Roxana Guadalupe Herrera Alvarez

A Consciência de Uma Forma: Questões de Percepção Poética

ROXANA GUADALUPE HERRERA ALVAREZ

A CONSCIÊNCIA DE UMA FORMA:

QUESTÕES DE PERCEPÇÃO POÉTICA

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

634/94

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em "Teoria da Literatura", do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

1993

8.015
H433c

ESTE TRABALHO FOI REALIZADO COM AUXÍLIO DA BOLSA DE ESTUDOS DO CENTRO DE APOIO À PESQUISA (CAPES)

À CONSCIÊNCIA DE UMA FORMA: QUESTÕES DE PERCEPÇÃO POÉTICA. Dissertação apresentada por Roxana Guadalupe Herrera Alvarez à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Câmpus de São José do Rio Preto, em cumprimento das exigências para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura (1993).

RESUMO: A obra poética de Adélia Prado vista através da análise de dois de seus melhores textos poéticos: "A Rosa Mística" e "A Maçã no Escuro", os quais se concentram na criação poética e na estruturação do próprio poema, servem aqui como pretexto para uma série de considerações sobre o poético, abarcando o problema da percepção de objeto estético e da escrita poética.

UNITERMOS: Adélia Prado. Criação poética. Teoria Literária.

ABSTRACT: Adélia Prado's poetical work is focused through the analysis of two of her best poetic texts: "A Rosa Mística" (The Mystic Rose) and "A Maçã no Escuro" (The Apple in the Dark), which concentrate in the poetic creation and the structure of the poem itself. The poems are used to present various considerations about poetics, embracing problems linked to the perception of the aesthetical object as well as the poetical writing.

KEYWORDS: Adélia Prado. Poetic creation. Literary Teory.

Da minha parte, quando penetro mais intimamente dentro daquilo que chamo de **eu**, sempre tropeço em uma ou outra percepção particular de calor ou de frio, de luz ou de sombra, de amor ou de ódio, de prazer ou de dor. Nunca, em momento algum, **eu me surpreendo** sem nenhuma percepção, e jamais posso observar qualquer outra coisa além da percepção. Posso aventurar-me a afirmar (que os seres humanos) não são nada mais do que um monte, ou uma coleção, de percepções diferentes, que se sucedem com inconcebível rapidez e estão em perpétuo fluxo e movimento.

David Hume

À

GURUMAYI CHIDVILASANANDA

SMKJ!

"Minha mãe achava estudo
a coisa mais fina do mundo.
Não é.
A coisa mais fina do mundo é o sentimento."

Adélia Prado

Uma palavra de amor para os meus:

Marta, Carmen, Isabel, Marta Alicia e Rafael (in memoriam).

A meu orientador

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves
minha admiração incondicional.

À todos os que foram solidários comigo, principalmente:

Waldyr, meu carinho especial.

Sônia, minha gratidão infinita.

Àqueles sem cuja valiosa colaboração este trabalho não poderia ter sido feito:

Maria Celeste, Nidicéia, Prof. Álvaro Luiz Hattnher, funcionários da Biblioteca e da Seção de Pós-Graduação do IBILCE.

Aos Professores Doutores:

Guillermo de la Cruz Coronado, Ismael Ângelo Cintra e José Perozim

MINHA GRATIDÃO

ÍNDICE

página

UMA FORMA PARA MIM 8

I - AS PALAVRAS SÓ CONTAM O QUE SE SABE 11

II - A POESIA ME SALVARÁ 31

III - JANELA SOBRE O MUNDO ABERTA 65

IV - OS CEREAIS SOMAM SEUS CHEIROS (Ô QUE PERFUME DOCE)
COM RAPADURA E QUEROSENE (Ô QUE ARMAZÉNS HUMANOS) 90

EXPLICAÇÃO DA POESIA SEM NINGUÉM PEDIR 105

BIBLIOGRAFIA..... 112

UMA FORMA PARA MIM

As reflexões que aqui se apresentam obedecem a um questionamento fundamental, oriundo de uma busca particular: qual o tipo de percepção que gera a concepção do texto poético? E, mais ainda, como isso desemboca na estruturação do próprio poema?

