

Conforme dissemos, o estudo lingüístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia, e, por outro lado, o escrutínio lingüístico da poesia não se pode limitar à função poética. As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante. A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia da segunda pessoa está imbuída de função conativa e é ou súplice ou exortativa, dependendo de a primeira pessoa estar subordinada à segunda ou esta à primeira.⁷³

Quanto a Guimarães Rosa e Adélia Prado, tais vocativos parecem exercer a mesma função de súplica, pois ambos se consideram alguém de nível inferior em relação ao interlocutor. No caso de Riobaldo, esse pensamento está evidenciado em diversos trechos do romance, ao se dirigir a quem se propôs a escutá-lo: “Sou só um sertanejo, nessas altas idéias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração”⁷⁴. “O senhor é um homem soberano, circunspecto.”⁷⁵ Também

⁷¹ TENÓRIO, Valdecy. Outras verdades, muito extraordinárias. In: Estudos Avançados. Vol. 20, nº. 58. São Paulo set./dez. 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142006000300010&script=sci_arttext>. Acesso em 02 jul. 2012.

⁷² JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007, p 83.

⁷³ Ibidem, p. 86.

⁷⁴ Rosa, G. 1994, p. 12.

⁷⁵ Ibidem, p. 875.

o eu lírico da poesia de Adélia Prado assume-se como alguém tão inferior que questiona a própria existência: “Senhor, Senhor Jesus, ouvi-me, existo?”⁷⁶

Riobaldo quer, de seu vocativo, atenção para a história, quer entender a travessia e faz referência ao “senhor” centenas de vezes ao longo do romance; o eu lírico de Adélia Prado quer misericórdia, salvação e todas as virtudes que esse vocativo pode dar através de Seus atributos: “Meu Deus;^{77,78,79} Deus meu Senhor;⁸⁰ Ó dura mão de Deus;⁸¹ Senhor meu amo;⁸² Ô Deus;⁸³ Ai, Deus;⁸⁴ Ó Deus;^{85,86,87,88,89,90,91,92,93,94,95,96,97} Ó Espírito;⁹⁸ Senhor;^{99,100,101,102} Oh meu Deus;¹⁰³ meu Senhor;¹⁰⁴ Senhor meu Rei;¹⁰⁵ Ó meu Deus;^{106,107,108} Ó Senhor;¹⁰⁹ Ó salvador meu;¹¹⁰ Deus^{111,112,113,114,115,116} Pai;¹¹⁷ Ó Pai;^{118,119} Ó Jonathan;^{120,121} Ó Tu! e Ó Vós!;¹²² Ó Beleza!;¹²³ Senhor;^{124,125} Senhor, Senhor Jesus;¹²⁶ Inominável;¹²⁷ Altíssimo¹²⁸.

⁷⁶ Ibidem, p. 454.

⁷⁷ PRADO, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁸ Ibidem, p. 225.

⁷⁹ Ibidem, p. 329.

⁸⁰ Ibidem, p. 64.

⁸¹ PRADO, *op. cit.*, p.74.

⁸² Ibidem, p. 93.

⁸³ Ibidem, p. 162.

⁸⁴ Ibidem, p. 167.

⁸⁵ Ibidem, p. 191.

⁸⁶ Ibidem, p. 234.

⁸⁷ Ibidem, p. 245.

⁸⁸ Ibidem, p. 49.

⁸⁹ Ibidem, p. 272.

⁹⁰ Ibidem, p. 283.

⁹¹ Ibidem, p. 284.

⁹² Ibidem, p. 311.

⁹³ Ibidem, p. 336.

⁹⁴ Ibidem, p. 340.

⁹⁵ Ibidem, p. 351.

⁹⁶ Ibidem, p. 431.

⁹⁷ Ibidem, p. 459.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Ibidem, p. 200.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 216.

¹⁰¹ Ibidem, p. 288.

¹⁰² Ibidem, p. 293.

¹⁰³ Ibidem, p. 211.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 224.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 234.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 235.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 294.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 458.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 235.

¹¹⁰ Ibidem, p. 281.

¹¹¹ Ibidem, p. 285.

¹¹² Ibidem, p. 336.

¹¹³ Ibidem, p. 392.

¹¹⁴ Ibidem, p. 422.

¹¹⁵ Ibidem, p. 469.

¹¹⁶ Ibidem, p. 476.

Nesse caso, aplica-se para ambos o que Roman Jakobson classifica de função conativa mágica: “A função mágica, encantatória, é sobretudo a conversão de uma ‘terceira pessoa’ ausente ou inanimada em destinatário de uma mensagem conativa”¹²⁹. Este trecho do estudo funciona de respaldo para diversas leituras e interpretações que se fazem acerca desse enigmático interlocutor do romance rosiano.

Como exemplo, Suzi Sperber:

O uso da função poética, recorrente na prosa rosiana, mandante em *Grande sertão*, reforça o que já havia sido notado por Antonio Candido: a reversibilidade, criadora da ida e volta – e do meio. Há mais recursos: o narrador, que fala com um interlocutor calado, usa uma linguagem cujas características correspondem ao que Roman Jakobson chama de função conativa mágica, exemplificada como a fala da bruxa, ou madrasta má com o espelho, no conto de fadas “Branca de Neve”.¹³⁰

Finalmente, Waldeci Tenório também lança mão desse excerto teórico de Jakobson para provar a hipótese levantada:

Há, no entanto, no ensaio de Jakobson uma passagem que às vezes se esquece e que devemos retomar por ser importante para a hipótese que estamos levantando. É quando, depois de explicar as funções da linguagem, ele diz: “Certas funções podem ser facilmente inferidas desse modelo”, e aí vem o que interessa sublinhar: “Assim, a função mágica, encantatória, é sobretudo a conversão de uma pessoa ausente em destinatário de uma mensagem conativa”. Portanto, quando fazemos de um ausente o destinatário de uma mensagem conativa, estamos realizando a função mágica da linguagem e entrando em contato com o Absoluto. Não é o que acontece em *Grande sertão*?¹³¹

Dessa maneira, confirma-se outra aproximação entre o romance e os poemas, trazendo para essa constatação mais uma voz poética da literatura brasileira, Mário Quintana, o qual se soma a Guimarães Rosa e Adélia Prado ao fechar o soneto *Se eu fosse um padre* com a estrofe:

¹¹⁷ Ibidem, p. 288.

¹¹⁸ Ibidem, p. 311.

¹¹⁹ Ibidem, p. 497.

¹²⁰ Ibidem, p. 352.

¹²¹ Ibidem, p. 410.

¹²² Ibidem, p. 362.

¹²³ Ibidem, p. 378.

¹²⁴ Ibidem, p. 433.

¹²⁵ Ibidem, p. 446.

¹²⁶ Ibidem, p. 454.

¹²⁷ Ibidem, p. 481.

¹²⁸ Ibidem, p. 483.

¹²⁹ JAKOBSON, *op. cit.*, p 86.

¹³⁰ SPERBER, Suzi. Mandala, mandorla: figuração da positividade e esperança. In: Estudos Avançados. vol. 20, nº. 58. São Paulo set./dez. 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000300011>. Acesso em 02 jul. 2012.

¹³¹ TENÓRIO, *op. cit.*

Porque a poesia purifica a alma
(...) e um belo poema – ainda que de Deus se aparte –
Sempre coloca o Poeta face a face com Deus!¹³²

¹³² QUINTANA, Mário. *Literatura comentada*. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p 80.

2 “TUDO É GRANDE SERTÃO”

2.1 UMA BAGAGEM PARA A TRAVESSIA

O intuito deste capítulo é percorrer a obra poética de Adélia Prado nos livros *Poesia reunida* e *A duração do dia* para deles buscar extrair o que se pode conceber como a presença do romance *Grande sertão: veredas*, tanto no que está explícito quanto no que se encontra subtendido nas entrelinhas dos versos da poeta.

Principia-se por estreitar uma possível relação entre a palavra “bagagem”, que intitula o primeiro livro de Adélia Prado supracitado, e a palavra central em *Grande sertão: veredas*, “travessia”, ao evocar a ideia de viagem, que as irmana, como processo de “formação da alma” e individuação.

Quanto a essa abordagem, Prado se posiciona: “¡Sí, en El *Gran Sertón*, la última palabra de Rosa es travesía! La palabra bagaje está ligada al viaje, aquello que cargo como esencial para mi viaje... bagaje... aduana... ¡Parece que ahora también estoy viendo eso... que estaba oculto ahí!”¹³³ Tal declaração foi proferida pela poeta ao estudioso e tradutor de sua obra para a língua espanhola, José Francisco Navarro, o qual aponta no livro *La mística de cada día* – a poesia de Adélia Prado, a aproximação entre o romance de Rosa e a poesia de Adélia Prado:

La influencia de este texto (*Grande Sertão: veredas*) puede percibirse en diferentes estratos de la poesía pradiana. La vida es travesía en medio del sertón, se requiere caminar por rumbos inciertos y enfrentarse a los obstáculos que presenta una realidad convulsionada por la violencia. Como en todos los relatos de viaje, se percibe una salida, una búsqueda y un retorno. En el texto rosiano – y en la lectura que hace Prado de él – junto con la travesía geográfica se realiza una travesía al interior de la persona, la meta es el autoconocimiento y el encuentro del sujeto con su identidad. Dicha búsqueda es difícil, porque la realidad interior y exterior son espacios donde lo demoníaco y lo divino están presentes y, a veces, se manifiestan como dos polos complementarios. El hombre tiene que responder a estas presencias que influyen en su acción y, por ello, se repite constantemente una sentencia que es un leitmotiv del *Grande Sertão*: “vivir es asunto muy peligroso”.¹³⁴

Há nessa concepção de viagem, partilhada por ambas as obras, o desejo e a necessidade que todo caminhante tem: o percurso, muito mais que a chegada propriamente,

¹³³ NAVARRO, 2009, p. 48.

¹³⁴ Ibidem, p. 31.

reforçando Riobaldo: “O real não está na saída nem na chegada, ele se dispõe para gente é no meio da travessia”.¹³⁵

Há uma saudade que empurra o caminhante detentor de uma linguagem poética em direção a alguém. É o que Octávio Paz chama de “nostalgia” do “mundo divino”:

O mundo do divino não cessa de nos fascinar porque, mais além da curiosidade intelectual, há no homem moderno uma nostalgia. A voga dos estudos sobre os mitos e as instituições mágicas e religiosas tem as mesmas raízes que outros interesses contemporâneos, como a arte primitiva, a psicologia do inconsciente ou a tradição oculta. Essas preferências não são casuais. São o testemunho de uma ausência, são as forma intelectuais de uma nostalgia. Daí que, debruçando-me sobre esse tema, não possa deixar de ter presente sua ambigüidade: de um lado, julgo que poesia e religião brotam da mesma fonte e que não é possível dissociar o poema de sua pretensão de transformar o homem sem perigo de convertê-lo numa forma inofensiva de literatura; de outro, creio que a empresa prometeica da poesia moderna consiste em sua beligerância frente à religião, fonte de sua deliberada vontade de criar um “novo sagrado”, e frente ao que nos oferecem as igrejas atuais.¹³⁶

Nesse aspecto, tanto o eu lírico de Prado quanto Riobaldo partilham do mesmo rumo ao Absoluto. Heloisa Vilhena de Araújo pontuou isso no início de *O roteiro de Deus*:

Quando, de posse desses dados, debruçamo-nos sobre *Grande sertão: veredas*, notamos que, da mesma forma que a *Divina Comédia*, o romance tem, como espinha dorsal, uma viagem: uma viagem real, vivida por Riobaldo, e outra, lembrada, refletida, contada para seu interlocutor silencioso. E esta viagem se faz igualmente, em direção a Deus. Riobaldo é, também, um *homo viator*. Preocupa-se com a salvação de sua alma, pensa nos novíssimos e medita longamente, durante todo o relato do problema do mal.¹³⁷

Há outro poema de Adélia Prado, *Refrão e assunto de cavaleiro e seu cavalo medroso* (*Bagagem*, 1976), que traz essa concepção de viagem rumo ao Absoluto, o que pode ser visto como outro estreitamento com *Grande sertão: veredas*, por apresentar elementos em comum entre o romance e o poema:

Ô estrela dalva,
ô lua...
Tristeza é o luar nos ermos
do sertão, minas gerais.
Eh saudade! De quê, meu Deus?
Não sei mais.
Ô estrela dalva,
ô lua...
O escuro é duro ou macio?
meu cavalo perguntou.
Eu lhe respondi: **galopa,**
é pra Deus que eu vou.
Ô estrela dalva,
ô lua...

¹³⁵ ROSA, *op. cit.*, 85.

¹³⁶ PAZ, 1982, p. 142.

¹³⁷ ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996, p. 21.

Ô estrela dalva, gritei
 na cava, pra espantar o breu.
 Alva alva alva alva
 precipício respondeu.
 Ô estrela dalva,
 ô lua...
No fim da viagem, no fim da noite,
 tem uma porteira se abrindo
 pra madrugada suspensa.
É pra lá que eu vou,
pro céu e pro ar, rosilho,
 para os pastos de orvalho.
 Ô estrela dalva,
 ô lua...
 Quanto tempo dura a noite?
 meu cavalo perguntou.
 O tempo é de Deus, eu disse.
 E esporeei.
 Ô estrela dalva,
 ô lua...
 ô alva...¹³⁸ (grifo nosso)

Onde estaria a possível relação entre o poema e o romance? A começar pelo título do poema na palavra “cavaleiro”, podendo ser uma alusão a Riobaldo, que enquanto jagunço não se apartava do cavalo, fato citado no verso “é o brabo cavalo em as ventas arfando”, de um poema dedicado à personagem. Ainda no título, fala-se em “cavalo medroso”, por parecer o animal empacar ante o escuro desconhecido, recebendo do cavaleiro a ordem: “Galopa,/é pra Deus que eu vou”. Sabe-se que em *Grande sertão: veredas* é muito explorada a antítese medo/coragem, por ser Riobaldo um assumido medroso diante do desconhecido, fato que o induz ao desejo de querer “entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder”¹³⁹, como ele expressa aqui e em várias passagens do romance:

Quietos, compostos, confronte, o menino me via. – “Carece de ter coragem...” – ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Dói de responder: – “Eu não sei nadar...” O menino sorriu bonito. Afiançou: – “Eu também não sei.” Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz. – “Que é que a gente sente, quando se tem medo?” – ele indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. – “Você nunca teve medo?” – foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: – “Costumo não...” – e, passado o tempo dum meu suspiro: – “Meu pai disse que não se deve de ter...” Ao que meio pasmei. Ainda ele terminou: – “... Meu pai é o homem mais valente deste mundo.”¹⁴⁰

¹³⁸ PRADO, 1991, p. 65.

¹³⁹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 134.

¹⁴⁰ ROSA, 1994, p. 145.

O medo é um sentimento que parece aproximar o personagem rosiano do eu lírico dos poemas de Adélia Prado¹⁴¹, que assume ser medroso também em vários versos de todos os seus livros poéticos:

Bendito

(...) Louvado sejas porque quero morrer,
mas tenho medo e insisto em esperar o prometido.¹⁴² (grifo nosso)

Dolores

Hoje me deu tristeza,
sofri três tipos de medo
acrescidos do fato irreversível:
não sou mais jovem.¹⁴³ (grifo nosso)

Amor

(...) Quisera olhar fixamente a tua cara,
Como fazem comigo soldados e choferes de ônibus.
Mas não tenho coragem,
olho só tua mão,¹⁴⁴ (grifo nosso)

O nascimento do poema

(...) 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. (...) ¹⁴⁵ (grifo nosso)

As palavras e os nomes

(...) Já que escolhi **o medo como meu deus e senhor**. (...) ¹⁴⁶ (grifo nosso)

Nossa Senhora das Flores

(...) Ó Mãe da Divina Graça,
vem com a tua mão poderosa,
mata este medo pra mim. ¹⁴⁷ (grifo nosso)

(...) **Queria fazer sem medo** o Ele me obriga a fazer:
obedecer por gosto sua poderosa vontade,
Sem entristecer de nódia o pano branco da alegria.¹⁴⁸ (grifo nosso)

Ainda no título do poema fala-se em “Refrão”. Este acontece seis vezes no poema, nos versos “Ô estrela dalva,/ô lua...” e está formalmente distribuído, desde o início, entre quatro versos, exceto entre o quarto e o quinto refrão, em que o número de versos chega a seis. A formalidade e o refrão podem lembrar Riobaldo em importante acontecimento, que lhe

¹⁴¹ NAVARRO, José Francisco. Adélia Prado em entrevista a José Francisco Navarro, transcrita no livro *La mística de cada día – Poesia de Adélia Prado*, o autor pergunta: “¿Qué tiene que ver contigo Riobaldo? Te identificas con él?”, ao que a poeta responde: “Sí, en el miedo”.

¹⁴² PRADO, *op. cit.*, 199, p. 64.

¹⁴³ Ibidem, p. 196.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 252.

¹⁴⁵ Ibidem, 327.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 390.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 499.

¹⁴⁸ PRADO, *op. cit.*, 2011. 17.

marcou a vida, a ponto de ser um divisor de águas de sua existência: a cantiga de Siruiz, cujo relato no romance se encontra entre duas menções à “estrela-d’alva” e a outros elementos do poema, como “orvalho”, “cavaleiros” e “madrugada”:

Aí mês de maio, falei, com a estrela-d’alva. O orvalho pripingando, baciadas. E os grilos no chirilim. De repente, de certa distância, enchia espaço aquela massa forte, antes de poder ver eu já pressentia. Um estado de cavalos. Os **cavaleiros**. Nenhum não tinha desapeado. E deviam de ser perto duns cem. Respirei: a gente sorvia o bafejo – o cheiro de crinas e rabos sacudidos, o pêlo deles, de suor velho, semeado das poeiras do sertão. (...) ¹⁴⁹ (grifo nosso)

(...) O que eu guardo no giro da memória é aquela **madrugada** dobrada inteira: os **cavaleiros** no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refínfim **orvalho, a estrela-d’alva**, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem? ¹⁵⁰ (grifo nosso)

Outra alusão ao romance está nos versos “Tristeza é o luar nos ermos/do sertão, minas gerais”, espaço geográfico que é cenário para o romance. E, finalmente, a ideia comum em *Grande sertão: veredas* (já apontada por Heloisa Vilhena) e *Poesia reunida*, de viagem rumo ao Absoluto, a Deus, expressas nos versos: “Eu lhe respondi: galopa,/é pra Deus que eu vou”, “No fim da viagem, no fim da noite”, “É pra lá que eu vou,/pro céu e pro ar, rosilho”.