Essas indagações desencadearam um fluxo de pensamentos estimulados por diversas fontes bibliográficas, que vão de conceituados teóricos como Octavio Paz, O. Brik, Paul Valéry e outros não menos brilhantes, até místicos e pensadores originais, como Swami Muktananda e Carlos Castaneda.

Tudo isso deu origem aos capítulos que virão a seguir, os quais ocnstituem os primeiros passos na tentativa de elucidar tais perguntas.

A primeira parte concentra-se no âmbito da percepção e como ela se modifica pela intencionalidade da vontade criadora do artista, a qual dota-a de novas dimensões que ultrapassam as fronteiras das interpretações que já são aceitas e consagradas. Isso conduz a reflexões sobre a arte, mais especificamente a poesia, ocupando-se das singularidades de seu discurso e como, à medida que ele flui, acaba por desvendar uma estrutura que obedece a uma finalidade estética elaborada e executada com precisão.

A segunda parte leva os questionamentos ao território palpável da obra poética de Adélia Prado destacando, através da abordagem sucinta de seus livros, as características de sua poesia, seus temas e inquietações artísticas.

É importante destacar que este segundo capítulo não pretende ser um estudo exaustivo da obra da autora mineira e nem poderia sê-lo, pois o trabalho, como um todo, tem a finalidade de ocupar-se de questões que dizem respeito à estruturação do discurso poético em geral. Isso faz com que as reflexões advindas da leitura dos poemas de Adélia Prado se transformem, em certa medida, no trampolim que impulsionará vôos um pouco mais altos em direção à compreensão de que o poético está presente como intencionalidade que precede necessariamente toda estruturação e formulação do discurso artístico.

A terceira e quarta partes concentram-se na análise de dois textos poéticos de Adélia Prado: "A Rosa Mística" e "A Maçã no Escuro", escolhidos por serem pontos altos no conjunto da obra da artista no que diz respeito ao seu grau de poeticidade.

"A Rosa Mística" é um texto onde se evidencia uma bela construção poética que revela um discurso gerado a partir das reflexões sobre o próprio fazer poético. Por apresentar as mencionadas características, esse poema se transformou na viga mestra que sustenta o presente trabalho, uma vez que a inquietação expressa pela autora mineira nesse texto vem de encontro a indagações que serviram de móvel para as considerações que virão a seguir.

O segundo poema escolhido para análise, intitulado "A Maçã no Escuro", é a concretização da reflexão estética conduzida no poema anterior, isto é, o texto poético em questão se constrói com o olhar fixo no que se faz e não em como se faz, apesar de

não negar essa consciência completamente como se verá no momento oportuno.

Ambas abordagens dos poemas escolhidos são uma tentativa de elucidar algumas questões relacionadas à existência de um princípio poético unificador que estaria presente nos textos e o qual se evidenciaria através do redimensionamento que toda palavra sofre à luz da intenção artística.

CAPÍTULO PRIMEIRO

AS PALAVRAS SÓ CONTAM O QUE SE SABE

Todos os seres humanos unificam-se pela capacidade de usar a linguagem, mas é inegável que cada ser desenvolve relações particulares com o mundo e formas particulares de usar a linguagem para descrever essas relações.

Os objetos possuem uma série de características com as quais todos os seres humanos concordam, pois os órgãos da percepção sensorial humana são equipados para captar essas características. Mas há um ponto em que as percepções abandonam o coletivo e partem para o âmbito da individualidade: é por isso que o mundo nunca é exatamente o mesmo para todos.

"El mundo en que vivimos es (...) un mundo formado por nuestra conciencia"(1) e essa consciência determina a postura diante do que se pensa ser e do que se pensa que o mundo é.

A percepção humana é um jogo milimetricamente perfeito. Ela constitui o poder de assimilar e de aglutinar informações e dotá-las de uma ordem que, nas origens, é perfeitamente arbitrária mas que já se considera como normal. Arbitrário refere-se às raízes do próprio existir que, se analisado a fundo, em última instância não tem uma motivação nem justificativa. Entra-se aqui no âmbito de uma pergunta tão longamente discutida: a finalidade da existência, o porquê de haver seres, objetos, universo. Todos os questionamentos esbarram nesta porta fechada que é o oculto de cada ser.