Esse “gosto pela viagem e existência itinerante” ¹⁵¹, pertinente no universo não só de *Grande sertão: veredas* como nos poemas de Adélia Prado, pode ser fundamentado no fato de Adélia ter tido um pai ferroviário e por este pai ser uma força motriz de sua poesia, o trem de ferro e elementos afins recheiam as linhas de seus versos, como no poema *Explicação de poesia sem ninguém pedir* (Bagagem, 1976):

Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica,
mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,
atravessou minha vida,
virou só sentimento. ¹⁵²

O curioso é que justamente neste pequeno poema há duas referências a travessia, palavra central em *Grande sertão: veredas*, nos diferentes tempos verbais que expressam o presente em “atravessa” e o passado em “atravessou”; o eu lírico revela uma viagem, ao evocar a imagem de um trem, mas uma viagem metafísica, feita pelo eu lírico partindo do passado para o presente, buscando assim individuação.

¹⁴⁹ ROSA, 1994, p. 159.

¹⁵⁰ ROSA, 1994, p. 165.

¹⁵¹ BOLLE, *op. cit.*, p. 271.

¹⁵² PRADO, *op. cit.*, 1991, p. 49.

Dentro do tema desta dissertação, tal análise do poema não pode passar despercebida, pois se trata de um eu lírico que, parecido com Riobaldo, vai resgatar a memória que traz na “bagagem” da vida e realizar, dessa maneira, a própria “travessia”.

2.2 “TOMAI E COMEI” COM O INIMIGO À MESA DO PAI

Outra confluência percebida entre *Grande sertão: veredas* e a poesia de Adélia Prado está no diálogo estabelecido entre quatro textos: três poemas e um trecho do monólogo rosiano.

O primeiro poema, *Apelação*, está em *O coração disparado* (1978), segundo livro de Prado:

É bom que uma vez se tenha usado bainha em calças.
No juízo final nos servirá de defesa.
Em algumas coisas fomos tão inocentes...
Houve, é certo, sob nossos telhados,
ruidoso desamor,
fel em gotas de silêncio segregado.
Mas fazemos laços tão honestos com os cordões dos sapatos
e é tão coitado o nó de uma gravata
que ao pescoço logo se perdoa.
Mais Deus nos perdoará,
Ele que sabe o que fez: **‘homem humano’**.
A boca que comeu e mentiu come Seu Corpo Santo.
Eu não sei o que digo,
mesmo se o que falo é:
Não sou digno, Senhor.¹⁵³ (grifos nossos)

Este poema estabelece uma intertextualidade com as linhas finais do monólogo rosiano na expressão “homem humano” proferida por Riobaldo e transcrita entre aspas no poema. O que pode significar tal expressão da qual se apropria a poeta e que aproxima seu eu lírico da personagem rosiana? Talvez a constatação de ambos em saberem-se pecadores – na condição de “homem humano” – mas não saberem do desconhecido (como já colocado no Capítulo 1), aquilo que está acima do entendimento, e habitar, como tais, a região do “não-saber”¹⁵⁴. É perceptível em Riobaldo uma espécie de “mística miséria”¹⁵⁵, que o impulsiona a fazer a “peregrinação pelos lugares santos do Céu vazio, ele conta a tese da viagem e a

¹⁵³ PRADO, *op. cit.*, 1991, p. 221.

¹⁵⁴ OLEA, Héctor. *O professor Riobaldo: um místico da poetagem*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 170.

¹⁵⁵ OLEA, *op. cit.*, p. 170.

antítese dos seus erros”¹⁵⁶, semelhantemente ao eu lírico do poema acima, que reconhece que “a boca que comeu e mentiu come Seu Corpo Santo”.

Riobaldo, por sua vez, narra desde o chão a sua exaltação espiritual, sendo essa a sua frustração enquanto homem humano: não-saber. “Sei o grande sertão? Sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto, apalpando ares com pendurado pé, como o olhar remedindo a alegria e as misérias todas...” (GS:V, 435) Desde esse seu mundo de embaixo, ele sabe que não-sabe de nada, que ignora tudo o que acontece em altura longínqua profunda.¹⁵⁷

O eu lírico, ao também reconhecer o ‘não-saber’, promove um contraponto entre a postura paradoxal divino/humano, expressa nos versos “Ele que sabe”/ “eu não sei”, revelando, dessa maneira, a fragilidade humana ante o poder de Deus; a distância dos opostos é diminuída com o perdão de Deus – sentimento que está acima da compreensão do homem –, pois como alguém tão indigno, tão humano, pode assentar-se com Ele à mesa? Há nesse poema uma bela musicalidade paralelística entre o antepenúltimo verso e o final: “Eu não sei o que digo” e “Não sou digno Senhor”. E, por estar nessa miserável condição, ambos necessitam sentar-se à mesa para fartar-se, como expressa o poema abaixo, que tem por título exatamente a expressão criada por Guimarães Rosa: *O homem humano* (Terra de Santa Cruz, 1981):

**Se não fosse a esperança de que me aguardas com a mesa posta
o que seria de mim eu não sei.**

Sem o Teu nome
a claridade do mundo não me hospeda,
é crua luz crestante sobre ais.
Eu necessito por detrás do sol
do calor que não se põe e tem gerado meus sonhos,
na mais fechada noite, fulgurantes lâmpadas.
Porque acima e abaixo e ao redor do que existe permaneces,
eu repouso meu rosto nesta areia
contemplando as formigas,
envelhecendo em paz
como envelhece o que é de amoroso dono.
O mar é tão pequenino diante do que eu choraria
se não fosses meu Pai.
Ó Deus, ainda assim não é sem temor que Te amo,
nem sem medo.¹⁵⁸ (grifo nosso)

Outro diálogo se estabelece entre o primeiro poema e *Canto eucarístico* (*O coração disparado*, 1978), ao citar uma frase que no poema abaixo está invertida, mas com igual sentido: “Senhor, eu não sou digno”:

¹⁵⁶ OLEA, *op. cit.*, p. 171.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ PRADO, 1991, p. 283.

Na fila da comunhão percebo à minha frente uma velha,
 a mulher que há muitos anos crucificou minha vida,
 por causa de quem meu marido se ajoelhou em soluços diante de mim:
 “juro pelo *Magnificat* que ela me tentou até eu cair,
 peço perdão, por alma de meu pai morto,
 pelo Santíssimo Sacramento, foi só aquela vez, aquela vez só”.
 Coisas atrozes aconteceram.
 Até tia Cininha, que morava longe,
 deu de aparecer na volta do dia.
 Conversávamos a portas fechadas,
 ela com um ar no rosto que eu ainda não vira,
 zangando pouco com o menino, deixando ele reinar.
 Houve punhos fechados, observações científicas,
 sobre a rapidez com que a brilhantina desaparecia do vidro,
 sobre como pode um homem, num só dia,
 trocar duas camisas limpas.
 Irritação, impertinência,
 uma juventude amaldiçoada tomando conta de tudo,
 uma alegria – que chamei assim à falta de outro nome –
 invadindo nossa casa com a sofreguidão das coisas do diabo.
 Rezei de modo terrível.
 O perdão tinha espasmos de cobra malferida
 e não queria perdoar,
 era proparoxítono, um perdão grifado,
 que se avisava perdão.
 “Olha, filha, aquela mulher que vai ali
 não é digna do nosso cumprimento.”
 ‘Por que, mãe, não é dí-gui-na?’
 ‘Quando você crescer, entenderá.’
Senhor eu não sou digno
que neste peito entreis,
mas vós, ó Deus benigno,
as faltas suprireis.
 Na fila da comunhão cantamos, ambas.
 A mulher velha e eu.¹⁵⁹ (grifo nosso)

Os dois poemas dialogam entre si porque ambos falam do sacramento da Eucaristia; também há neles o reconhecimento da indignidade humana diante da divindade de Jesus, reconhecimento este que se revela na intimidade de um mesmo momento: “na fila da comunhão” (*Canto eucarístico*), enquanto se “come Seu Corpo Santo” (*Apelação*).

Os poemas também abordam a questão do perdão ao inimigo diante dessa mesa da comunhão. Em *Canto eucarístico* tem-se um eu lírico feminino que relembra o sofrimento de uma traição, vivida e provocada pelo pior tipo de inimigo que pode ter uma mulher casada: a amante do marido está à frente na fila da comunhão, é a “mulher que há muitos anos crucificou minha vida”. Em *Apelação* não se tem a exposição direta ao se tratar especificamente de um inimigo e sim três versos que apontam um denominador comum numa devida aproximação entre eles: “Houve, é certo, sob nossos telhados,/ruidoso desamor,/fel em gotas de silêncio segregado”.

¹⁵⁹ PRADO, 1994, p. 199.

Os dois poemas terminam com a idêntica constatação de que todos são iguais diante de Deus, o que Se representa nos elementos sensíveis do pão e do vinho. Ninguém é digno e estão todos famintos de perdão e graça diante de uma mesa posta.

Há algo de freudiano no fato de o eu lírico começar o poema reconhecendo o inimigo e, ao término, considerar-se igual a ele. O eu lírico passa da estranheza do outro para a familiaridade entre ambos. Para chegar a essa constatação, Freud conceitua tal abordagem no artigo “O estranho”, a partir da análise das palavras alemãs *unheimlich* e *heimlich*:

O que mais nos interessa nesse longo excerto é descobrir que entre os seus diferentes matizes de significado a palavra ‘heimlich’ exhibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘unheimlich’. Assim, o que é heimlich vem a ser unheimlich. (...) Dessa forma, heimlich é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, unheimlich. Unheimlich é, de um modo ou de outro, uma espécie de heimlich. (...) **Pode ser verdade que o estranho (unheimlich) seja algo que é secretamente familiar (heimlich-heimsch).**¹⁶⁰ (grifo nosso)

Essa parece ser uma constatação cabível também a Riobaldo, que considerava como seu maior inimigo o Hermógenes, descrito na sintética metáfora diabólica: “O Hermógenes – demônio. Sim só isto. Era ele mesmo”¹⁶¹. A estranheza de Riobaldo quanto a Hermógenes acontecia através do medo que aquele sentia deste: “Já vai que o Hermógenes era ruim, ruim. Eu não queria ter medo dele”. O medo e o horror relacionam-se com aquilo que é estranho; há, no entanto, um momento da narrativa rosiana em que Riobaldo se vê como um igual a Hermógenes, deslizando dessa maneira entre o oposto do que lhe é “estranho” ao que lhe é tão “familiar”, o qual chega a ser como ele.

Esse momento se dá quando ambos estão numa mesa posta para uma refeição e se encaram, frente a frente. Riobaldo teve a oportunidade de atirar em Hermógenes e não o fez. Antes, reconheceu-o como seu igual:

E eu não podia virar só o corpo um pouco, abocar minha arma nele Hermógenes, desfechar? Podia não, logo senti. Tem um ponto de marca, que dele não se pode mais voltar para trás. Tudo tinha me torcido para um rumo só, minha coragem regulada somente para diante, somente para diante; e o Hermógenes estava deitado ali, em mim encostado – **era feito fosse eu mesmo**. Ah, e toda hora ele estava sempre estava. Que me disse: – “Tatarana, **toma, come**, e agradece ao corpo um poucado...”¹⁶² (grifo nosso)

Por que esse trecho do monólogo lembra o sacramento da Eucaristia, posicionado como cenário nos poemas de Adélia Prado? Nas palavras de Hermógenes, que se identificam

¹⁶⁰ FREUD, Sigmund. *O “estranho”*. Obras Completas, vol III. Rio de Janeiro: Imago, 1976, pp. 275-314.

¹⁶¹ ROSA, 1994, p. 61.

¹⁶² Ibidem, p. 296.

com a ministração da última ceia realizada por Jesus, os verbos proferidos são idênticos aos de Jesus: “Tomai, comei; isto é o meu corpo”.¹⁶³

Assim como o eu lírico dos poemas de Adélia Prado e Riobaldo, Jesus também tinha o inimigo à mesa – Judas estava presente na última ceia, como indica o texto bíblico:

Chegada a tarde, pôs-se ele à mesa com os doze discípulos. E, enquanto comiam, declarou Jesus: Em verdade vos digo que um dentre vós me trairá. E eles, muitíssimo contristados, começaram um por um a perguntar-lhe: Porventura, sou eu, Senhor? E ele respondeu: O que mete comigo a mão no prato, esse me trairá. O Filho do Homem vai, como está escrito a seu respeito, mas aí daquele por intermédio de quem o Filho do Homem está sendo traído! Melhor lhe fora não haver nascido! Então, Judas, que o traía, perguntou: Acaso, sou eu, Mestre? Respondeu-lhe Jesus: Tu o disseste.¹⁶⁴

A confluência dos poemas com o trecho no monólogo acha fundamento também no livro sagrado dos Salmos, quando o rei Davi manifesta desejo de perdão ao inimigo diante de uma mesa posta, no salmo mais conhecido:

O SENHOR é o meu pastor; nada me faltará. Ele me faz repousar em pastos verdejantes. Leva-me para junto das águas de descanso; refrigera-me a alma. Guia-me pelas veredas da justiça por amor do seu nome. Ainda que eu ande pelo vale da sombra da morte, não temerei mal nenhum, porque tu estás comigo; o teu bordão e o teu cajado me consolam. **Preparas-me uma mesa na presença dos meus adversários**, unges-me a cabeça com óleo; o meu cálice transborda. Bondade e misericórdia certamente me seguirão todos os dias da minha vida; e habitarei na Casa do Senhor para todo o sempre.¹⁶⁵ (grifo nosso)

Dessa maneira, percebe-se um possível fortalecimento da relação existente entre os poemas de Adélia Prado, vistos no capítulo anterior, no decassílabo “Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão”.

¹⁶³ *A Bíblia Sagrada*. Mateus 26: 26.

¹⁶⁴ *A Bíblia Sagrada*. Mateus, 26: 20-5.

¹⁶⁵ *Ibidem*, Salmo 23.

2.3 DOIS POEMAS SOBRE RIOBALDO

No início do primeiro livro poético de Adélia Prado, *Bagagem* (1976), há dois poemas que fazem referência direta ao romance de Guimarães Rosa. O primeiro¹⁶⁶ é considerado um poema pastiche rosiano, ou seja, “um trabalho de juntar pedaços de diferentes partes de obra de um ou de vários artistas”¹⁶⁷. Neste caso específico, Adélia Prado escolheu a obra *Grande sertão: veredas*, como o título já acusa: *Poemas com absorvências no totalmente perplexas de Guimarães Rosa*:

Ah, pois, no conforme miro e vejo,
o por dentro de mim,
segundo o consentir
dos desarrazoados meus pensares,
é o brabo cavalo em as ventas arfando,
se querendo ir,
permanecido apenas no ajuste das leis do bem viver
comum,
por causa de uma total garantia se faltando em quem
m’as dê.

Ad’formas que em tréguas assisto e assino
e o todo exterior desta minha pessoa recomponho.
Porém chega o só sinal mais leve
de que aquilo ou isso é verdadeiro
pra a reta eu alimpar com o meu brabo cavalo.
Ara! que eu não nasci pra permanência desta duvidação,
mas só para o ser eu mesmo, o de todo mundo desigual,
afirmador e conseqüente, Riobaldo, o Tatarana.
Ixi!¹⁶⁸

O principiante na leitura de Adélia Prado que escolhe fazê-la linearmente chega a esse 15º poema com a sensação de estranheza, por ser um texto que destoa totalmente dos demais da obra.

Ah, pois, no conforme miro e vejo,

Há nele uma linguagem “absorvida” de Guimarães Rosa e versos que evocam trechos e acontecimentos do romance rosiano. Essa absorção por Adélia Prado da obra do escritor torna o poema estranho à sua obra poética, mas familiar ao texto do romance, dificultando o entendimento completo para quem o desconhece.

o por dentro de mim,

¹⁶⁶ Ressalta-se que esse poema foi publicado no primeiro número do jornal literário *Agora*, de Divinópolis, com circulação no país e exterior, e mereceu a atenção do próprio Guimarães Rosa, que solicitou um exemplar do jornal e enviou uma nota para Adélia Prado, por meio de um escritor, a qual segundo ela “a perdi de tanto que a guardei”.

¹⁶⁷ SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2001, p. 13.

¹⁶⁸ PRADO, 1991, p. 25.

segundo o consentir
dos desarrazoados meus pensares,
é o brabo cavalo em as ventas arfando,
se querendo ir,
permanecido apenas no ajuste das leis do bem viver
comum,
por causa de uma total garantia se faltando em quem
m'as dê.

O romance de Guimarães Rosa é um admirável quebra-cabeça, em que as peças distribuídas entre coisas, lugares, personagens e acontecimentos se encaixam formando a obra-prima do autor. Uma provável peça que esse poema pastiche pinça do romance é o momento do suposto pacto com o diabo. O verso “o por dentro de mim” revela o turbilhão de incertezas de um Tatarana no íntimo e as eternas contradições com que ele, como bom “Cerzidor”¹⁶⁹ (primeiro apelido), costura com linha mestra o monólogo do homem dividido entre crer e não crer, debatendo-se em “desarrazoados pensares” que o fazem oscilar entre a dúvida que quer domar, metaforizada no cavalo indômito “se querendo ir”, não chegando assim a lugar nenhum.

Razão por que fiz? Sei ou não sei. De as, eu pensava claro, acho que de bês não pensei não. Eu queria o ferver. Quase mesmo aquilo me engrossava, desarrazoado, feito o vício dum ruim prazer. Eu fazia minha raiva. Raiva bem não era, isto é: só uma espécie de despique a dentro, o vexame que me inçava não me dava rumo para continuação. Único reger era me empinar e assoprar em esta minha cabeça, aí a confusão e desordem e altos desesperos. Arremessei o cavalo, galopei demais.¹⁷⁰

Talvez por não conseguir um porto seguro, necessite tanto do doutor que o escute e proporcione um “ajuste” para “bem viver”. Por isso se assegura nas “leis”, ou seja, nos costumes, que também interpreta mal pela falta da “total garantia” de alguém ou alguma coisa que, exterior a ele, lhe dê as esperadas (ou desesperadas) certezas.

Ad'formas que em tréguas assisto e assino

Seria essa forma latina de assinar mais uma alusão ao pacto, promovendo nele a “garantia” que tanto procura e sobre a qual discorre no monólogo, como peça faltante que lhe compõe o pensamento?

Se era verdade, o que se contava? Pois era – o Lacrau me confirmou – o Hermógenes era positivo pactário. Desde todo o tempo, se tinha sabido daquilo. A terra dele, não se tinha noção qual era; mas redito que possuía gados e fazendas, para lá do Alto Carinhanha, e no Rio do Borá, e no Rio das Fêmeas, nos gerais da Bahia. E, veja, por que sinais se conhecia em favor dele a arte do Coisa-Má, com tamanha proteção? Ah, pois porque ele não sofria nem se cansava, nunca perdia nem adoecia; e, o que queria, arrumava, tudo; sendo que, no fim de qualquer aperto, sempre sobrevinha para corrigimento alguma revirada, no instinto derradeiro. E como era a

¹⁶⁹ ROSA, 1994, p. 223.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 167.

razão desse segredo? – “Ah, que essas coisas são por um prazo... **Assinou a alma em pagamento**. Ora, o que é que vale? Que é que a gente faz com alma?...” O Lacrau se ria, só por acento. Ele me dizia que a natureza do Hermógenes demudava, não favorecendo que ele tivesse pena de ninguém, nem respeitasse honestidade neste mundo. – “Pra matar, ele foi sempre muito pontual... Se diz. O que é porque o Cujo rebatizou a cabeça dele com sangue certo: que foi o de um homem são e justo, sangrado sem razão...”¹⁷¹ (grifo nosso)

Do Tristonho vir negociar nas trevas de encruzilhadas, na morte das horas, soforma dalgum bicho de pêlo escuro, por entre chorinhos e estados austeros, e daí erguido sujeito diante de homem, e se representando, canhim, beçudo, manquinho, por cima dos pés de bode, balançando chapéu vermelho emplumado, medonho como **exigia documento com sangue vivo assinado**, e como se despedia, depois, no estrondo e forte enxofre. Eu não acreditava, mesmo quando estremecia. T’arreneguei.¹⁷² (grifo nosso)

A recomposição da pessoa é o que pacto proporciona, como revela o verso abaixo:

e o todo exterior desta minha pessoa recomponho.

Percebe-se isso em Riobaldo, após o suposto pacto nas Veredas-Mortas, como exemplifica o ensaio de Marcus Vinícius Mazzari – “Veredas-Mortas e Veredas-Altas: a trajetória de Riobaldo entre pacto demoníaco e aprendizagem”, pois há indícios no jagunço de uma recomposição exterior de “mais força”, “maior coragem” extraída do “profundo mesmo da gente”:

Envolto ainda na opacidade das vivências, o jagunço Riobaldo retorna das Veredas-Mortas trazendo em si a convicção de ter passado por uma experiência fundamental e, no fundo, inexprimível em palavras: “que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas!”¹⁷³

O verso seguinte:

Porém chega o só sinal mais leve
de que aquilo ou isso é verdadeiro

lembra a cena do pacto nas Veredas-Mortas, Riobaldo também recebe um leve adejo:

– “Ei, Lúcifer! Satanás, dos meus Infernos!”

Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. **Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades-de pancada**. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas. Arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega

¹⁷¹ Ibidem, pp. 580-1.

¹⁷² Ibidem, p. 585.

¹⁷³ MAZZARI, Marcus Vinícius. Veredas-Mortas e Veredas-Altas: a trajetória de Riobaldo entre pacto demoníaco e aprendizagem. In: *Labirintos da aprendizagem*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 65.

nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas!¹⁷⁴
(grifo nosso)

Quanto a essa abordagem, o ensaio pontua:

Aparentemente numa dimensão subjetiva, delineia-se então um “catrapuz de sinal” e a Riobaldo parece confirmar-se a condição de pactário ao sentir um “adejo”, um “gozo de agarro”, desencadeando imagens de um novo nascimento (“rio que viesse adentro a casa de meu pai”) e, por conseguinte, de um novo poder.¹⁷⁵

Retoma-se no verso seguinte a metáfora do cavalo indômito:

pra a reta eu alimpar com o meu brabo cavalo.

“Alimpar a reta” seria uma ação que visava sair para cumprir a missão ou deixar o intento? Não se tem certeza se é “aquilo” ou “isso”, como sugere o verso anterior a este. Walnice Nogueira Galvão acredita que Riobaldo “após o pacto consegue caminhar em linha reta para o objetivo. Toma a chefia, que antes recusara por saber que não possuía os requisitos para ela”.¹⁷⁶

ara! que eu não nasci pra permanência desta duvidação,

As dúvidas para Riobaldo são insolúveis e bem maiores que ele. Acerca dessa abordagem, acrescenta Walnice Nogueira Galvão:

Já Riobaldo é um homem sem certezas. Diz de si mesmo que diverge de todo mundo, que não guardava fé nem fazia parte. Presa de múltiplas dúvidas, recorre ao pacto com o Diabo para ser capaz de adquirir também uma certeza, que todas as pessoas ao seu redor têm.¹⁷⁷

Os constantes deslizamentos de opostos – que promovem a “duvidação” da personagem – pelos quais passa Riobaldo, revelam o alto índice de paradoxos, antíteses e oxímoros que estruturam a sua linguagem, evidenciando a ânsia de sobreviver em meio à sina paradoxal da própria existência, aspectos estes tão semelhantes entre a obra da autora do poema pastiche e a do homenageado.

O poema continua:

mas só pra o ser eu mesmo, o de todo mundo desigual,
afirmador e conseqüente, Riobaldo, o Tatarana.

¹⁷⁴ ROSA, 1994, p. 601- 2.

¹⁷⁵ MAZZARI, *op. cit.*, p. 64.

¹⁷⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. O certo no incerto: o pactário. In: *As formas do falso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p.132.

¹⁷⁷ GALVÃO, *op. cit.*, p. 131.

No momento do pacto, Riobaldo deseja ser apenas “eu mesmo”, afirmar-se como o chefe “Riobaldo, o Tatarana”, e ficar sendo:

O herói de Rosa, todavia, vê-se de início tomado apenas pelo **desejo de “ficar sendo”**, de querer “só tudo”, o que parece equivaler à conquista de uma constituição tão maciça quanto ao inimigo (Hermógenes) a ser enfrentado: no fundo, poder-se-ia dizer que se trata do intento de exorcizar Satanás com a ajuda de Belzebu ou ao menos, em termos mais suaves, recorrer às mesmas armas do adversário (*simila similibus curantur*).¹⁷⁸ (grifo nosso)

A palavra “desigual” é importante característica autodenominada por Riobaldo; ele várias vezes na narrativa assume-se como tal ante a jagunçagem com que convive e chefia: “O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo o mundo...”¹⁷⁹

Outra intersecção perceptível entre Riobaldo e o eu lírico dos poemas de Adélia Prado é a diferença assumida por ambos diante dos outros, talvez pela capacidade que possuam de exteriorizar o que lhes vai no íntimo de maneira poética. Aplicada essa consideração à obra de Prado, é possível perceber nela uma poeta que tem uma postura marcada pela humildade. Assim, diante das outras mulheres, ela se põe no mesmo nível ao afirmar, como visto no Capítulo 1, que a poesia não vem dela: é inspiração divina; e diante de outros poetas também, ao assumir *Grande sertão: veredas* como matriz e inspiração do fazer poético.

Porém, ela é diferente porque elabora o discurso oral de maneira poética no processo narrativo e tem ciência disso – ainda que não admita – como mostra o poema *Casamento* (Terra de Santa Cruz, 1981):

Há mulheres que dizem:

Meu marido, se quiser pescar, pesque,
mas que limpe os peixes.

Eu não. A qualquer hora da noite me levanto,
ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar.

É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,
de vez em quando os cotovelos se esbarram,
ele fala coisas como ‘este foi difícil’
‘prateou no ar dando rabanadas’

e faz o gesto com a mão.

O silêncio de quando nos vimos a primeira vez
atravessa a cozinha como um rio profundo.

Por fim, os peixes na travessa,
vamos dormir.

Coisas prateadas espocam:

somos noivo e noiva.¹⁸⁰ (grifo nosso)

¹⁷⁸ Ibidem, p. 63.

¹⁷⁹ ROSA, 1994, p. 13.

¹⁸⁰ PRADO, 1991, p. 254.

Em outro poema, *Desenredo (O coração disparado, 1978)*, o eu lírico manifesta a postura de espírito refinado e luxuoso, que faz eco na linguagem e, por assim ser, o diferencia dos demais parentes com os quais ele convive:

Grande admiração me causam os navios
e a letra de certas pessoas que esforço por imitar.
Dos meus, só eu conheço o mar.
Conto e reconto, eles dizem ‘anh’.
E continuam cercando o galinheiro de tela.
Falo de espuma, do tamanho cansativo das águas,
eles nem lembram que tem o Quênia,
nem de leve adivinham que estou pensando em Tanzânia.
Afainosos me mostram o lote: aqui vai ser a cozinha,
logo ali a horta de couve.
Não sei o que fazer com o litoral.
Fazia tarde bonita quando me inseri na janela, entre meus tios,
e vi o homem com a braguilha aberta,
o pé de rosa-doida enjerizado de rosas.
Horas e horas conversamos inconscientemente em português
como se fora esta a única língua do mundo.
Antes e depois da fé eu pergunto cadê os meus que se foram,
porque sou humana, com capricho tampo o restinho de molho na panela.
Saberemos viver uma vida melhor que esta,
quando mesmo chorando é tão bom estarmos juntos?
Sofrer não é em língua nenhuma.
Sofri e sofro em Minas Gerais e na beira do oceano.
Estarreço de estar viva. Ó luar do sertão,
ó matas que não preciso ver pra me perder,
ó cidades grandes, estados do Brasil que amo como se os tivesse inventado.
Ser brasileiro me determina de modo emocionante
e isto, que posso chamar de destino, sem pecar,
descansa meu bem-querer.
Tudo junto é inteligível demais e eu não suporto.
Valha-me noite que me cobre de sono.
O pensamento da morte não se acostuma comigo.
Estremecerei de susto até dormir.
E no entanto é tudo tão pequeno.
Para o desejo do meu coração
o mar é uma gota.¹⁸¹ (grifo nosso)

Guimarães Rosa, de maneira parecida, faz de Riobaldo um tipo de “teólogo”, de “filósofo sertanejo” que sabe, de um jeito simples e coloquial, dizer algo “perfeitamente inteligível e perfeitamente inexplicável”¹⁸², diferente dos demais que convivem com ele. Mas a que se pode atribuir a diferença do jagunço em relação aos outros? Uma possível interpretação se dá pela via da linguagem da personagem rosiana, a qual é dotada de poesia,

¹⁸¹ PRADO, 1991, p. 189. É curioso perceber que o título deste poema é idêntico ao de um conto de Guimarães Rosa em *Tutaméia* – terceiras estórias; e logo nos primeiros versos o eu lírico admite o esforço para imitar a letra de alguém. É uma percepção interessante por serem os títulos idênticos; poderia, dessa maneira, se afirmar mais uma possibilidade de aproximação entre Adélia Prado e Guimarães Rosa nessa intertextualidade já que a letra é sinônimo de identidade personalizada? E no corpo do poema há menção de Minas Gerais e “sertão”?

¹⁸² HANSEN, João Adolfo. *O sertão de Rosa: uma ficção da linguagem. Mesa I – Figurações: o que é pra ser - são as palavras!* Biblioteca Alceu Amoroso Lima, São Paulo, maio de 2009.

metáforas, paradoxos e símbolos que atingem e explicam a realidade pela sensibilidade e, até mesmo, pela espiritualidade. O próprio Riobaldo é reconhecedor dessa diferença: “Revirei meu fraseado. Quis falar em coração fiel e sentidas coisas. Poetagem. (...) Aqueles? Diadorim e os outros? Eu era diferente deles”.¹⁸³

Ixi!

O monossilábico verso final não integra a linguagem de Riobaldo¹⁸⁴. No contexto do poema, em que tudo é inspiração rosiana, o fecho com a coloquial expressão seria um desvio de linguagem, um deslocamento? Provavelmente não. Por ser o fecho do poema, é lícito considerar o verso como uma “assinatura” de Adélia Prado, imprimindo ao pastiche uma expressão que é somente dela, portanto, colocando nele a marca, além da possibilidade de ser uma referência ao ominoso e nefasto acontecimento do pacto ou uma autoironia da poeta em face de uma obra que lhe é muito superior.

O segundo poema a Riobaldo – *Como um parente meu, um Riobaldo* – está no livro *A duração do dia* (2010), de Adélia Prado. Assim, percebe-se uma cíclica relação de proximidade e identidade da poeta com a personagem de Guimarães Rosa pelo fato de dois dos poemas que evocam tal personagem estarem publicados no primeiro e no mais recente livro.

Olho grande deve ter Deus,
para enxergar de um só lance
de Grão-Mogol até Córrego Dantas,
passando por Diamantina, Curvelo
e outros vastos espaços de só pedras,
mato, rio sem nada na beira
e gentes, barranco, aranha saindo de buraco
onde ninguém pôs sentido
e mais meu tropel fugindo da vista d’Ele.
Queria, ainda que em tico à toa de tempo,
gozar chefia de minha própria pessoa,
apreciar um descanso. E o que não relatei:
Tatarana no avesso das folhas e os mortos,
Os defuntos nossos que andaram na terra
falando nome de lugares, contando histórias
como se não fossem morrer.
Deus há! E pode que haja o diabo,
O que não tem é morte.
O olho de quem só tem um
não deixaria reinando o esvoaçante esqueleto
com sua foice afiada.
Queria fazer sem medo o que Ele me obriga a fazer:
obedecer por gosto Sua poderosa vontade,

¹⁸³ ROSA, 1994, p. 267.

¹⁸⁴ ROSA, 1994, p. 228. Na narrativa, a expressão “Ixi!” só se encontra uma vez escrita e na fala de outro personagem, Luís Pajeú.

sem entristecer de nódia o pano branco da alegria.¹⁸⁵

O poema começa falando de Deus e Sua grandeza ao conseguir abarcar, apenas com um olhar, toda a região que compõe o sertão de Minas Gerais, o qual é cenário de *Grande sertão: veredas*:

Olho grande deve ter Deus,
para enxergar de um só lance
de Grão-Mogol até Córrego Dantas,
passando por Diamantina, Curvelo
e outros vastos espaços de só pedras,
mato, rio sem nada na beira
e gentes, barranco, aranha saindo de buraco

Não só o espaço geográfico do romance está inserido nesses versos, como também o que Guimarães Rosa lança mão para escrever a narrativa, coisas que estão anotadas em cadernetas de viagem¹⁸⁶ e fazem parte da fauna e flora, rios, acidentes geográficos, pedras e pessoas, acerca das quais soube o escritor com maestria dar-lhes estórias.

onde ninguém pôs sentido

O cenário onde se passa o romance, sertão de Minas Gerais e tudo que nele contém, é um lugar inóspito e por conseguinte menos explorado sob diversos pontos de vista, inclusive literário. Ao escolher falar do sertão, percebe-se no autor mineiro que “ele ama a gente que a cultura letrada exclui e com quem é incapaz de falar e representar”¹⁸⁷. Guimarães Rosa, em 1952, data em que fez a famosa viagem ao sertão, viu nesse sertão um outro “sentido”, enxergando-o de forma muito mais místico-metafísica do que propriamente geográfica: “Sertão: é dentro da gente”¹⁸⁸.

e mais meu tropel fugindo da vista d’Ele.
Queria, ainda que em tico à toa de tempo,
gozar chefia de minha própria pessoa,
apreciar um descanso. E o que não relatei:

Assim como no primeiro poema, neste também aparece a metáfora do cavalo como desejo de deslocamento, agora da vista de Deus, o qual consegue enxergar tanto o grande sertão geográfico como o que está “dentro da gente”. Dessa maneira a poeta também é abarcada pelo “olho grande” de Deus, tentando fugir do alcance dessa visão, como várias figuras do antigo testamento, começando com Adão e Caim, e também achando no profeta

¹⁸⁵ PRADO, *op. cit.*, 2011. 17.

¹⁸⁶ ROSA, Guimarães. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

¹⁸⁷ HANSEN, *op. cit.*

¹⁸⁸ ROSA, 1994, p. 435.

Jonas desejo de fuga semelhante, como será visto no próximo capítulo, no poema *O profeta ficou cansado*.

Talvez esse cansaço do poeta seja por viver em fuga – desejo demoníaco que leva Riobaldo ao pacto, para “gozar chefia” de si mesmo – e ter as rédeas na mão, sem estar o tempo todo sob a mão e o olho de Deus, que busca profetas em alto mar no ventre de uma baleia e “segura trens e navios,/puxa pelo nariz os aviões”¹⁸⁹.

Tatarana no avesso das folhas e os mortos,

Esta é a compreensão literal do apelido, lembrada pelo eu lírico: Tatarana é “lagarta-de-fogo” que vive nas folhas.

os defuntos nossos que andaram na terra
falando nome de lugares, contando histórias
como se não fossem morrer.