---

(1) Johan HESSEN, Teoria del Conocimiento, p. 86.

Jung observa que "(...)cada pensamento, cada sentimento e cada ato de percepção são formados por imagens psíquicas e o mundo só existe na medida em que formos capazes de produzir sua imagem."(2) Isto faz lembrar que cada ser humano está confinado pelos limites de suas próprias habilidades perceptivas e a maneira como decodifica os dados apreendidos. É inegável que alguns indivíduos estão melhor dotados do que outros e essa vantagem redundará numa capacidade maior para o prazer (e a dor) em todos os níveis.

Quanto maior a habilidade para captar e estruturar imagens de longo alcance, maiores as probabilidades de submergir-se no vórtice incessante dos significados, que liquefazem as aparências e conduzem ao limiar do incognoscível.

Esse processo ocorre em dois níveis: um automático, que equivale às aptidões dos sentidos e à inteligência, as quais tornam possível a existência da categoria dos seres racionais, a consciência de grupo e a certeza que cada ser humano tem de pertencer a esse conglomerado de indivíduos tão similares. O outro nível, o individual, apoia-se no anterior e faz com que as formas da percepção, mesmo sendo compartilhadas por um grupo criador da concordância vital para a sustentação do mundo(3),

---

[2] Carl G. JUNG, Psicologia e Religião Oriental, p.11.

[3] A "concordância vital para a sustentatação do mumdo" é uma idéia extraída das explicações sobre o homem e o mundo dadas por Carlos Castaneda, o qual as assimilou de um índio mexicano chamado Juan Matus. Segundo os ensinamentos de D. Juan, haveria no homem duas formas de consciência passíveis de serem explicadas: a primeira, obedeceria a comandos impostos por uma entidade que deu origem ao mundo e que faria com que todos os seres vivos se sentissem compelidos a acreditar na existência de um mundo tangível, sendo que, na verdade, isso não passaria de interpretações compulsivas. O segundo tipo de consciência faria com que o ser humano percebesse suas reais possibilidades, fazendo-o reconhecer que aquilo que admite como realidade não passa de uma simples interpretação que pode ser abolida. O fato de abolir essa interpretação é o objetivo da existência humana. Inclusive, D. Juan afirma que o mundo só mantém sua continuidade a nível da percepção por causa do monólogo

articulam-se como associações oriundas de uma postura particular em face ao que se observa.

Qual a certeza que se tem de que a árvore do indivíduo x é exatamente igual à árvore percebida pelo indivíduo y? Essa questão pode ser estendida a todas as circunstâncias, seres, objetos a que o indivíduo se vê submetido.

A habilidade para estabelecer e descobrir relações entre os objetos percebidos permite ao homem criar o seu conceito de mundo. Essas relações entre os objetos percebidos permitem gerar o todo em que se apóia a identidade do ser. Em primeiro lugar, tem-se o eu que se relaciona com outro objeto, em segundo lugar o objeto que se relaciona com outro objeto e cuja relação é percebida e/ou estabelecida pelo eu e em terceiro lugar o eu que percebe essa relação entre os objetos e que passa a se relacionar, por sua vez, com um outro eu que possui outra perspectiva diante da relação entre esses objetos. Essa é a malha fina que compõe o mundo e que o faz ser o que é para cada ser humano.

Essa hierarquia das relações já está pronta à espera de cada ser que nasce. Todo ser humano assimila-a, se é que já não a traz em si, e a introjeção dos moldes e parâmetros que servirão de apoio para a ordenação dos objetos o conduz a um estado de dormência e torpor. Se o que sempre foi assim está fadado a permanecer o que é, então a percepção se move pelos trilhos bem comportados do familiar, do normal, do usual.

---

interno que o homem constantemente cultiva. Quando o monólogo para, o mundo deixa de existir, é claro que parar o monólogo interior é extremamente difícil, mesmo porque ele reserva tudo aquilo que o homem pensa ser. Como se vê, a palavra é realmente o sustentáculo do mundo.

Mas, eis que surge a arte...

Toda obra de arte arquiteta-se a partir do ponto de vista de um eu que se posiciona diante do mundo de uma maneira diferente. Essa diferença é o cerne da obra de arte, pois a percepção do mundo de todos os dias já viciou a apreensão da realidade e se tem com o mundo que se lida uma relação maquinal. Às coisas, de tão familiares, não causam surpresa. Mas ao transcender a relação maquinal com o mundo, entra-se no âmbito daquilo que surpreende e sacode o torpor. Às reações aos estímulos inusitados são como pontos altos num gráfico que era sempre linear.

É possível transportar-se aos primeiros tempos da existência e recriar a sensação da percepção primária e inicial, quando em estados de cansaço extremo ou outro tipo de estado parecido ao torpor, há a possibilidade de defrontar-se com algum tipo de objeto, ser ou situação com os quais se tem a nítida certeza de jamais ter-se defrontado. De início, a tendência é tentar fazer uma ráp ida adaptação e encaixar o percebido dentro de algum item arquivado nos dados da memória. No breve instante que antecede esse momento, o estranho se corporifica e o não saber o que é que se percebe lança a mente num turbilhão. Quando se consegue aproximar o percebido daquilo que é mais familiar, o ato de encaixar essa peça desconexa proporciona alívio e o esquecimento da sensação de estranhamento.(4)

---

[4] Em sua obra "Porta Para o Infinito" (p.180-3), Carlos Castaneda conta uma experiência interessante. Em dado momento, ele começa a lembrar-se de um episódio de sua primeira infância, e o faz experimentando o que sentira então, isto é, ele não é capaz de reconhecer nenhum objeto, nem pessoa, pois ainda não possui um referencial que lhe explique o mundo em que se encontra inserido. Seu quarto de bebê e as pessoas que o cercam são

A partir disso, poderia dizer-se que o artista é aquele que procura intencionalmente o turbilhão, a sensação de estranhamento.

No dizer de Chklovski(5), a arte tenta singularizar os objetos, fazer com que a percepção se constitua num ato consciente para que essa mesma percepção do objeto seja o fim em si mesma. Isso conduz, segundo o teórico, à singularização do objeto, resgatando-o do ato que o reduz à automatização, à perda da sua identidade.

Para que isso aconteça, é necessário que a percepção do artista seja tão aguda e que o trabalho de sua inteligência seja tão profundo que lhe permita estabelecer relações inusitadas e incomuns entre os objetos que apreende e mais ainda, que sua habilidade em lidar com o material que corporifica sua arte - a palavra, o som, a cor, etc. - seja tal que a construção do objeto veiculado suscite no receptor a sensação de estar diante de um objeto que traz reminiscências de algo que já se conhece, mas que tem em si traços de grande originalidade, lançando o objeto artístico na penumbra, onde mal se adivinham os contornos e onde todos podem dizer que perceberam algo segundo sua capacidade para ver no escuro.

---

descritas sem que as reconheça, emprestando de outros conjuntos de referência os termos adequados para descrever o que vê, pois por alguma razão o ato de lembrar-se do episódio o remeteu a um lugar da memória onde é impossível reconhecer os objetos e os seres como eles são em sua proporcionalidade e identidade. Por exemplo, ao defrontar-se com uma cadeira, Castaneda a descreve como uma estrutura inexplicável de proporções gigantescas em relação a seu pequeno corpo. Descreve-a minuciosamente, sem entendê-la nem saber de sua utilidade. Abruptamente, por alguma razão, reconhece-a e sua bizarra experiência chega ao fim, deixando-o perplexo. O ato de reconhecer o salvou da sensação de estranhamento.

[5] V. CHKLOVSKI, Teoria da Literatura, Formalista Russos, p. 39-56.

Todo objeto que adquire um novo perfil através da arte causa no receptor um estado de alheamento. A arte substrai o indivíduo da sua arquitetação habitual da realidade e o transporta a outro nível de consciência, onde se encontra estranha e extremamente só, à mercê das emoções, das lembranças e das associações de idéias libertas pelo objeto transformado pela arte.

Toda arte surge como a necessidade de expressão que visa transcender as concepções habituais da realidade, superar aquilo que todo um grupo já consagrou como a forma normal de proceder.