Há nesses versos o desejo de eternidade que aproxima o eu lírico do protagonista do romance, mas uma eternidade que a arte é capaz de proporcionar: *Ars longa, vita brevis*¹⁹⁰. Ao contar histórias, ambos extraem personagens entre os tipos comuns e lhes atribuem dimensão estética, o que é próprio da linguagem poética. O poema *A esfinge (O pelicano, 1987)*, de Adélia Prado, ilustra tal constatação:

Ofélia tem os cabelos tão pretos
como quando casou.
Teve nove filhos, sendo que,
tirante um que é homossexual
e outro que mexe com drogas,
os outros vão levando no normal.
Só mudou o penteado e botou dentes.
Não perdeu a cintura, nem
aquele ar de ainda serei feliz,
inocente e malvada
na mesma medida que eu,
que insisto em entender
a vida de Ofélia e a minha.
Ainda hoje passou de calça comprida
a caminho da cidade.
Os manacás cheiravam
como se mundo não fosse o que é.
Ora, direis. Ora digo eu. Ora, ora.
Não quero contar histórias,
porque história é excremento do tempo.
**Queria dizer-lhes é que somos eternos,
eu, Ofélia e os manacás.**¹⁹¹ (grifo nosso)

¹⁸⁹ PRADO, 1991, p. 217.

¹⁹⁰ Citação em latim de Hipócrates: “A arte é longa, a vida é breve”.

¹⁹¹ PRADO, 1991, p. 318.

O que faz uma pessoa tão comum como Ofélia ser “eterna”, segundo o verso de Adélia Prado? O segredo da perenidade da personagem está no fato de ser ela alvo da poesia, ou seja, de uma linguagem diferenciada.

Em relação às personagens de *Grande sertão: veredas*, passa-se algo semelhante. Também Riobaldo explora passagens vividas e resgatadas pela memória com personagens comuns. Estas, no entanto, por força da linguagem diferenciada, ganham *status* literário. Exemplificam esse fato os personagens Aleixo, Pedro Pindó e seu filho, Valtei, além de Maria Mutema e tantos outros. Tais personagens periféricos, tanto da vida como do romance, na boca de Riobaldo, ao narrar, assumem posição de destaque pela força da palavra poética, além dos personagens que se transformaram em mitos que o protagonista criou, como Joca Ramiro, Zé Bebelo, Medeiro Vaz, Hermógenes e, finalmente, Diadorim. Guimarães Rosa é um eternizador à medida que sua narrativa encanta coisas, paisagens e pessoas.

Deus há! E pode que haja o diabo,
o que não tem é morte.
O olho de quem só tem um
não deixaria reinando o esvoaçante esqueleto
com sua foice afiada.

Vê-se aqui uma certeza de Riobaldo na afirmativa: “Deus há!”; uma dúvida, na suposição do diabo (diferente da duvidação do poema anterior); outra certeza, na negativa da morte, alegorizada na imagem do esqueleto com a foice, não resistindo ao proverbial “olho de Deus”. Novamente, o desejo de eternidade, agora apoiado não na arte, mas na teologia, que encontra ressonância no apóstolo Paulo, o qual brada: “Onde está, ó morte, a tua vitória? Onde está, ó morte, o teu aguilhão?”¹⁹² Dessa maneira, a morte para o eu lírico não é como o fim das coisas, como é abordada no poema de Manuel Bandeira *Preparação para a morte*:

A vida é um milagre.
Cada flor,
com sua forma, sua cor, seu aroma,
cada flor é um milagre.
Cada pássaro,
com sua plumagem, seu vôo, seu canto,
cada pássaro é um milagre.
O espaço, infinito,
o espaço é um milagre.
O tempo, infinito,
o tempo é um milagre.
A memória é um milagre.
A consciência é um milagre.
Tudo é milagre.

¹⁹² A Bíblia Sagrada. I Coríntios 15: 55.

Tudo, menos a morte.
— Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres.

Antes, a eternidade é uma continuação, no céu, do que existe na terra. Com respeito a essa abordagem, percebe-se também afinidade entre o que pensa Riobaldo acerca da vida eterna: “Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo.”¹⁹³; ao que concorda o eu lírico da poesia de Adélia Prado *O reino do céu* (Bagagem, 1976):

**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
o 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, a garantia:
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.¹⁹⁴ (grifos nossos)

Os três últimos versos do poema retomam a abordagem acima acerca da vontade de chefiar-se em detrimento do querer de Deus; com respeito a Este, agora se tem um desejo de conformidade e não de fuga, lançando mão para isso de outra metáfora expressiva: não enodoar esse “pano da alegria” aceitando a “Sua poderosa vontade”.

¹⁹³ ROSA, 1994, p. 77.

¹⁹⁴ PRADO, 1991, p. 126.

2.4 AS EPÍGRAFES

Entre os sete livros de poesia publicados, Adélia Prado distribuiu 26 epígrafes, a maioria extraída de versículos bíblicos, outras de própria autoria e duas delas de um único autor: Guimarães Rosa, em duas frases de *Grande sertão: veredas*. Tal constatação reforça o discurso da poeta nos versos finais do poema que abre o Capítulo 1 desta dissertação: “Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão”.

A primeira epígrafe que a poeta escolhe de Guimarães Rosa está no terceiro livro, *Terra de Santa Cruz* (1981): “os tristes e alegres sofrimentos da gente”, a qual se encontra no meio de uma frase maior no romance e traz na estrutura um paradoxo, característica vital presente tanto na obra da poeta mineira quanto do escritor conterrâneo:

E não apenas isto, mas tudo: a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que arada se possa exprimir algo para o qual não existem palavras. Por isso, acho que um paradoxo bem formulado é mais importante que toda a matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo.¹⁹⁵

Apontado por Antonio Candido em *Tese e antítese*, no ensaio “O homem dos avessos”, o princípio da reversibilidade de *Grande sertão: veredas* promove oscilações entre um polo e outro, estruturando, assim, a coluna vertebral em que se apoia a narrativa. Também os versos de Adélia Prado expressam, de maneira parecida com Riobaldo, a tensão do homem que vive a ânsia existencial na oscilação dos opostos, como aponta o poema *O sempre amor* (*Bagagem*, 1976), o qual estabelece intertextualidade com a frase rosiana que inspirou a epígrafe:

Amor é a coisa mais alegre
amor é a coisa mais triste
amor é coisa que mais quero.
Por causa dele falo palavras como lanças.
Amor é a coisa mais alegre
amor é a coisa mais triste
amor é coisa que mais quero.
Por causa dele podem entalhar-me,
sou de pedra-sabão.
Alegre ou triste,
amor é coisa que mais quero.¹⁹⁶

¹⁹⁵ LORENZ, Günter W. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

¹⁹⁶ PRADO, 1991, p. 86.

Cabe aqui ressaltar que a figura do paradoxo é comum em textos sagrados, principalmente entre os textos que versam sobre o misticismo. Para Mircea Eliade¹⁹⁷, o sagrado é constituído por paradoxos porque a hierofania é paradoxal: “Manifestando o Sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente”. Também Wolfgang Kayser¹⁹⁸ reconhece a presença frequente de oxímoros na linguagem mística, como nas expressões “o nada infinito” e “a vazia plenitude”, do poeta místico São João da Cruz: “que muero porque no muero.../ vivo sin vivir en mí.../ y abatíme tanto, tanto/ que fui tan alto, tan alto...”

Quando Jesus sobe a montanha e começa o ministério, ele abre o sermão com frases paradoxais:

Vendo Jesus as multidões, subiu ao monte, e, como se assentasse, aproximaram-se os seus discípulos; e ele passou a ensiná-los, dizendo: Bem-aventurados os humildes de espírito, porque deles é o reino dos céus. Bem-aventurados os que choram, porque serão consolados. Bem-aventurados os mansos, porque herdarão a terra. Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque serão fartos. Bem-aventurados os misericordiosos, porque alcançarão misericórdia. Bem-aventurados os limpos de coração, porque verão a Deus. Bem-aventurados os pacificadores, porque serão chamados filhos de Deus. Bem-aventurados os perseguidos por causa da justiça, porque deles é o reino dos céus. Bem-aventurados sois quando, por minha causa, vos injuriarem, e vos perseguirem, e, mentindo, disserem todo mal contra vós.¹⁹⁹

Uma fundamentação teórica que explica a exploração dessa figuração da linguagem em textos místicos e sagrados pode se dar por ser Jesus a síntese de todo paradoxo: o Deus que é homem! Joseph Malègue acredita que:

Porque, e aqui está o grande paradoxo, este “homem” de dor é Filho de Deus. Esta “humanidade” é a de Deus, do nosso Deus. Deus assumiu o risco formidável de fazer tão bem o jogo das causas segundas que, em sua paixão, a sua divindade fique *inteiramente velada*; contudo, é verdadeiramente o Filho de Deus que sofre. É essa união indissolúvel (hipostática, diz a teologia, isto é “ontológica”, numa só pessoa) que está na raiz da plenitude de graça que habita corporalmente a humanidade mesma do salvador.²⁰⁰

Ainda acerca desse hibridismo paradoxal, Alfredo Bosi acrescenta:

(...) todo grau de parentesco, afetivo ou carnal, convém para traduzir a relação entre o humano e o divino, como se depreende dos vocativos que se enfeixam nesta passagem de “Ao Santíssimo Sacramento”: *Meu bem meu amor,/meu esposo, meu senhor,/meu amigo, meu irmão/centro do meu coração,/Deus e pai!/Pois com entranhas de mãe/quereis de mim ser comido,/ roubai todo o meu sentido,/ para*

¹⁹⁷ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 10.

¹⁹⁸ KAYSER, Wolfgang, *Análise e interpretação da obra literária I*. Coimbra: Armênio Amado, 1970, p. 175.

¹⁹⁹ *A Bíblia Sagrada*. Mateus 5. 1-11.

²⁰⁰ MOELLER, Charles (org.). *Literatura do século XX e Cristianismo*. “Malègue e a penumbra da fé”. São Paulo: Flamboyant, 1958, p. 257.

vós! Cristo é simultaneamente pai, mãe, irmão e esposo, amigo e senhor! Trata-se, evidentemente, de uma tentativa de aproximação que superpõe e funde modos relacionais muito distintos, e até formalmente impossíveis, fora de todo sistema dogmático e dentro de uma lógica do coração capaz de abrigar em si tendências contrárias, movimentos paradoxais. Não por acaso a última frase diz: “roubai todo o meu sentido, para vós!”²⁰¹

O paradoxo em *Grande sertão: veredas* é manifestado, entre outras, na figura de Diadorim, que chega a ser como o mito platônico do andrógino, homem e mulher ao mesmo tempo. A começar pela etimologia da palavra Diadorim, Dia, que pode ser Deus e Diabo, o bem e o mal, o masculino e o feminino, nela entranhados.

A presença desse hibridismo de opostos visto na figura mitológica de Diadorim é compartilhada de maneira parecida com o eu lírico dos poemas e é uma das forças da poesia de Adélia Prado, primeiro quanto ao bem e o mal: “O Bem e o Mal me escapam, mesmo e porque me habitam”²⁰²; segundo, quanto à definição de papéis entre o que é masculino e o que é feminino, como poeta junguiana, considerada por grande parte de sua crítica, postura que se reflete em seus versos: “Vai ser coxo na vida é maldição pra homem./ Mulher é desdobrável. Eu sou.”²⁰³ Acerca desse posicionamento, é cabível aqui uma colocação da poeta sobre o feminino/masculino em Riobaldo e Diadorim:

Riobaldo era más femenino que Diadorim. ¿Estás de acuerdo conmigo? Y la mujer era Diadorim. En Diadorim, lo masculino estaba resuelto totalmente; lo femenino, no. Son dos personas desintegradas. Riobaldo amaba lo masculino de él mismo en Diadorim... que en Riobaldo estaba poco definido. Tanto que dejó a Diadorim y se fue con las prostitutas... ¡ Ah que cansancio es ese amor de Diadorim! Él no enfrente su conflicto. Y Diadorim enfrente esto a tal punto que lo rechazó. ¡ No quiero! ¡ Te amo pero no me entrego! ¡ La venganza es un bien mayor para mí! ¿No? Es el demonio, es un asunto bien diabólico... bien femenino, en el sentido en que lo femenino decide negarse.²⁰⁴

Essa mistura de opostos está bem materializada na pintura *A volta do filho pródigo*, de Rembrandt van Rijn. O teólogo Henri J.M. Nouwem analisa na obra o detalhe das mãos do pai que abraça o filho pródigo e esbarra na mesma questão, pois uma é mão de homem e a outra de mulher, para formar a imagem do Deus que é:

(...) igualmente pai e mãe. Ele toca o filho com uma mão masculina e uma feminina. Ele segura, ela acaricia. Ele confirma, ela consola. Ele é, certamente, Deus em quem

²⁰¹ BOSI, Alfredo. Anchieta ou as flechas opostas do sagrado In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das letras, 1992, pp. 82-3.

²⁰² PRADO, 1991, p. 233.

²⁰³ PRADO, 1991, p.11.

²⁰⁴ NAVARRO, 2009, pp. 53-4.

o masculino e o feminino, a paternidade e a maternidade, estão totalmente presentes.²⁰⁵

Figura 1: A volta do filho pródigo

Figura 2 – Detalhe

Fonte: SUMATEOLÓGICA (2011)

O eu lírico na poesia de Adélia Prado é, semelhantemente, “misturado”. Em sua percepção de mundo não há contornos definidos entre extremos como dor e amor, esperança e desconforto, profano e sagrado, casto e erótico, etc.

O paradoxo é evidente nos poemas. Prova disso é a facilidade com que se consegue ir aos mais altos céus com a mesma disposição com que se baixa à terra; a mulher que quer entregar-se às paixões da carne é a mesma que quer adorar; é nesse entranhamento de opostos que explode o lirismo sublime do texto, como se percebe em *Discurso (O coração disparado, 1978)*:

(...) “Ó Pai, duro é este discurso, quem poderá entendê-lo?”
Se abrisse um sol sobre este dia incômodo,
eu rapava com enxada os excrementos,
punha fogo no lixo
e demarcava mais fácil os contornos da vida:
aqui é dor, aqui é amor, aqui é amor e dor, (...)²⁰⁶ (grifo nosso)

Os versos acima dialogam com o romance de Rosa no discurso de Riobaldo antecedendo a estória de Maria Mutema:

Baixei, mas fui ponteando opostos. Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! **Quero os todos pastos demarcados...** Como é que posso com este mundo?

²⁰⁵ NOUWEM, H.J.M. *A volta do filho pródigo: a história de um retorno para casa*. São Paulo: Paulinas, 1999.

²⁰⁶ Idem, 1991, p. 160.

A vida é ingrata no macio de si: mas transtroz a esperança mesmo no meio do fel do desespero. Ao que este mundo é muito misturado...²⁰⁷ (grifo nosso)

Também para Adélia Prado, “a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo” e, por essa razão, eles ganham tensões e se tranquilizam nas linhas de seus poemas. É nessa face que ela consegue ser – ao mesmo tempo – mais profunda e natural, semelhante a Guimarães Rosa.

A outra epígrafe inspirada em *Grande sertão: veredas* é a frase de Riobaldo: “Coração da gente – o escuro, escuros”²⁰⁸, que abre o quinto livro poético de Adélia Prado. O jagunço a pronuncia quando percebe o ciúme que sentiu por Diadorim, ao que conclui que “ciúme é mais custoso de se sopitar do que o amor”²⁰⁹, conclusão reveladora para ele, que talvez tenha experimentado naquele momento um profundo sentimento do coração, que se revelou surpreendentemente no escuro.

A escuridão (como visto no capítulo anterior) – situação tão metaforizada pelos místicos para designar o desconhecido e misterioso que quer se revelar – encontra ressonância também no poema de Adélia Prado *Os acontecimentos e os dizeres* (*Bagagem*, 1976):

Quem está vivo diz:
 hoje às três horas padre Libério
 dá a bênção na Vila Vicentina.
 Ou assim: coisa boa é um banho.
 Ou ainda: casamento é coisa muito fina.
 Eu achei tanta graça quando aprendi a dar nós,
 fiquei cheia de poder.
 Entendi depois o que queria dizer:
 “toda convicção é apostólica”,
 fiquei cheia de espanto.
 As palavras só contam o que se sabe.
 Mas quem disser: Deus é um espírito de paz,
 está repetindo um menino de sete anos
 que acrescentou:
eu tenho medo é de dia; de noite, não,
porque é claro.²¹⁰ (grifo nosso)

Há nesse poema um eu lírico “cheio de espanto”, surpreendido pelo que a escuridão da noite pode revelar com o negrume, apaziguando o medo e lhe dando um clarão mesmo em meio à noite escura.

²⁰⁷ ROSA, 1994, p 306.

²⁰⁸ ROSA, 1994, p 43.

²⁰⁹ Idem

²¹⁰ PRADO, 1991, p. 39.

3 POESIA E TRANSCENDÊNCIA DO COTIDIANO

O teólogo Leonardo Boff acredita “que a transcendência é, talvez, o desafio mais secreto e escondido do ser humano”²¹¹. Muitos escritores e poetas, como Guimarães Rosa e Adélia Prado, fizeram e fazem da própria criação uma tentativa da revelação desse mistério que há no movimento entre o céu e a terra, afinal, ambos possuem tal característica, como provam *Grande sertão: veredas* e os poemas de Adélia Prado, que tentam encurtar a tênue linha que separa a literatura – prosa poética e poesia – da experiência da transcendência.