Para todo artista, transcender é se elevar transmutando-se, pois só uma transformação interior, que corresponderia a uma atitude lúdica(6) diante dos estímulos sensoriais habituais, poderia conduzí-lo à ruptura dos esquemas normais de percepção.

O objeto artístico não nasce a não ser a partir de uma postura artística diante da realidade, pois essa postura irá privilegiar determinadas relações entre os objetos e até criar outras novas.

A arte resgata a consciência da mesmice e a lança por novos caminhos, pois seu objetivo é partir do mundo e a ele voltar com os olhos de um alienígena.

---

[6] Immanuel Kant, apud Alfredo BOSI, Reflexões Sobre a Arte, p.15. Bosi explica a natureza lúdica da arte, baseado nas idéias do filósofo, da seguinte maneira: "Alguns pensadores modernos vinculam a concepção tecno-poética de arte às tendências lúdicas do homem. A idéia da arte como jogo foi proposta na Crítica do juízo de Kant em termos de atividade 'desinteressada', embora não artibrária, enquanto sujeita aos limites da natureza humana. O prazer estético que anima o jogo da criação é, para Kant, puramente subjetivo, pois se exerce com representações e não com a realidade do objeto. Haveria uma verdade estética própria da representação, e que não precisa conincidir com a verdade objetiva".

A expressão artística surge como uma necessidade inerente ao homem, pois a beleza é algo desejável uma vez que ela representa equilíbrio, ordem, estruturação, combinação apurada e elementos encaixados intimamente para produzir um todo harmônico.

A busca da beleza está sempre presente em tudo o que o homem faz, pois ela é o testemunho palpável da existência de uma ordem maior e sublime, à qual todo ser humano aspira se integrar. Essa ordem, segundo Gyorgy Doczi, comanda a estruturação do cosmo e uma das suas formas mais simples e decodificáveis é a seção áurea, a qual pode expressar-se da seguinte maneira: A : B = B : (A+B) "a parte menor está para a maior assim como a parte maior está para o todo".(7)

No dizer de Doczi, a seção áurea "é uma proporção (...) particularmente harmoniosa e agradável"(8) e ela pode ser encontrada em alguns padrões de crescimento orgânico, como a formação de espirais no centro dos girassóis e margaridas(9), a distância proporcional entre as nervuras das folhas de várias plantas(10), as relações de simetria entre a disposição dos membros no corpo humano(11), etc. O autor chega a apresentar evidências de que a seção áurea também estaria presente na

---

[7] Gyorgy DOCZI, O Poder dos Limites, Harmonias e Proporções na Natureza, Arte e Arquitetura, p. 2.

[8] IBIDEM, p. 2.

[9] IBIDEM, p. 4

[10] IBIDEM, p. 11.

[11] Lembre-se o famoso desenho de Leonardo da Vinci que situa um corpo humano masculino, nú, dentro de uma circunferência. As partes do corpo guardam entre si relações que ilustram a seção áurea.

música(12) e em outras formas de arte, principalmente na arquitetura, escultura, pintura e também na literatura(13). As conclusões a que o estudioso chega permitem inferir que é possível atribuir a criação artística à busca da concretização de uma ordem inerente ao ser humano através do uso de diversos materiais. A harmonia e o equilíbrio seriam noções embutidas no homem e ele as procuraria como que por instinto.

Para citar um exemplo: mesmo na aparente falta de 'ordem' observável em algumas obras pictóricas, percebendo com um olhar atento, é possível descobrir uma coerência nas formas, um jogo calculado e eficiente entre as figuras. Essa intencionalidade distingue a verdadeira pintura dos simples borrões.

A beleza é, pois, algo indefinível quando se está sob seu rápido impacto, ela atinge de vez as camadas mais ocultas da emoção e da memória. Só depois que se volta do seu domínio é possível começar a decifrar seus mecanismos. Percebe-se então que ela nasce só a partir da ordenação, da junção equilibrada de elementos que estabelecem entre si relações interdependentes, obedecendo a um princípio unificador. Esse princípio é a intenção criadora, o desejo de concretizar para melhor explicar para si e

---

[12] IBIDEM, p. 10.