Para perscrutar tal experiência, é necessário abordá-la no significado relativo ou relacional²¹² da palavra transcendência, por ser este o significado capaz de promover o movimento de um ser para outro que esteja fora e além dele, existindo por si mesmo, mas que admite essa possibilidade quando existe o desejo de esse ser relacionar-se, através do pensamento, da intuição, do sentimento ou da vontade, com o outro e este deixar-se revelar, nas palavras de Alfredo Bosi:

Para o significado relativo ou relacional da transcendência, existem várias teorias muito diversas, mas eu diria que todas as teorias epistemologicamente realistas, desde Aristóteles a São Tomas de Aquino, até os fenomenológicos que têm derivação rousseauiana, e até mesmo os materialistas dialéticos, isto é, todos aqueles que julgam existir um objeto independente de nós, seja leigo, seja sagrado, enfim, que há um ser fora de nós, todos eles ao falar de transcendência só podem pensar no movimento.²¹³

A arte se apropria muito bem desse “movimento” em direção ao que está fora do ser e se torna um canal aberto para a percepção da existência do outro que está fora, mas passível de relacionar-se e, até mesmo, de sentir com ele, ao que continua o crítico:

A arte, numa das muitas definições de poesia, é esse movimento que um sujeito faz com o outro, e é entre um sujeito e outro, naturalmente como significado, que estão as palavras, elas seriam uma espécie de janelas que o poeta abre para ver o outro, para compreender o outro, nós sabemos que assim ele (esse sujeito) está transpondo algo que não é dele.²¹⁴

²¹¹ BOFF, Leonardo. *Tempo de transcendência*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

²¹² O professor Alfredo Bosi, na palestra “Poesia e transcendência” – proferida no evento Colóquio Arte e Transcendência da Escola Dominicana de Teologia em São Paulo em 20 de março de 2009 –, admite dois significados à palavra transcendência e diferencia o significado absoluto do relativo. Para o sentido absoluto, transcendência seria algo impossível, pois se trata de um ato que remete o ser humano a outro ser que estaria além da própria experiência. Platão emprega a transcendência quando fala de eternidade e divindade, algo que esteja além dos sentidos. Portanto, no sentido absoluto, não há relação de poesia e transcendência, pela existência de um abismo intransponível entre Deus e o homem, de sorte que a poesia e a arte em geral, como atividade leiga que são, não podem tocar no transcendente.

²¹³ BOSI, 2009.

²¹⁴ BOSI, 2009.

Acerca dessa colocação, Otávio Paz admite esse “movimento do ser” em relação a algo como sinônimo de transcendência, em que o poeta vai “dizer” das próprias experiências “históricas e datadas”, entendendo-as como experiências do cotidiano que se tornam alvo da poesia:

A experiência poética não é outra coisa que a revelação da condição humana, isto é, desse transcender-se no qual reside precisamente sua liberdade essencial. Se a liberdade é o movimento do ser, contínuo transcender-se do homem, esse movimento sempre deverá estar referido a algo. E assim é: um apontar para um valor ou uma experiência determinada. A poesia não escapa a essa lei, como manifestação da temporalidade que é. Com efeito, o traço característico da operação poética é o dizer, e todo dizer é dizer de algo. E o que pode ser esse algo? Em primeiro lugar esse algo é histórico e datado: aquilo de que o poeta fala efetivamente, sejam os seus amores com Galatéia, o cerco de Tróia, a morte de Hamlet, o sabor do vinho numa tarde ou a cor de uma nuvem sobre o mar. O poeta consagra sempre uma experiência histórica, que pode ser pessoal, social ou ambas as coisas ao mesmo tempo. Mas, ao nos falar de todos esses sucessos, sentimentos, experiências e pessoas, o poeta nos fala de outra coisa: do que está fazendo, do que está sendo diante de nós e em nós; e ao fazê-lo, revela-nos o que somos.²¹⁵

Sendo assim, a poesia, bem como a linguagem poética, tornam-se um elo possível que permite esse “movimento” de uma pessoa a outra e, como se trata de uma linguagem superior, por ser dotada de símbolos, signos e figuração da linguagem, ela assume um movimento não só de um ser para outro, mas também de planos, como de baixo para cima, do baixo para o alto.

Nesse sentido desdobra-se a palavra transcendência. Na primeira parte dela encontra-se o prefixo TRANS, que quer dizer “atravessar, chegar ao fim”, ele revela a importância dada ao percurso, ao percorrer algo, à travessia; em segundo, o radical CENDÊNCIA, que vem de CENDERE, verbo latino, e se traduz como subir. É desse radical que se tem a palavra ASCENDER. Portanto, quando se junta o prefixo e o radical, tem-se o sentido de passar para o outro lado mas numa direção de subida, passar subindo. Ressalta-se aqui o uso do verbo transcender sempre levando em conta o ponto de partida, chamado de IMANÊNCIA, termo contrário e simultaneamente correlativo a TRANSCENDÊNCIA, que é o fim do percurso, e, num significado completo e definitivo da palavra, que chega ao “Ser absoluto”.

O Absoluto, quando alvo de poetas e escritores, é a força motriz que viabiliza ao ser humano um canal capaz de ou regrad o caos ou desarrumar a ordem, numa instância que o transporte de uma realidade cotidiana a um plano superior através da linguagem. Essa oscilação entre o que é cotidiano e transcendente é de natureza vital para o poeta e o fazer poético, como assegura Jorge de Lima:

²¹⁵ PAZ, 1982.

A poesia, por suas flutuações, oscilando do cotidiano à arte transcendente ou pura, testemunha inquietações e aspirações reveladoras do pressentimento que ela encerra dos mundos em formação ou desorbitados. A transcendência que deve saturar de mistério todo grande e verdadeiro poeta impele-o a ultrapassar-se em dois sentidos. Se se trata de revelar através de suas manifestações o real que nós percebemos, é preciso transpor as aparências e os limites, de maneira a conduzir-nos para outras dimensões do universo que dá a este mundo seu sentido inconsútil; e daí às fontes da vida universal de que a nossa é um elo de cadeia eterna.²¹⁶

3.1 TRANSCENDÊNCIA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Em *Grande sertão: veredas* percebe-se um desejo de transcendência em Riobaldo, que demonstra querer algo que o “suspenda” da realidade imanente do cotidiano de “range rede”, vivido enquanto ex-jagunço sertanejo que explora o passado. Logo nas primeiras páginas, a personagem expressa tal desejo:

Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo o rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. **Tudo me quieta, me suspende.** Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria, rezar – o tempo todo.²¹⁷ (grifo nosso)

Guimarães Rosa construiu o protagonista de seu romance dando a ele um caminho a percorrer, uma viagem, que chama de “travessia”. Nessa marca acentuada da busca pela religiosidade pode-se perceber um reflexo do próprio escritor, espelhado na personagem pelo fato de tanto o criador quanto a criatura professarem “muita religião”, bebendo “água de todo o rio”, expressão que se confirma nas várias vertentes religiosas que influenciaram sua vida e obra, como já visto no Capítulo 1.

No excerto do romance transcrito acima, nota-se a vontade da personagem em exercitar uma vida espiritual em que a religiosidade seja uma constante. Fala-se em quietude e suspensão como resultado da busca de sua alma por “muita religião”. Mas para que Riobaldo precisa de muita religião? Provavelmente para obter de Deus a redenção de uma alma que se “acusa” de pecadora e uma só religião não basta, precisa de todas as vertentes que a religiosidade possui, pois cada uma o complementa de alguma maneira e motiva nele esse

²¹⁶ LIMA, Jorge de. Preparação à poesia. *Revista do Livro*, seção Arquivo, p. 75-107, ano XI – nº 35 – 4º trimestre, 1968. Órgão do Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura. p. 79

²¹⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 15.

exercitar constante entre a terra e o céu, num movimento do baixo ao alto (e vice-versa), que lhe devolverá uma vida purgativa em velho do que foi quando moço e jagunço.

Dessa maneira, Riobaldo explora a memória com a intermediação de um plano superior que o “aquieta” e o “suspende”, transportando-o do cotidiano sublimado na suprarrealidade, quando mostra o desejo de querer “rezar o tempo todo”. Sobre esse desejo, discorre Suzi Sperber:

Guimarães Rosa leu tanto o Novo quanto o Velho Testamento. Porém, o que parece ter chamado mais a sua atenção é o Novo Testamento – e no Novo Testamento os Evangelhos. Os trechos sublinhados, ainda que apresentem observações marginais de cunho abstrato, têm algo de ingênuo tanto na forma parabólica do texto, como na simplicidade da constatação roseana. É uma constatação isenta de crítica, ou dúvida filosófica. A aceitação é tão plena, que a única observação marginal crítica exige a ampliação absoluta da obediência religiosa. **A oração afigura-se-lhe necessária constantemente, independente de tempo e momento.** É o que nos esclarece a observação “marginal”... “Restrição estúpida, na letra”, aposta à frase “La oración Dominical”. (grifo nosso)²¹⁸

Além de reflexos bíblicos no romance, como aponta o estudo de Suzi Sperber, há também a presença da filosofia platônica. Em *Fedão* – livro encontrado na biblioteca de Guimarães Rosa –, o filósofo aborda esse transporte de planos, necessário para a alma libertar-se do corpo e atingir a verdade. Para o filósofo, o corpo com seus sentidos é um empecilho para a libertação. O que interessa a Platão não é o mundo sensível e imanente, mas sim a passagem deste para o ideal, alcançada através da transcendência:

Há de haver para nós outros algum atalho direto, quando o raciocínio nos acompanha na pesquisa; porque enquanto tivermos corpo e nossa alma se encontrar atolada em sua corrupção, jamais poderemos alcançar o que almejamos. E o que queremos, declaremo-lo de uma vez por todas, é a verdade. Não têm conta os embaraços que o corpo nos apresta, pela necessidade de alimentar-se, sem falarmos nas doenças intercorrentes, que são outros empecilhos na caça da verdade. Com amores, receios, cupidez, imaginações de toda a espécie e um sem número de banalidades, a tal ponto ele nos satura, que, de fato, como se diz, por sua causa jamais conseguiremos alcançar o conhecimento do quer que seja. Mais, ainda: guerras, batalhas, dissensões, suscita-as exclusivamente o corpo com seus apetites. Outra causa não têm as guerras senão o amor do dinheiro e dos bens que nos vemos forçados a adquirir por causa do corpo, visto sermos obrigados a servi-lo. Se carecermos de vagar para nos dedicarmos à Filosofia, a causa é tudo isso que enumeramos. O pior é que, mal conseguimos alguma trégua e nos dispomos a refletir sobre determinado ponto, na mesma hora o corpo intervém para perturbar-nos de mil modos, causando tumulto e inquietude em nossa investigação, até deixar-nos inteiramente incapazes de perceber a verdade.²¹⁹

²¹⁸ SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1967. Parte 1: “reflexos das leituras e preocupações espirituais no temário e nas ideias de J.G.R.”. 1.2 A Bíblia e os evangelhos, p. 40.

²¹⁹ PLATÃO. *Fedão*. São Paulo: Nova Cultural, 2004, p. 10.

De acordo com a teoria de Platão, fica impossível para o homem provar a transcendência em vida, já que o corpo a impede, restando assim um abismo intransponível entre o homem e a verdade, a qual é absoluta e incognoscível:

Ora, se realmente, na companhia do corpo não é possível obter o conhecimento puro do que quer que seja, de duas uma terá de ser: ou jamais conseguiremos adquirir esse conhecimento, ou só o faremos depois de mortos, pois só então a alma se recolherá em si mesma, separada do corpo, nunca antes disso. Ao que parece, enquanto vivermos, a única maneira de ficarmos mais perto do pensamento, é abstermo-nos o mais possível da companhia do corpo e de qualquer comunicação com ele, salvo e estritamente necessário, sem nos deixarmos saturar de sua natureza, sem permitir que nos macule, até que a divindade nos venha libertar. Puros, assim, e livres da insanidade do corpo, com toda a probabilidade nos uniremos a seres iguais a nós e reconheceremos por nós mesmos o que for estreme de impurezas. É nisso, provavelmente, que consiste a verdade.²²⁰

Uma interpretação possível de Riobaldo através da filosofia platônica é o fato de ele se exercitar em liberar a memória, presa ao corpo, por meio da consciente narração do passado ao interlocutor, como afirma Suzi Sperber:

A lembrança do passado dá a Riobaldo a possibilidade de se tornar consciente do sentido e valor dos acontecimentos, do sentido e valor de sua vida. A estrutura do real corresponde à estrutura dos acontecimentos e da vida. Aceito o passado, verbalizado, ele penetra a consciência. Riobaldo busca. Riobaldo preocupa-se com a travessia. Sua busca porém, dá-se dentro de si mesmo. Busca o sentido de seus atos e não do estrito contingente. (...) Em *Grande sertão: veredas* os signos traem o significado, camuflam sentidos que são buscados, mas difíceis. (...) A consciência de Riobaldo afigura-se-lhe como liberdade: “Fui cativo, pra ser solto?” Este tema que é platônico, ou neoplatônico, não é o único encontrado na obra em questão.²²¹

À medida que conta a vida ao interlocutor, ele a organiza e, “na busca do sentido dos acontecimentos, Riobaldo procura sua culpa”²²² e parece encontrá-la no amor que carrega: o amor proibido pelo amigo Diadorim, por isso um amor demoníaco, “a paixão por Diadorim é o mal em Riobaldo”²²³.

Benedito Nunes aponta em um estudo o aparecimento e desenvolvimento da filosofia platônica no romance rosiano:

Do tecido poético de sua prosa afloram diferentes conceitos filosóficos ou parafilosóficos, sempre pertencentes a troncos do pensamento metafísico e de ramificações religiosas. Para não irmos tão longe quanto foi Hygia Terezinha Calmon Ferreira – arrolando dos escritos disponíveis do ficcionista, inclusive cartas, as numerosas fontes de filosofia, da religião e da mística a que ele recorreu –, basta lembrarmos a frequência profusa, que estonteia o intérprete, de alusões a Platão e a Plotino, quando não há fragmentos de Heráclito e as passagens do saber hermético-

²²⁰ idem.

²²¹ SPERBER, Suzi Frankl. *op. cit.*, p. 74

²²² Ibidem, p. 93.

²²³ Entrevista pessoal com Alfredo Bosi especificamente para esta pesquisa.

alquímico, parafraseados e parodiados no torrencial monólogo de *Grande sertão: veredas*.²²⁴

Mas como provar a transcendência platônica se para o filósofo esta é impossível em vida? Neste ponto se faz necessária a introdução da teologia cristã de Santo Agostinho, que adequou as teses platônicas ao cristianismo na Idade Média, conseguindo conciliar, pela ascese possível, o apaziguamento do conflito entre a virtude e a paixão demoníaca promovido no coração dos homens. É nesta dicotomia que se instala o sofrimento humano: a dilaceração do corpo que sofre por ser impuro e a busca que a alma quer da paz proporcionada pela presença de Deus. Quando vistas pela doutrina cristã de Santo Agostinho, tais tensões dicotômicas, como corpo/alma, pecado/perdão, culpa/grça, são perfeitamente entendidas e relaxadas na síntese de sua teologia: “o coração do homem não tem paz enquanto não repousa em Deus, é que Deus nos criou para Ele”²²⁵. Essa teologia é encontrada na fala de Riobaldo: “Mas minha alma tem de ser de Deus: se não, como é que ela podia ser minha?”²²⁶

Grande sertão: veredas é o monólogo de um sertanejo lembrando e trazendo ao presente o já vivido, a memória de Riobaldo é evocada a todo momento da narrativa. Tem-se nesse resgate uma via possível para a ascese, pois, segundo Santo Agostinho:

Que hei de fazer, pois, meu Deus, minha verdadeira vida? Ultrapassarei também esta faculdade que se chama memória? Ultrapassá-la-ei para chegar a ti, doce luz? Que dizes? Subindo em espírito a ti, que estás acima de mim, ultrapassarei também esta minha força, que se chama memória, pois quero atingir-te onde és acessível, e unir-me a ti por onde possa fazê-lo. Também os animais e as aves têm memória, porque de outro modo não voltariam a seus ninhos e tocas, nem fariam outras coisas habituais, e nem mesmo poderiam adquirir hábitos sem a memória. Passarei, pois, além da memória para chegar àquele que me separou dos animais e me fez mais sábio que as aves do céu. Passarei além da memória, mas onde te hei de achar, ó Deus verdadeiramente bom, suavidade segura? Onde te hei de encontrar? Se te encontro sem minha memória, estou esquecido de ti, e se não me lembro de ti, como te poderei encontrar?²²⁷

Uma vez acionada a memória, Riobaldo traz à tona sua culpa, portanto, esta se torna um motor que o impulsiona aos céus. Por isso, ele quer a paz e a quietude da alma, que sabe serem difíceis de alcançar com a realidade imanente que é seu corpo pecador e a memória que o persegue; quer a suspensão, o alto, a transcendência possível numa travessia que o leva em direção a Deus. Essa ligação é identificável na etimologia da palavra “religião”, derivada do latim *religare* – religar, ligar bem. Ele vê a possibilidade dessa ligação com Deus na prática de exercícios espirituais que o suspendam para mais perto d’Ele, por isso “Riobaldo busca na

²²⁴ NUNES, Benedito. O autor quase de cor: rememorações filosóficas e literárias. In: *Cadernos de Literatura* – João Guimarães Rosa. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2006, p. 238.

²²⁵ SANTO AGOSTINHO. *Confissões de Santo Agostinho*. São Paulo: Paulinas, 2000.

²²⁶ ROSA, 1994, p. 501.

²²⁷ SANTO AGOSTINHO, 2000.

religião o significado”²²⁸ das coisas, das histórias que conta e, por extensão, da própria existência.

A intensidade dessa sede que o faz beber “água de todo o rio” torna-se mais evidente quando ele apela para outras rezadeiras, pois além de querer “rezar o tempo todo” necessita do auxílio extra de quem reze por ele, como se isso fosse profissão, daí paga por esse feito, prática muito comum no sertão:

Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. Vale, se vale. Minha mulher não vê mal nisso. E estou, já mandei recado para uma outra, do Vau-Vau, uma Izina Calanga, para vir aqui, ouvi de que reza também com grandes mere-merências, vou efetuar com ela trato igual. Quero punhado dessas, me defendendo em Deus, reunidas de mim em volta... Chagas de Cristo!²²⁹

Essa postura de Riobaldo o aproxima do apóstolo Paulo. É evidente na teologia deste a busca também pela constante ascensão, comprovada no versículo bíblico: “Orai sem cessar”²³⁰. O caminho para Deus, segundo Santo Agostinho, passa por uma vida de rejeição ao mundano e profano, a fim de alcançar nas “chagas de Cristo!” a graça divina e a virtude da regeneração: “Que fará esse homem infeliz? Quem o livrará deste corpo de morte, senão tua graça, por Jesus Cristo, nosso Senhor (...)”²³¹. E ainda o apóstolo Paulo: “Desventurado homem que sou! Quem me livrará do corpo desta morte? Graças a Deus por Jesus Cristo, nosso Senhor. De maneira que eu, de mim mesmo, com a mente, sou escravo da lei de Deus, mas, segundo a carne, da lei do pecado.”²³²

Os três carecem de perdão dos pecados e apaziguamento da culpa: o apóstolo, pela perseguição à igreja de Cristo em seus primórdios; o teólogo, pela vida devassa que levou na mocidade; o ex-jagunço Riobaldo, pelo amor sentido por Diadorim. Eles buscam na sublimação da realidade imanente o alívio alcançado na transcendência. Riobaldo quer a existência de Deus como uma necessidade, para experimentar um descanso de sua trágica história, talvez porque queira dar a sua alma o que a rede dá a seu corpo velho e cansado: a segurança que existe num repouso metafísico:

Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vai-vem, e a vida é burra.