[13] Para explicar como a seção áurea está presente na literatura, Doczi utiliza a Divina Comédia de Dante. Segundo Doczi, a mandala que é uma criação oriental que consiste num desenho simétrico, geralmente circular, cuja apreciação conduz a estados devocionais e meditativos, comandaria a estruturação do Inferno, Purgatório e Paraíso. É claro que essa referência baseia-se mais na configuração descrita por Dante em sua obra, e que é claramente plástica, do que na estruturação dos versos e na musicalidade que eles possuem. Partindo dessa perspectiva, até que ponto essa apreciação realmente refere-se à literatura propriamente dita, como texto? Talvez, mais do que na descrição dos três níveis, a mandala estaria presente na estruturação estrófica do poema, na utilização recorrente das descrições dos episódios que envolvem diversos personagens, no uso de certos termos, ou em outro indício qualquer que remeta ao texto em si.

para o outro, o jogo das relações presentes no mundo a todo instante seja em contatos interpessoais, seja na percepção da fluência das estações, do dia e da noite, etc. e que o artista capta e deseja reproduzir à sua maneira. Toda obra perfeitamente acabada seria um universo em miniatura, onde existiriam leis que comandariam todos os elementos.

Concentrando-se especificamente na literatura e mais especificamente na poesia, a beleza surge do impacto que as novas dimensões das palavras adquirem aos olhos e ao espírito do leitor através do trabalho minucioso do poeta.

Todo poema fala de si mesmo como texto, apesar dos temas aparentemente alheios a essa problemática. Essa questão remete naturalmente às funções da linguagem. Edwar Lopes, retomando os estudos de Roman Jakobson (14), explica que em todo texto poético privilegia-se a função poética, isto é, rompe-se com a visão utilitarista que faz da palavra um meio para atingir um fim qualquer, para elevá-la à categoria de fim em si mesma.

À partir disso, é que quando se diz que o poema fala de si mesmo enquanto texto isso significa que a estruturação do poema parte da reflexão sobre a elaboração da linguagem artística que o encorpa. É inegável que só a partir dessa reflexão é que o

---

[14] Roman Jakobson apud Edward LOPES, Fundamentos da Lingüística Contemporânea, p. 55-71. Jakobson conseguiu determinar os seis elementos que participam da comunicação verbal: remetente, mensagem, destinatário, canal, código e contexto. Através disso, foi possível para o estudioso conceber seis funções da linguagem que apresentam diversas características a partir do momento em que passam a privilegiar algum dos seis elementos já citados. Assim, temos a função referencial que enfatiza o contexto; a emotiva, o remetente; a conativa, o destinatário; a fática, o canal; a metalingüística, o código e a poética debruça-se sobre a mensagem. É claro que a comunicação humana é dinâmica e mais de um elemento pode ser privilegiado. As funções determinam qual deles passa a predominar em dado momento.

poeta consegue redimensionar a significação da palavra e torná-la independente de sua tarefa de simples veículo.(15)

Como bem observa Valéry em seu ensaio "Poesia e Pensamento Abstrato", cada uma das palavras que compõem o poema é insubstituível, necessária e vital. A comunicação artística concentra-se nas palavras que estruturam a mensagem, tanto é assim que o leitor ao avançar na leitura do poema, fica como que encantado pelos vocábulos e cada um deles se torna a passagem obrigatória para o próximo(16). Sem essa correlação, o poema não poderia emergir. O sentido de uma palavra dentro do poema conduz a muitos outros sentidos ao aliar-se de formas diversas a outras palavras.

Tem-se a nítida impressão de que as relações que as palavras estabelecem dentro do poema partem de um núcleo que dá a tônica ao texto e que pode estar contido numa palavra-chave a qual, se inserida num processo de reprodução por derivação que ultrapassa a similaridade mais evidente entre os termos, faz pensar a quem o cria e a quem o lê, que o poema é um fluxo contínuo, com palavras que nascem das próprias palavras-chave, que chamam outras palavras que guardam entre si relações de parentesco, mesmo que veiculem idéias em aparência muito distantes.

Essa rede de relações que determina a feição de cada texto poético é uma espécie de jogo, cujas regras são a

---

[15] Paul VALÉRY, Variedades, p. 214.

[16] Paul VALÉRY, Variedades, p. 208-12.

ilustração das reflexões do poeta sobre o processo do pensamento e a consciência das percepções, pois o pensamento e a linguagem mantém uma relação indissolúvel, como observa Julia Kristeva(17). Seria falso supor que o pensamento é uma nebulosa e que aos poucos vai se condensando em palavras. Na verdade, a palavra é o pensamento e o mundo só tem consistência quando um pensamento - as palavras - articula-se satisfatoriamente, descrevendo, contabilizando o teor das percepções, arquitetanto algo que se ajusta às leis que regulam o próprio pensamento.(18)

Partindo disto, é possível afirmar que todo poeta baseia a apreensão do mundo que o cerca numa reflexão constante sobre a estruturação do seu próprio pensamento e, por conseguinte, de sua linguagem. O poeta, então pensaria por poemas. Os poemas seriam sua maneira de posicionar-se frente ao mundo. Neste sentido, a reflexão que o poeta faz em seu texto, tanto ao retratar sua arquitetação da realidade, como ao refletir sobre o próprio processo de estruturação do texto, seriam formas de conhecimento, maneiras de se aproximar do mundo.

---

[17] Julia KRISTEVA, História da Linguagem, p. 18.

[18] É indiscutível que esse tema cria polêmicas das mais diversas ordens. O que se inclui aqui são algumas idéias que vão se perfilando sob o influxo de correntes de pensamento ligadas a tradições religiosas da Índia, mais especificamente do Shivaísmo da Cachemira. Esta filosofia afirma que a mente humana individual é uma porção contraída da consciência universal. Por causa disso, todo o poder criativo que gerou os mundos que se conhecem dotou a mente de cada homem com a habilidade de construir mundos feitos de consciência. Isto é, ao pensar, cada homem cria uma imagem que no âmbito de sua consciência corresponde a um mundo particular. Quando os pensamentos se desmancham, esse pequeno mundo é destruído. Por esse tema ser complexo em extremo, fica aqui a sugestão de consultar a bibliografia que inclui os livros de Swami Muktananda, os quais explicam muito melhor em que consiste essa filosofia.

Daí se conclui que o que leva o poeta a escrever é a busca por sua verdade. E essa verdade quer ser expressa, pois na expressão é que se encontra embutido o processo de descoberta e suas conclusões. É no desenrolar do poema que o poeta conduz gradualmente seu leitor através da descrição do processo, que é o próprio poema, até a revelação de sua verdade e, por conseguinte, da verdade do leitor.

O Poema não é, então a parte mais externa, a fachada, nem a cortina que esconde o palco. O poema, enquanto texto feito de palavras, é o próprio espetáculo. Além dos versos que o estruturam e que demarcam seu início e fim no papel, nada há que possa ser retirado, alterado ou acrescentado, sob pena de adulterá-lo, como já dizia o renascentista Leon Bathista Alberti ao referir-se a seu conceito de beleza(19).

Ás palavras do poema bastam-se a si mesmas: elas aboliram as relações de sinonímia que as ligavam a algumas congêneres. Isto é, no contexto de um poema, todas suas palavras são imprescindíveis, de tal maneira que se um poeta escolheu 'branco' jamais esse vocábulo poderá ser substituído por 'alvo' e viceversa. Nem sequer a tradução pode levar o poema íntegro à nova língua. Ele já se torna um outro objeto poético ao consolidar-se a passagem.

---

[19] Leon Bathista Alberti, apud Gyorgy, O Poder dos Limites, p.10. Esse mestre renascentista diz: "A beleza é a harmonia e a concordância de todas as partes arranjadas de tal forma que nada possa ser adicionado, substraído ou alterado, exceto para pior".