²²⁸ HANSEN, 2009.

²²⁹ ROSA, 1994, p. 15.

²³⁰ *A Bíblia Sagrada*. I Tessalonicenses 5:17.

²³¹ SANTO AGOSTINHO, 2000.

²³² *A Bíblia Sagrada*. Romanos 7: 24, 25.

É o aberto perigo das grandes e pequenas horas, não se podendo facilitar, é todos contra os acasos. Tendo Deus, é menos grave se descuidar um pouquinho, pois no fim dá certo. Mas, se não tem Deus, então, a gente não tem licença de coisa nenhuma! Porque existe dor.²³³

E se existe a dor, como disse Riobaldo, para a mesma existe um alívio. Segundo a filósofa Hanna Arendt, “toda dor pode ser suportada se sobre ela puder ser contada uma história”, parece ser justamente o que faz Riobaldo ao efabular a vida ao doutor da cidade. Talvez a contação ininterrupta de Riobaldo possa ser o que Aristóteles vai denominar em *Arte poética* de “catarse”. Na Grécia Antiga, a catarse era especificamente provocada na tragédia, a fim de promover no público uma satisfação que o desafogasse e o descansasse:

Este prazer compõe-se de vários elementos: consiste num desafogo, num repouso, num modo de ocupar os lazes – num gozo intelectual – numa vantagem que não é inútil aos bons costumes; enfim opera a catarse, palavra que uns traduzem por purificação e outros por purgação.²³⁴

Seja qualquer uma, as traduções parecem enquadrar-se ao drama do ex-jagunço, tanto a purificação quanto a purgação podem ser suscitadas em Riobaldo através das ações de seu cotidiano passado, agora pinçadas da memória e narradas ao interlocutor:

A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma maneira de *ser*.²³⁵

Portanto, se imitar a vida através das ações representadas, quer de alegria ou tristeza, pode promover um alívio, um descanso na existência, é assertiva a afirmação da filósofa citada, não só para Riobaldo, mas para os que buscam na “catarse” da própria história a superação da dor através da transcendência do cotidiano, que também pode ser interpretada à luz de uma observação de Antonio Candido, o qual acredita que “ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado”²³⁶.

²³³ ROSA, 1994, p 76.

²³⁴ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Arte poética – Introdução. São Paulo: Ediouro, s.d., p. 234. As notas e introdução do livro foram escritas por Jean Voilqin e Jean Capelle.

²³⁵ ARISTÓTELES, s.d. Capítulo VI – Da tragédia e de suas diferentes partes. Acerca da definição de tragédia em seu item 12 no total de 28, p.248.

²³⁶ CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. O direito à literatura, parte 3. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 242.

3.2 TRANSCENDÊNCIA NA POÉTICA DE ADÉLIA PRADO

sonho	{	1	Maria,
		2	roga a Teu Filho que me mostre o Pai.
		3	Imagens sobrevêm:
		4	homem, vinheta, instrumento,
		5	o que ameaça ser um leque de penas
		6	e é uma cabeça de naja,
		7	a perigosa serpente.
		8	Quero ver o Pai, insisto,
		9	roga a Teu Filho que me mostre o Pai.
		10	Um dente, uma vulva,
		11	um molho de nabos comparecem,
		12	gerados como eu do nada.
		13	De onde vêm os nabos, Maria?
		14	Onde está o Pai?
		15	De onde vim?
		16	Move-se na parede um cavalo de sol.
		17	É o Pai?
		18	Não,
		19	é só uma sombra e já se desfaz.
		20	O Pai, então, é uma usina?
		21	Meu pai dizia: ó Pai!
devaneio	{	22	E levantava os braços respeitoso.
		23	Também meu avô: Deus é Pai!
		24	E tirava o chapéu.
		25	Assim, um pai remetendo a outro
		26	e mais outro e outro mais,
		27	enfim, a milhões de pais até Adão,
realidade	{	28	que sou eu acordando de um sonho,
		29	apenas “raia sanguínea e fresca”
		30	a madrugada, filha de parnasiano,
		31	que me encantava quando eu era mocinha,
		32	filha de ferroviário,
		33	cansada agora
		34	como feirante ao meio-dia:
		35	ai, meu pai,
		36	me ajuda a torrar o resto
		37	deste lote de abóboras,
		38	me tira da cabeça
		39	a idéia de ver Deus-Pai,
		40	me dá um pito e um café. ²³⁷ (grifos nossos)

O poema *Exercício espiritual*, de *Oráculos de Maio* (1999), é construído em versos livres, num aparente descuido formal, frequente nos poemas mais longos de Adélia Prado, como esse de quarenta versos. A presença do prosaísmo na poesia vai reforçar o descuido formal (ainda que aparente) utilizado por ela em toda a obra, mas um prosaico no sentido de despoetizar formalmente o poema para alcançar um universo próximo da prosa, que parece conversa, mas não tem impostura nenhuma.

²³⁷ PRADO, A. *Poesia Reunida*. São Paulo: Arx, 1991, p. 497.

É comum a divisão de seus poemas em duas realidades, e isso se percebe neste também: há nele o espaço do céu – relativo ao sonho – e o da terra – relativo à realidade. Pode-se dividi-lo em três partes. A primeira é o sonho do eu lírico, do início até o verso 27, ele ocorre no espaço celestial por expressar o desejo de adoração e transcendência; a segunda parte é o devaneio, apenas nos versos 28 e 29, ocorre no espaço entre o céu e a terra, por estar entre o sonho e a realidade; e a terceira parte é a realidade, que acontece no âmbito da terra, nos últimos dez versos. *Exercício espiritual* começa evocando um dogma da Igreja Católica, a trindade: “**Maria**, roga a Teu **Filho** que me mostre o **Pai**”, ao explicitá-la nas palavras Maria (terceira pessoa), Filho (segunda pessoa) e Pai (primeira pessoa). Tal dogma é especificamente católico – muito mais do que cristão²³⁸ – por substituir o Espírito Santo pela figura feminina de Maria, o vocativo.

Esse eu lírico revela um tipo de fome pelo sagrado que a transcendência almejada é a única via capaz de saciá-la. Transcendência perceptível tanto na estrutura em que o poema foi construído como no conteúdo. Há uma ordenação impactante em seu fruidor, que é de natureza sublime; tal impacto pode ser devido ao que Antonio Candido chama de “fusão inextricável da mensagem com a sua organização”, e continua:

Quando digo que um texto me impressiona, quero dizer que ele me impressiona porque a sua possibilidade de impressionar foi determinada pela ordenação recebida de quem o produziu. Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido.²³⁹

E onde se encontra esse “arranjo especial das palavras” no poema, que faz dele uma combinação adequada do conteúdo à forma? Na estrutura em que estão dispostos os três versos decassílabos dentre os quarenta; são eles os versos dois, nove e 22. Somente estes três mereceram essa métrica em todo o poema, apesar do descuido formal demonstrado em versos livres. Eles estão distribuídos de forma crescente: o primeiro, o segundo e o terceiro decassílabos estão separados por seis, doze e dezoito versos, numa progressão múltipla de

²³⁸ No cristianismo, ter Maria como medianeira entre Deus e os homens é prática exclusiva do catolicismo; as demais doutrinas cristãs, como protestantes e evangélicas, não admitem nenhum mediador, a não ser Jesus, a segunda pessoa da Trindade, segundo a teologia do apóstolo Paulo: “Porquanto há um só Deus, e um só Mediador entre Deus e os homens, Cristo Jesus, homem.” *A Bíblia Sagrada*. I Timóteo 2:5.

²³⁹ CANDIDO, Antonio. O direito à literatura, parte 3. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 246.

seis, ou seja, ascendente. Portanto, a transcendência a que o eu lírico busca, apontada nos versos iniciais, pode ser demonstrada no poema tanto no conteúdo como no ritmo.

A progressão pode explicar a forma como o verso 18 foi quebrado. Não haveria necessidade de ser um verso monossilábico, o “Não” poderia ser incorporado à resposta no verso 19, mas, se o fosse, se tornaria outro decassílabo, quebrando assim a estrutura progressiva e ascendente do poema. Porém, se um verso teria de ser quebrado, de todos, o mais correto para efetuar a quebra é mesmo o verso 18, pela força que tem o monossílabo negativo.

Ainda que a poesia lhe seja uma revelação mística, nota-se no poema o labor do poeta em dar a essa revelação uma forma em que se adéque o conteúdo, isso se pode perceber na imagem abaixo, reproduzida para comparar o poema publicado com a forma original:

Figura 3 – Poema *Exercício espiritual* de Adélia Prado. Fonte: NAVARRO (2009)

A imagem acima revela que não houve no poema, a princípio, nenhuma preocupação formal em destacar os versos decassílabos de maneira ascendente, reforçando assim a atitude da poeta em evidenciar tais versos ao trabalhá-los e distribuí-los intencionalmente.

O verso decassílabo, muito bem escolhido por Adélia Prado, dentre vários metros dos quais ela poderia ter lançado mão, é outro reforço da forma que o poema dispõe, pelo fato de os três remeterem à ideia de pai. Os dois primeiros e idênticos decassílabos ao Pai do céu, Deus; o terceiro decassílabo ao pai da terra, com letra minúscula. Esse detalhe é fundamental para entender a escolha do metro para os versos em destaque, já que há uma evidência neste poema, como também ao longo de sua obra poética, do apreço de seu pai por poemas parnasianos (que exploram esse tipo de métrica).

No verso “E levantava os braços respeitoso.”, embora a palavra pai, que é a força do poema, não esteja explícita, ainda assim expressa o desejo de adoração e transcendência que, como o eu lírico, seu pai manifestava ao levantar as mãos, marca de sua personalidade, porque “ele tinha o costume de gesticular seu pensamento”²⁴⁰. Esse gesto no sonho vai trazer à memória da filha o que o pai amava fazer: escutá-la declamar seus poemas prediletos, que eram em versos decassílabos: “Eu tive um cão. Chamava-se Veludo:”²⁴¹ e “Morrer, dormir. Não mais! Termina a vida”²⁴², explicando assim o adjetivo “parnasiano” que ela dá ao pai no verso 30. Tal fato pode ser percebido no poema *A poesia (Bagagem, 1976)*:

Recita “Eu tive um cão”, depois “Morrer dormir”, ele dizia.
Eu recitava toda poderosa.
‘Eh trem!’ ele falava, guturando a risada, os olhos
amiudados de emoção, e começava a dele:
“Estrela, tu estrela, quando tarde, tarde, bem tarde,
brilhaste e volveste o teu olhar para o passado,
recordas-te e dirás com saudade: sim, fui mesmo ingrato.
Mas tu lembrarás que a primavera passa e depois volta
e a mocidade passa e não volta mais”.
A última palavra, sufocada. O que estava embaçado
eram seus óculos. Ó meu pai, o que me davas então?
Comida que mata a fome e mais outras fomes traz?
Eu hoje faço versos de ingrato ritmo.
Se os ouvisses por certo me dirias com estranheza e amor:
‘Isso, Delão, isso!’ O bastante para eu começar recompensada:
Agora as boas, pai, agora as boas:
“Eu tive um cão”, “Estrela, tu estrela”.

²⁴⁰ PRADO, 1991, p. 124.

²⁴¹ GUIMARÃES, Luiz. História d’um cão. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/lui01.html>>. Acesso em 27 jun. 2011.

²⁴² OCTAVIANO, Francisco. Morrer... Dormir... Disponível em <<http://www.literaturaemfoco.com/?p=355>>. Acesso em 27 jun. 2011.

“Morrer dormir, jamais termina a vida”,
 jamais,
 jamais,
 jamais.²⁴³

O verso 25 – “Assim, um pai remetendo a outro” – mostra, além da religiosidade trazida como herança desde o avô, a estreita relação que o eu lírico admite fazer entre o céu e a terra através das figuras paternas do Pai/pai. Acerca de tal verso, Adélia Prado faz um comentário importante neste contexto do poema:

Al final, la orfandad es una sola... Mi padre también está carente de su padre, mi abuelo también está carente deee... ¡Ah el último poemita que hice, aquel que hice en el retiro... Ejercicios Espirituales... ése!, habla de esa orfandad radical del ser humano. El sertón es mi condición... estoy solita en el sertón, en busca – como Riobaldo – de Dios o del diablo...²⁴⁴

Continuando com os dois versos seguintes, “e mais outro e outro mais/enfim, a milhões de pais até Adão,” percebe-se neles uma elaboração primorosa da linguagem, com aliteração do /m/ e /tr/ e assonância do /ou/ e /ai/, além da rima interna e rara das palavras “mais” e “pai” e do quiasmo “mais outro e outro mais”, parafraseado por ela do verso do parnasiano Raimundo Correia: “Vai-se outra mais... mais outra... enfim dezenas”. A palavra conclusiva da primeira parte do poema *Exercício Espiritual*, “enfim”, empregada corretamente pela poeta, vai tratar de pôr fim ao sonho do eu lírico, encerrando, dessa maneira, a transcendência ao céu.

Com o fim do sonho, recheado de imagens e referências memoriais, a poesia começa a nascer, como comprovarão os versos seguintes, pois o eu lírico está “inspirado”, afinal todo sonho tem estrita relação com a criação poética, segundo Antonio Candido:

O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo (fabulado), independente da nossa vontade. E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito (...).²⁴⁵

No verso 28, “que sou eu acordando de um sonho”, o eu lírico encontra-se em devaneio, e este é parte fundamental de um processo de criação poética, como explica Antonio Candido, à luz de Gastón Bachelar:

Interessado em estudar a formação do espírito científico, Gastón Bachelar procurou investigar como ele ia surgindo duma espécie de progressiva depuração, a partir da ganga imaginativa do devaneio – que seria um estado de passividade intelectual a

²⁴³ PRADO, 1991, p. 130.

²⁴⁴ NAVARRO, 2009, p. 51.

²⁴⁵ CANDIDO, 1995, p. 242.

ser anulado. Mas aos poucos o devaneio lhe foi aparecendo, não apenas como etapa inevitável, ou solo comum a partir do qual se bifurcam reflexão científica e criação poética, mas a condição primária de uma atividade espiritual legítima. O devaneio seria o caminho da verdadeira imaginação, que não se alimenta dos resíduos da percepção e portanto não é uma espécie de resto da realidade; mas estabelece séries autônomas coerentes, a partir dos estímulos da realidade. Uma imaginação criadora para além, e não uma imaginação reprodutiva ao lado, para falar como ele. O devaneio (reverie) se incorpora à imaginação poética e acaba na criação de semelhantes imagens; mas seu ponto de partida é a realidade sensível do mundo, ao qual se liga assim necessariamente (...).²⁴⁶

Esse momento de passagem do sonho para a realidade vai pôr a vida do eu lírico em ordem; é quando nasce a ideia da poesia. Uma mulher que está inspirada e sabe que vai fazer um poema. A inspiração se confirma no próximo verso, pois o primeiro pensamento que lhe ocorre ao acordar é o verso do poeta Raimundo Correia “apenas raia sanguínea e fresca a madrugada”, que está entre aspas por não ser de autoria de Adélia Prado e sim do já citado poeta parnasiano. Este verso escolhido por ela tem, segundo Alfredo Bosi, “o encanto de combinações semânticas e musicais”; também Manuel Bandeira o elege como sendo um “dos versos mais misteriosamente belo da nossa língua”²⁴⁷. O decassílabo do poema *As Pombas* está escrito integralmente no poema de Adélia Prado, mas entre aspas apenas se encontra “raia sanguínea e fresca”; a madrugada, além de não estar dentro das aspas como deveria, vem no verso seguinte provocando um *enjambement*, “a madrugada, filha de parnasiano”.

Faz sentido a poeta evitar mais um decassílabo, como já visto; mas a pergunta se volta para a quebra do verso: por que ela deixa “a madrugada” para o verso seguinte e sem as aspas? Imagine que o devaneio dura apenas dois versos, portanto a realidade começa com “a madrugada”, que não está entre aspas no poema porque é o tempo do eu lírico, que sonhou e acordou naquela hora. Agora não é mais céu nem mais sonho, o que o espera é a realidade de um lote de abóbora para ser torrado, ou seja, o cotidiano. A partir desse momento, que é “madrugada”, os registros todos do poema fazem parte desse cotidiano do eu lírico e se expressam através dos prosaísmos: “ferroviário”, “feirante”, “torrar o resto deste lote de abóbora”, “pito” e “café”.

O poema continua com os versos “Cansada agora/ Como feirante ao meio-dia”. A mulher que acaba de acordar está cansada e, para mostrar esse cansaço, se aplica uma comparação perfeita do que pode ser cansaço para uma dona de casa: o feirante no seu clímax de fadiga quando a feira acaba. É um cenário especificamente feminino, pois são mulheres a maioria dos frequentadores da feira e, especificamente, mulheres que cuidam da casa. Mas,

²⁴⁶ CANDIDO, Antonio. *Textos de Intervenção*. A literatura e a formação do homem. Cidade: Editora 34, 2002, p. 81-2.

²⁴⁷ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

por que o cansaço se ela acabara de acordar? A compreensão está no título do poema. Segundo sua fortuna crítica, Adélia Prado possui uma primorosa capacidade para titular os poemas, sendo sintética e abrangente.

A palavra “Exercício” do título explica o cansaço da mulher pelo esforço ocorrido para realizar a transcendência, a busca plena de seu desejo de querer ver o Pai, completando, assim, a palavra “espiritual”. O título é um oxímoro, “exercício” é uma ação humana, portanto terrena, buscada com esforço e disciplina, enquanto “espiritual” é dado de graça por Deus, algo que vem do céu. Não se pode deixar de considerar que Adélia Prado faz referência a *Exercício espiritual*, livro de Santo Inácio de Loyola, e à filosofia desse santo católico:

(...) por Exercícios Espirituais entende-se qualquer modo de examinar a consciência, meditar, contemplar, orar vocal ou mentalmente e outras atividades espirituais... Porque, assim como passear, caminhar e correr são exercícios corporais, também se chamam exercícios espirituais os diferentes modos de a pessoa se preparar e dispor para tirar de si todas as afeições desordenadas e, tendo-as afastado, procurar e encontrar a vontade de Deus, na disposição de sua vida para o bem da mesma pessoa.²⁴⁸

O eu lírico se exercita em viver tais práticas elencadas por Santo Inácio de Loyola, que também se encontram encorajadas na *Bíblia*, como o apóstolo Paulo mesmo incita aos fiéis: “Orai sem cessar”. Mas o eu lírico parece não querer o “sem cessar”, ele busca a transcendência ao céu, a suspensão, mas não “o tempo todo”, como Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, porque almeja voltar à terra.

Esse desejo de retorno à terra se comprova nos versos finais do poema: “ai, meu pai”. O vocábulo “ai” abre o verso e expressa a dor de estar no mundo e bem acordada. É uma palavra de lamento, rima perfeita para pai com letra minúscula. O vocativo muda, não é mais Maria, quem habita o espaço do céu agora é “meu pai”, porque se está na terra, âmbito da realidade.

Nota-se a natureza paradoxal como linha mestra não só desse poema como também da poética de Adélia Prado. A mulher que queria adorar, ver o Pai, agora quer, com a mesma intensidade, a materialidade do cotidiano expressa num lote de abóboras para ser torrado: “me ajuda a torrar o resto/ deste lote de abóbora,/ me tira da cabeça / a idéia de ver Deus-Pai”. Há uma força que a puxa para a terra quando seus pés já ascenderam do chão.

O apego do eu lírico de Adélia Prado ao que é matéria percebe-se facilmente na extensão de sua obra poética. Há, em inúmeros poemas, uma espécie de apelo para que a

²⁴⁸ LOYOLA, Santo Inácio. *Os exercícios espirituais*. São Paulo: Madras, 2004.

materialidade do cotidiano se estabeleça até quando este estiver já vivendo no céu, como mostram alguns versos de *A Catecúmena* (Bagagem, 1976):

Se o que está prometido é a carne incorruptível,
é isso mesmo que eu quero, disse e acrescentou:
mais o sol numa tarde com tanajuras,
o vestido amarelo com desenhos semelhando urubus,
um par de asas em maio e imprescindível,
multiplicado ao infinito, o momento em que
palavra alguma serviu à perturbação do amor.
Assim quero “venha a nós o vosso reino”. (...).²⁴⁹

Nesse sentido, a filosofia da poeta parece se afinar com a de Santo Tomás de Aquino – teólogo cristão aristotélico – pela fixação no que é sensível, mais do que com o neoplatonismo ascético de Santo Agostinho:

Según la filosofía aristotélica que fue la mediación elegida por Santo Tomás para su reflexión teológica, signo y causa son incompatibles por pertenecer a categorías predicamentales distintas, ¿cómo lograr su articulación? Se intenta superar esta heterogeneidad con la teoría de la causalidad instrumental, ya empleada cuando se habla de la humanidad de Cristo (III, q.8, a.1 sol.2; q.19, a.1 c).

En su Com. a las Sent., Santo Tomás piensa que la gracia es creada, tanto la humanidad de Cristo como los sacramentos no rebasan la causalidad eficiente dispositiva. Pero una vez admitido que la gracia es accidente creado (I-II, q.110, a.2 sol.3), concluye que tanto la humanidad de Cristo como los sacramentos, salvando las debidas distancias, son causa instrumental de la gracia (q.62, a.5 c).

La causa instrumental es movida por la causa principal, pero actúa según su propia forma que modaliza la virtud de la causa principal (q.19, a.1 c; q.62, a.4 c); y así la causa instrumental, si es manifiesta, puede ser signo del efecto oculto y «significando causa» (q.61, a.1 sol.1).

A pesar de estas intuición y perspectiva, punto de partida y criterio de Santo Tomás cuando presenta la espiritualidad de cada sacramento partiendo del rito litúrgico, parece que su explicación teórica sobre la eficacia sacramental discurre más bien según el dinamismo de la causalidad eficiente. Hoy se impone recobrar la mediación del símbolo que tanta importancia tuvo en la tradición patristica. En esta dirección apunta ya Santo Tomás, condicionado sin embargo por la mentalidad de su tiempo y por la mediación filosófica de que se sirvió.²⁵⁰

Na *Suma Teológica*, Santo Tomás de Aquino aborda a doutrina dos sacramentos católicos que valorizam a matéria, denominada por ele de coisas “sensíveis”, ao escolher elementos concretos e fortes para celebração: pão e vinho da eucaristia, óleo na Unção dos Santos Óleos, no corpo do cônjuge no Casamento e água do Batismo:

Hay que decir: La sabiduría divina provee a cada cosa según su propia naturaleza. Por eso dice en Sab 8,1 que dispone todo suavemente. Y en Mt 25,15: Da a cada uno

²⁴⁹ PRADO, 1991, p. 45.

²⁵⁰ PARDO, Jesús Espeja. Introducción al tratado de los sacramentos. In: AQUINO, Santo Tomás. *Suma de teología*. Livro V – Introducción a las cuestiones 60-90. Disponível em <http://www.4shared.com/document/E5u_w1sv/Suma_Teologica_de_Toms_de_Aquin.htm>. Acesso em 29 jun. 2011.

según su propia capacidad. Ahora bien, es connatural al hombre llegar al conocimiento de las cosas inteligibles a través de las sensibles. Y como el signo es el medio por el que se llega al conocimiento de otra cosa y, por otra parte, las cosas sagradas significadas en los sacramentos son bienes espirituales e inteligibles que santifican al hombre, es lógico que la santificación del sacramento tenga lugar a través de cosas sensibles. El mismo sistema se emplea en la Sagrada Escritura cuando se nos describen las cosas espirituales con ejemplos de cosas materiales. Se requieren, pues, para los sacramentos cosas sensibles.²⁵¹

A doutrina tomista faz eco nos versos de Adélia Prado porque, como explica o texto da *Suma Teológica*, é natural para o eu lírico chegar ao conhecimento das coisas inteligíveis através das sensíveis; o próprio Jesus ensina isso ao explicar o Reino de Deus com a levedação do fermento para o pão: “Disse-lhes outra parábola: O reino dos céus é semelhante ao fermento que uma mulher tomou e escondeu em três medidas de farinha, até ficar tudo levedado.”²⁵²

O tomismo na poesia de Adélia Prado pode ser comprovado no poema *Atalho (O coração disparado)*, 1978), em que ela cita o teólogo. Ali se exemplifica a abordagem da sensibilidade das coisas mais comuns do dia a dia tendo relação direta com o trono de Deus, pois, ao olhar para “uma borboleta amarela” que lhe causa espanto, realiza nele uma espécie de epifania em que ele deixa baixar o olhar do céu para o seu “terreiro”, intercalando o que é sensível como “pedra”, “meada de seda” “agulha”, “blusa”, “comida quente”, “pasto”, “comadre” e “compadre”, “carrapicho”, “galinha”, “parede”, etc., ao que é metafísico transcendente, como “Deus”, “trono”, “amor” e, finalmente, em meio a tudo que o eu lírico conseguiu elencar de mais sensível, “Deus resplandecendo em Sua glória”.

Nós não somos capazes da verdade,
os antinaturais por natureza.
Sofremos e procuramos.
Daí os eremitérios, as siglas,
diversos estatutos e estandartes.
Acontece, de pura misericórdia, um descanso:
uma borboleta amarela pousa na nossa mão
e pra nosso susto, permanece sem medo;
olhamos o céu e dizemos do nosso terreiro: é pra lá que se vai, depois de tudo.
De puro orgulho eu queria ser pobre,
de visceral preguiça, pedra.
Contudo explico, desentendo, 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 olhar compassivo e ardente coração.
Eu quero amor sem fim. Deus dá?

²⁵¹ AQUINO, Santo Tomás. *Suma de Teología*. Livro V. Introducción a las cuestiones 60-90. Disponível em: <http://www.4shared.com/document/E5u_w1sv/Suma_Teolgica_de_Toms_de_Aquin.htm>. Acesso em 29 jun. 2011.

²⁵² A *Bíblia Sagrada*. Mateus 13: 33.

Eu quero comida quente. Deus dá?
 Aprecio as dificuldades e respectivos auxílios,
 me esperando lá fora a luz do dia,
 quando eu sair da floresta aonde eu fui passear
 com medo da boicininga e da cobra píton
 e não fiz nada demais: só fiquei com o moço na grama,
 nossos rostos muito próximos,
 transida.
 Se tirasse as cobras do conto ia ficar perfeito.
 Não tiro e sei bem porque.
 De Deus assim não tenho medo e gosto
mas se Ele disser:
‘vem pro Carmelo estudar Tomás de Aquino, Luzia rebelde’,
 eu fico trêmula e pretensiosa
 de fazer cada uma mais maravilhante
 de me tirar o tempo pra ser feliz.
 Do meu jeito, não.
 Pegó o trilho no pasto e vou saudando:
 ‘bom dia, compadre; bom dia, comadre,
 seus patinho tão bons?’
 Meus peitos duros de leite,
 as ancas duras, rapaz.
 Benzinho-de-espinho me pega, carrapicho,
 a tarde doura.
 Caçar ninho de galinha é bom,
 é bom chá de amor-deixado.
 Eta-vida-margarida que eu resolvo por álgebra.
 Me dá um meu sono e vou dormir virada pra parede.
 Onde tem um descascado eu ponho os olhos,
 tem um mosquitinho tonto,
 um cheiro de telha
 e Deus resplandecendo em Sua glória.²⁵³ (grifo nosso)

Sendo assim, Adélia Prado consegue, na poética, misturar o que é “inteligível” ao “sensível” e o profano ao místico, é a sacralização do cotidiano, dando aos gestos mais cotidianos *status* litúrgico, concordando, nesse aspecto, com Suzi Sperber, em que o “trampolim para a transcendência é a mesquinhez da vida humana. O que de mais mesquinho que o próprio quotidiano, ou o quotidiano da mulher?”²⁵⁴ Como exemplo, pinça-se de sua obra poética um dos poemas mais conhecidos, *Casamento*, já visto na pág 51, em que, na mesa da cozinha, marido e mulher celebram o sacramento do casamento, na ação ordinária de limpar os peixes.

Nesse aspecto, os sacramentos se ajustam com o conceito tomista, por serem tais a expressão material e sensível que vai matar a fome e a sede humana da necessidade divina e inteligível; então, imagens como pão e vinho, água, óleo e peixe expressam as coisas fundamentais para a saciedade do homem e a necessidade que ele tem de alimentar o corpo;

²⁵³ PRADO, 1991, p. 236.

²⁵⁴ SPERBER, Suzi Frankl. *Adélia Prado: a poesia como ascese*. In: *Lusorama Zeitschrift für Lusitanistik* 31. Anno XII. Frankfurt AM Main: Johann Wolfgang Goethe Universität – Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, 1996, p. 38-50 (texto fotocopiado, não publicado em português, cedido e traduzido pela autora).

analogicamente, essas imagens também se aplicam quanto à fome que a alma tem, sendo saciada pelo encontro com Deus, como teorizam René Wellec e Austin Warren, acerca das imagens místicas, em que Deus é representado em elementos dos quais não se pode ter privação, como a água, o pão, etc.

Aqui então se volta ao que já foi abordado no Capítulo 1 quanto à manifestação de a poesia mística acontecer como fruto da união terrena disponível para a expressão desta, mais especificamente na segunda divisão classificada pelos autores, pois muitas imagens que a poeta constrói em seus poemas estão relacionadas à comida – elementos terrenos que matam a fome e a sede. No poema *Exercício espiritual*, o “lote de abóbora” que o eu lírico insiste em torrar vai tentar matar uma fome mais profunda do eu lírico, a de transcendência, principalmente a imagem da abóbora, recorrente na poética de Adélia Prado e também alimento essencial em mesas de família da zona rural, como no poema *Bucólica nostálgica* (Bagagem 1976):

(...) Dentro dela, agachados,
na porta da rua, sentados no fogão, ou aí mesmo,
rápidos como se fossem ao Êxodo, comem
feijão com arroz, taioba, ora-pro-nobis,
muitas vezes abóbora. (...) ²⁵⁵ (grifo nosso)

E principalmente por esta lembrar-lhe um momento epifânico da infância, como em *Bendito* (Bagagem, 1976):

(...) Porque sou desgraçado
como um homem tangido para a forca,
mas me lembro de uma noite na roça,
o luar nos legumes e um grilo,
minha sombra na parede. (...) ²⁵⁶ (grifo nosso)

Apesar de neste poema não haver a palavra “abóbora”, e sim “legumes”, a referência à abóbora é perceptível quando se complementa a leitura do poema com a de seu livro de literatura infantil *Quando eu era pequena*, em que Carmela, a protagonista da obra, *alter ego* da poeta, relembra:

Um dia estava no quintal vendo o sol bater **nas flores de abóbora** e só pelo cheiro adivinhei o que minha mãe cozinhava para o almoço: arroz, feijão roxinho e molho de batatinhas. Ela estava cantando e eu fiquei esquisita de tanta felicidade. O Canto era assim: Muito lindo é o céu/ Todo cheio de alegria/ Lá não há noite nem sombra/ Tudo é um claro dia. À noite quando fui dormir, fiquei lembrando das **flores de abóbora** no sol, e elas pareciam lâmpadas. Senti uma coisa tão boa no corpo e no

²⁵⁵ PRADO, 1991, p. 43.

²⁵⁶ Ibidem, p. 64.

coração que fiquei falando debaixo do cobertor: Zigue boca taca rica/ Sede limpa cocorica. Quando fiquei adulta descobri uma coisa: aquela língua esquisita que eu inventei se chama poesia.²⁵⁷ (grifo nosso)

Esse relato pode ser a referência da primeira experiência poética de Adélia Prado, portanto epifânico, e está relacionado com a recorrente imagem da abóbora.

Acresça-se à afirmação de Antonio Candido – no que diz respeito ao impacto de o poema acontecer quanto mais combinada estiver sua estrutura com sua função – a constatação de René Wellek e Austin Warren, em *Teoria da literatura*, que somam a imagem ao metro do poema como organizadores da poesia:

Tal como o metro, a imagística é estrutura componente de um poema. Em função do nosso esquema, é uma das partes do estrato sintático ou estilístico. E, por último, não deve ser estudada isolada dos outros estratos, mas sim como elemento da totalidade, da integridade da obra literária.²⁵⁸

Parece, dessa maneira, que Adélia Prado conseguiu, no poema, combinar função – a transcendência – com estrutura – distribuir os decassílabos em forma ascendente – e, finalmente, explorar a imagem da abóbora como um alimento básico no universo rural com a vontade de matar a fome de sagrado.

Por fim, o último verso do poema: “me dá um pito e um café”. O desejo do eu lírico pelo concreto e prosaico cotidiano não acaba, mas juntam-se ao “lote de abóbora” as imagens também recorrentes do “pito” e do “café” de seu pai, como nos versos dos poemas de *Bagagem* (1976):

Leitura

(...) Depois encontrei meu pai, que me fez festa
e não estava doente e nem tinha morrido, por isso ria,
os lábios de novo e a cara circulados de sangue,
caçava o que fazer pra gastar sua alegria:
onde está meu formão, minha vara de pescar,
cadê minha binga, meu vidro de café? (...) ²⁵⁹ (grifo nosso)

Bucólica nostálgica

Depois, café na canequinha e pito.

O que um homem precisa pra falar,
entre enxada e sono: Louvado seja Deus! ²⁶⁰ (grifo nosso)

Somado o antepenúltimo verso ao último, há o reforço do movimento de transcendência entre o céu e a terra na antítese: “me tira” (o céu) / “me dá” (a terra).

²⁵⁷ PRADO, Adélia. *Quando eu era pequena*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 22-3.

²⁵⁸ WELLEK; WARREN, 1971, p. 265.

²⁵⁹ PRADO, 1991, p. 19.

²⁶⁰ Idem, 1991, p. 43.

Essas três imagens resgatadas da memória do eu lírico sugerem realizar nele a celebração de um sacramento, num ritual híbrido de sagrado e profano. Aliás, o que o verso sugere, pela carga imagética repetida do “pito” e do “café”, é que tudo que funciona como comunicador do que é sagrado, do amor e, principalmente, da memória torna-se sacramento para a poeta. Ao transformar tais elementos, de natureza “sensível” e “profana”, em algo de uma apreensão “inteligível” e sagrada, a mulher do poema parece repetir uma experiência similar à do teólogo Leonardo Boff, que também realizou um sacramento com o último “toco amarelecido de um cigarro de palha” fumado pelo pai antes de morrer:

Toda vez que uma realidade do mundo, sem deixar o mundo, evoca uma outra realidade diferente dela, ela assume uma função sacramental. Deixa de ser coisa para se tornar um sinal ou um símbolo. Todo sinal é sinal de alguma coisa ou de algum valor para alguém. Como coisa pode ser absolutamente irrelevante. Como sinal pode ganhar uma valoração inestimável e preciosa. Tal o toco de cigarro de palha que, como coisa, é lançado ao lixo. Como símbolo é guardado qual tesouro inapreciável.²⁶¹

Portanto, o poema *Exercício espiritual* revela a transcendência possível do indivíduo a partir do movimento paradoxal entre o céu e a terra; o sagrado e o profano; o cotidiano e a redenção deste, através do que é revelador de uma natureza incognoscível, metaforizados naquilo que está em seu quintal.

3.3 CONFLUÊNCIAS ENTRE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* E A POESIA DE ADÉLIA PRADO

Com tudo que já foi exposto quanto à experiência transcendente da personagem Riobaldo e do eu lírico da poesia de Adélia Prado, como fazer a intersecção entre ambos? Onde confluem? Em que momento se afastam?

A confluência a ser apontada entre ambos está na abordagem que dão aos aspectos da vida diária pelo viés da metafísica e da religiosidade (esta mais detalhada no Capítulo 2), às quais Guimarães Rosa almejava dar carga mais acentuada nos livros, como ele mesmo revela: “Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) *enredo: 2 pontos*; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos”²⁶².

²⁶¹ BOFF, Leonardo. *Os sacramentos da vida e a vida dos sacramentos*. Petrópolis: Vozes, 2004, p. 23.

²⁶² ROSA, João Guimarães. Correspondência com o tradutor italiano. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, Caderno 8, 1972, p. 67-8.

Para Adélia Prado, também a metafísica é de fácil leitura nas linhas dos poemas. Cabe aqui, para ambos, o apontamento de Antônio Candido no segundo ensaio sobre *Grande sertão: veredas*: “encharcando a realidade social de preocupações metafísicas”²⁶³.

O tema da transcendência do cotidiano e a afinidade que possui na obra de ambos já foi apontado por Suzi Sperber, estudiosa da obra de Guimarães Rosa; ela aproxima o autor da poeta nessa transcendência da terra para o céu, do baixo para o alto, que ambos buscam atingir:

A forma de Adélia Prado participa da visão não olímpica, não ordenadora, perceptível numa fragmentação desordenada (...). O caos parece não ser do mundo, como em Guimarães Rosa: parece estar em chave mais baixa e menor. Mas ao revelar o mundo mezinho e prosaico da mulher no interior mineiro, e ao transpô-lo para outras dimensões, (...) Adélia transcende o universo feminino e interiorano mineiro e, atingindo as dimensões universais, resgata juntamente o que destes aspectos é fundamentalmente brasileiro no atraso, no tempo lento, na miséria, na marginalização.²⁶⁴

Constatação esta que se afina com outra da própria Suzi Sperber, que percebeu tal característica especificamente em *Grande sertão: veredas*:

Não só temos confirmada a necessidade de evasão do banal e do cotidiano por parte de Guimarães Rosa, como também a perpétua abertura para as coisas e fatos do mundo; a renovada possibilidade de ler de forma transcendente até mesmo uma anedota, i.e., uma nova explicação das relações de causa e efeito.²⁶⁵

Este parágrafo segue no estudo sobre *Grande sertão: veredas*, após a citação de um trecho extraído do caderno de Guimarães Rosa, em que ele escreve:

“Numa anedota (em revista alemã) descobri ontem, penso, o sentido (será uma justificação minha?) o sentido profundo da necessidade de evasão (do banal e do desarmonioso do cotidiano): um camponês explica como entende a atuação do estrume como adubo: a plantinha cresce logo, por querer livrar-se do mau cheiro e do repugnante contacto...”²⁶⁶

Se é na transcendência que ambos se aproximam, paradoxalmente é nela que também se afastam. Essa constatação talvez seja possível, já que Riobaldo busca a suspensão o “tempo todo”, mas a mulher do poema não! Ainda que suba aos céus por instantes, está arraigada à terra, ao baixo, ao cotidiano, e não quer se livrar dele, atitude percebida em *O poeta ficou cansado* (Oráculos de maio, 1999):

²⁶³ CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 115.

²⁶⁴ SPERBER, 1996, p. 38-50.

²⁶⁵ Idem. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática 1982, p. 78.

²⁶⁶ Idem.

Pois não quero mais ser Teu arauto.
 Já que todos têm voz,
 por que só eu devo tomar navios
 de rota que não escolhi?
 Por que não gritas, Tu mesmo,
 a miraculosa trama dos teares,
 já que Tua voz reboa
 nos quatro cantos do mundo?
 Tudo progrediu na Terra
 e insistes em caixeiros-viajantes
 de porta em porta, a cavalo!
 Olha aqui, cidadão,
 repara, minha senhora,
 neste canivete mágico:
 corta, saca e fura,
 é um faqueiro completo!
Ó Deus,
me deixa trabalhar na cozinha,
nem vendedor nem escrivão,
me deixa fazer Teu pão.
Filha, diz-me o Senhor,
eu só como palavras.²⁶⁷ (grifo nosso)

A impressão que se tem é que Riobaldo quer correr para Deus “o tempo todo”, descansar a alma em Deus, como Santo Agostinho; mas, se vai em “direção a Deus”²⁶⁸, o eu lírico da poética de Adélia Prado parece querer fugir d’Ele, pegar outros “navios” e escolher a própria “rota”²⁶⁹, como se percebe nos versos: “Ó Deus/ me deixa trabalhar na cozinha”, verso que lembra outro já visto, em *Exercício espiritual*, “me tira da cabeça/ a idéia de ver Deus-Pai”. Esse eu lírico parece viver o dilema de Friedrich Nietzsche, em *Oração ao Deus desconhecido*: “mesmo querendo fugir, sinto-me forçado a servi-Lo”, pois, como um leão faminto, Deus não abre mão de sua presa: “Filha, diz-me o Senhor,/ eu só como palavras”.

Também a mulher do poema acima quer, nos versos finais, a matéria, o corpo, a cozinha e o pão, ao mesmo tempo em que está orando; ela quer os elementos “sensíveis” de Santo Tomás de Aquino como ponte ao “inteligível”. Adélia Prado consegue, dessa maneira, encurtar a distância entre o céu e a terra, porque faz com que o eu lírico dos poemas esteja concomitantemente ao pé de um fogão e de um altar.

A hipótese de afastamento percebido entre ambos no que diz respeito ao resgate da filosofia platônica e aristotélica, pelos seguidores cristãos Santo Agostinho e Santo Tomás de Aquino, respectivamente, pode ser visualizada no detalhe da tela de Rafael de Sanzio, *A escola de Atenas*. A obra plástica traz no centro da pintura Platão e Aristóteles conversando, com destaque para o detalhe das mãos de cada um, em que se encontra a síntese de suas

²⁶⁷ PRADO, 1991, p. 431.

²⁶⁸ ARAÚJO, 1996, p. 21.

²⁶⁹ Há nesse poema uma alusão à história do profeta Jonas, relatada em *A Bíblia Sagrada*, no livro de Jonas. Este profeta tomou um “navio” para Târsis fugindo da missão a que Deus lhe ordenara: ir pregar em Nínive.

filosofias: Platão está com o dedo levantado, numa explanação do transcendente mundo das ideias; Aristóteles, com a mão abaixada, referindo-se ao imanente mundo das coisas sensíveis, como se constata abaixo:

Figura 4 – A escola de Atenas, de Rafael
Fonte: BIOGRAFIAS (2012)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação, cujo tema se propôs a identificar a presença de *Grande sertão: veredas* na obra poética de Adélia Prado, a princípio pareceu uma sedução literária, primeiro por constituir o romance obra excepcional da literatura brasileira, em linguagem intrigante que suscita no leitor reminiscências do próprio viver – quem se propõe a trilhar com Riobaldo a travessia reconhece na obra questões da própria existência. O segundo motivo que convida a ver nesta pesquisa um passo para a sedução literária está no fato de ser a poesia de Adélia Prado, não obstante as controvérsias que vem enfrentando, obra de franca ascendência no cenário literário, talvez pela maneira sublime com que sabe tratar do cotidiano.

Após o início dos trabalhos, veio a constatação de um grande desafio pela frente: comparar *Grande sertão: veredas*, obra com dimensão estética e literária à altura dos grandes romances universais, aos poemas de uma escritora ainda em reconhecimento. Tal fato contribuiu para desenvolver esta pesquisa não em níveis comparativos – por ser Guimarães Rosa inventor e detentor de uma linguagem única e original – e sim em aprofundar o estudo da poeta, sobretudo na percepção de onde *Grande sertão: veredas* pode estar presente na extensão da poética de Adélia Prado, a qual assume ser leitora contumaz do romance, deixando-se absorver por ele, e onde este se derrama – ora explicitamente, ora nas entrelinhas – no texto poético de Prado.

A hipótese levantada na apresentação, que propõe constatar a veracidade da afirmação de Adélia Prado quanto a seu fazer poético, no verso metalinguístico: “Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão”, foi o que se perseguiu ao longo deste estudo e espera-se que tal pressuposto, o qual fundamentou toda a pesquisa, esteja comprovado nos três capítulos sobre os quais se discorre acerca de presenças, aproximações e afastamentos entre o romance do escritor e a poesia de Adélia Prado.

A abordagem inicial levantou a hipótese de ambos serem escritores místicos, por materializarem com as palavras a revelação de uma experiência de caráter desconhecido e misterioso para os homens, pertencente à dimensão sagrada, ainda que esta aconteça em experiências ecléticas para Guimarães Rosa, o qual abraça com intensidade as várias vertentes na compreensão do que é sobrenatural, ao contrário de Adélia Prado, assumidamente cristã católica.

Outra constatação da presença do romance na poética de Adélia Prado ocorre ao se elencar e tentar provar a intertextualidade que os poemas estabelecem com *Grande sertão:*

veredas nos versos: “Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão”, “Ele sabe o que fez: ‘homem humano’”; e com os títulos: “Poema com absorvências no totalmente perplexas de Guimarães Rosa”, “Como um parente meu, um Riobaldo” e “Homem humano”. Também no decorrer da pesquisa procurou-se mostrar como o romance repercutiu na poeta e acredita-se estar implícito nos poemas, como em *Explicação da poesia sem ninguém pedir, Refrão e assunto de cavaleiro e seu cavalo medroso* e *Desenredo*. Nessa abordagem também se pode observar a figuração da linguagem na exploração do paradoxo, recurso amplamente utilizado por Guimarães Rosa e por Adélia Prado em suas respectivas obras.

Finalmente, constata-se que a religiosidade é a força que move tanto o romance quanto os poemas, e esta é buscada pelos autores com tal intensidade que se manifesta em qualquer brecha que o cotidiano promove, brotando dos registros mais simples para transformar-se em algo transcendente manifestado através da poesia. Há aqui uma postura no personagem da narrativa rosiana e também no eu lírico dos poemas que se considera importante acentuar, pois, na abordagem entendida como aproximação, também se analisa um afastamento, que se percebe no confronto das teologias tomista, a qual se adéqua ao eu lírico por este querer a imanência, e augustiniana, que se afina com a suspensão tão ansiada por Riobaldo, encerrando, portanto, o processo de confirmação do pressuposto inicial e confirmando o título deste trabalho: Entre o céu e a Terra.

Espera-se, nas malhas desta pesquisa, ter deixado um pouco da variedade de aspectos situados nas linhas e nas entrelinhas da obra de Adélia Prado. Querendo Deus, com ela continuaremos, quem sabe numa tese de doutorado, explorando com profundidade maior seu admirável pendor para o âmbito do místico.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Sempre*, ano 13, n. 20, mar. 2005.

AQUINO, Santo Tomás. *Suma de Teología*. Livro V. Introducción a las cuestiones 60-90. Disponível em: http://www.4shared.com/document/E5u_w1sv/Suma_Teolgica_de_Toms_de_Aquin.htm. Acesso em 29 jun. 2011.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarin, 1996.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Arte poética – Introdução. São Paulo: Ediouro, s.d.

A BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2 ed. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BIOGRAFIAS. A Escola de Atenas. Afresco, detalhe, 1509. Aristóteles e Platão Vaticano, Stanza della Segnatura. De autoria de Rafael. Disponível em <http://www.biografia.inf.br/rafael-sanzio-pintores-artistas-plasticos.html>. Acesso em 14 mai. 2012.

BOFF, Leonardo. *Os sacramentos da vida e a vida dos sacramentos*. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. *Tempo de transcendência*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. Anchieta ou as flechas opostas do sagrado. São Paulo: Cia das letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. Palestra “Poesia e transcendência” – proferida no evento Colóquio Arte e Transcendência da Escola Dominicana de Teologia em São Paulo em 20 de março de 2009.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. *Textos de Intervenção*. A literatura e a formação do homem. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *Tese e Antítese*. O homem dos avessos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Vários escritos*. O direito à literatura, parte 3. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COMTE-SPONVILLE, André. *O espírito do ateísmo*. São Paulo: Martins Fontes.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREUD, Sigmund. *O “estranho”*. Obras Completas, vol III. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GABRIELA, Marília. Programa televisivo *Aquela Mulher*, entrevista com Adélia Prado por Marília Gabriela, GNT, 10.06.1996.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O certo no incerto: o pactário. In: *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GUIMARÃES, Luiz. História d’um cão. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/lui01.html>>. Acesso em 27 jun. 2011.

HANSEN, João Adolfo. *O sertão de Rosa: uma ficção da linguagem*. Mesa I – Figurações: o que é pra ser – são as palavras! Biblioteca Alceu Amoroso Lima, São Paulo, maio de 2009.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007.

KAYSER, Wolfgang, *Análise e interpretação da obra literária I*. Coimbra: Armênio Amado, 1970.

LAMBDA, Maxwell. Joãozito, o místico leitor e o leitor místico: pelos cadernos da biblioteca de Babel. Disponível em <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/13417/13417_3.PDF>. Acesso em 25 jun. 2012.

LIMA, Jorge de. Preparação à poesia. *Revista do Livro*, seção Arquivo, p. 75-107, ano XI – nº 35 – 4º trimestre, 1968. Órgão do Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura.

LORENZ, Günter W. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: **COUTINHO**, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

LOYOLA, Santo Inácio. *Os exercícios espirituais*. São Paulo: Madras, 2004.

MARITAIN, Jacques. *Distinguir para unir*. Los grados del saber. Buenos Aires: Dedebece Ediciones Desclée de Brouwer, 1947.

MAZZARI, Marcus Vinícius. Veredas-Mortas e Veredas-Altas: a trajetória de Riobaldo entre pacto demoníaco e aprendizagem. In: *Labirintos da aprendizagem*. São Paulo: Editora 34, 2010.

MEDINA, Cremilda de Araújo. *Adélia Prado*. A posse da terra: escritor brasileiro hoje. Prefácio de Antônio Soares Amora. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado, 1985.

MERTON, Thomas. *Ascensão para a verdade*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

MOELLER, Charles (org.). *Literatura do século XX e Cristianismo*. “Malêgue e a penumbra da fé”. São Paulo: Flamboyant, 1958.

NAVARRO, José Francisco. *La mística de cada día* – poesia de Adélia Prado. Lima (Peru): Fondo editorial de La Universidad Antonio Ruiz de Montoya, 2009, p 83.

NOUWEM, H.J.M. *A volta do filho pródigo*: a história de um retorno para casa. São Paulo: Paulinas, 1999.

NUNES, Benedito. O autor quase de cor: lembranças filosóficas e literárias. In: *Cadernos de Literatura* – João Guimarães Rosa. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2006.

OCTAVIANO, Francisco. Morrer... Dormir... Disponível em <<http://www.literaturaemfoco.com/?p=355>>. Acesso em 27 jun. 2011.

OLEA, Héctor. *O professor Riobaldo*: um místico da poesia. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

PARDO, Jesús Espeja. Introducción al tratado de los sacramentos. In: AQUINO, Santo Tomás. *Suma de teología*. Livro V – Introducción a las cuestiones 60-90. Disponível em <http://www.4shared.com/document/E5u_w1sv/Suma_Teologica_de_Toms_de_Aquin.htm>. Acesso em 29 jun. 2011.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PLATÃO. *Fedão*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

PRADO, Adélia. *Quando eu era pequena*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

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

_____. *Prosa reunida*. São Paulo: Siciliano, 1999.

QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno*: a poesia de Adélia Prado. Goiânia: UFG, 1994.

QUINTANA, Mário. *Literatura comentada*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

RODA VIVA. Programa televisivo de entrevistas, com Adélia Prado. TV Cultura, 05.09.1994.

ROSA, Guimarães. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. Correspondência com o tradutor italiano. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, Caderno 8, 1972.

_____. *Grande sertão*: veredas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Tutaméia*. Prefácio V: Sobre a escova e a dúvida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2001.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões de Santo Agostinho*. São Paulo: Paulinas, 2000.

SELISTRE, Maria Tereza. Poesia segundo Adélia Prado (uma leitura fenomenológica de *O Pelicano*). *Artexto*, v. 4, p 99.

SPERBER, Suzi Frankl. *Adélia Prado: a poesia como ascese*. In: *Lusorama Zeitschrift für Lusitanistik* 31. Anno XII. Frankfurt AM Main: Johann Wolfgang Goethe Universität – Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, 1996 (texto fotocopiado, não publicado em português, cedido e traduzido pela autora).

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1967. Parte 1: “reflexos das leituras e preocupações espirituais no temário e nas ideias de J.G.R.”. 1.2 A Bíblia e os evangelhos,

_____. Mandala, mandorla: figuração da positividade e esperança. In: *Estudos Avançados*. vol. 20, nº. 58. São Paulo set./dez. 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000300011>. Acesso em 02 jul. 2012.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

STEIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

SUMATEOLÓGICA. *A volta o filho pródigo*. Disponível em <<http://sumateologica.wordpress.com/tag/a-volta-do-filho-prodigo/>>. Acesso em 26 jun. 2012.

TEIXEIRA, Faustino. Marcos de uma mística inter-religiosa. Disponível em <<http://ciberteologia.paulinas.org.br/ciberteologia/wp-content/uploads/downloads/2011/01/Nt1Marcosdeumamistica.pdf>>. Acesso em 3 jul. 2012.

_____. O mistério e a palavra. Disponível em <<http://fteixeira-dialogos.blogspot.com.br/2010/04/o-misterio-e-palavra.html>>. Acesso em 3 jul. 2012.

TENÓRIO, Valdecy. Outras verdades, muito extraordinárias. In: *Estudos Avançados*. Vol. 20, nº. 58. São Paulo set./dez. 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142006000300010&script=sci_arttext>. Acesso em 02 jul. 2012.

TOLEDO, Cláudia. Entrevista pessoal com Alfredo Bosi especificamente para esta pesquisa.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa América, 1971, p 256-7.