O poema permanece vivo no prolongamento dos versos que o constituem; quando o último verso é lido/dito, o poema se fecha em si mesmo e o que subsiste é a nítica impressão de ter-se defrontado com uma revelação.(20) Fugaz, às vezes; de efeito permanente em outras. É por tudo isso que é fácil compreender que a identidade de cada texto poético reside nas relações múltiplas que as palavras, insubstituíveis e vitais, estabelecem entre si. E estas relações, ultrapassando aquelas mais evidentes que se situam no contexto da gramática, dizem respeito à transformação dos vocábulos submetidos a combinações que excedem o que é habitual. Prova disso pode encontrar-se num dos versos que constituem o poema "Solo de Clarineta" de Adélia Prado. No verso escolhido destaca-se o segmento sublinhado:

> Ás pétalas da flor-seca, a sempre-viva,
> do que mais gosto em flor.
> Do seu grego existir de boniteza,
> sua certa alegria.
> É preciso ter morrido uma vez e desejado
> o que sobre as lápides está escrito
> de repouso e descanso, pra amar seu duro odor
> de retrato longínquo, seu humano conter-se.
> Ás severas.
>
> (Solo de Clarineta, BAGAGEM, p. 57)

Estes termos, que passam a se relacionar, fora do texto poético muito dificilmente poderiam estar enlaçados. O poeta pressentiu a possibilidade da relação, dispensável a nível cotidiano, onde as situações exigem expressões mais concretas e diretas, mas que a nível poético é vital. As duas palavras se transformam mutuamente, multiplicando sua carga semântica graças

à sua associação. Retrato é um registro indelével, que pelo contexto do poema, poderia até referir-se, não somente a uma fotografia ou um quadro, mas também a uma lembrança. Longínquo é algo distante. "Retrato longínquo" é, pois, uma lembrança que se perde no tempo e na distância, algo cuja temporalidade de alguma maneira também se encontra aliada à espacialidade, talvez porque para o poeta sua memória seja um campo disponível e fecundo.

Desta forma, pode-se compreender que multiplicar a carga semântica significa que a junção dos termos propicia um intercâmbio entre o conjunto de sentidos, sinônimos, antônimos, etc. que cada palavra possui. Esse intercâmbio muda a fisionomia da palavra e a enriquece sugerindo novas associações cuja ponte é construída pela palavra que a dotou de novas dimensões ao relacionar-se com ela.

Na verdade, o poema é algo dinâmico cuja existência passa a se concretizar à medida em que o leitor vai recolhendo uma das palavras e a incorpora à próxima e assim por diante, de tal maneira que ao concluir a leitura tem-se a sensação de estar diante de algo que se construiu gradualmente, mas que produziu nele uma sensação de simultaneidade: todas as sensações despertadas pela leitura do poema unem-se, superpõem-se. O concurso dos vocábulos, cada um ocupando um lugar único no texto poético, gera um instante em que tudo parece acontecer no aqui e agora, intensamente.

De fato, no poema as palavras se encaixam num lugar específico, oriundo de uma ordenação específica que já nasce estruturada do próprio dizer. Mas a cadeia dos sons é linear,

pensam alguns. As palavras surgem uma depois da outra na expressão oral, certificam-se outros... No entanto, no texto poético a linearidade cede seu lugar a uma visão de conjunto que propricia uma reordenação dos fatores que constituem o próprio texto. Repentinamente, a palavra que abre o poema é a mesma que o fecha; talvez aconteça de a segunda palavra do primeiro verso ser recorrente e estar presente por derivação ou sinonímia nos versos restantes... Daí se conclui que o lugar específico a que se fez referência anteriormente, mais do que delimitar um espaço fixo, imutável, refere-se a uma hierarquia que demarca prioridades. Sempre haverá palavras que se destacam no texto graças à maneira como o poeta as coloca no poema.

Agora, é oportuno concentrar-se na seguinte problemática. Pode observar-se como as palavras surgiram da necessidade de nomear. A nomeação permite estabelecer relações, pois os objetos só podem ser manipulados pela consciência perceptiva se eles tiverem uma identidade. Essa identidade permite criar ordens, hierarquias que se baseiam nas características que só os nomes são capazes de reunir. No dizer de Merleau-Ponty, ao nomear os objetos, eles perdem o que têm de individual para tornar-se representantes de uma categoria; o nome é a própria essência do objeto, tão arraigado a ele como sua forma e sua cor.(21)

Uma vez tendo nomeado é preciso deslindar os tipos de relações que os objetos, dotados de identidade, estabelecem entre si. Essas relações, as mais variadas possíveis, já estudadas

[21] M. MERLEAU-PONTY, Fenomenologia da Percepção, p. 186-8.

exaustivamente pela gramática e sempre vasculhadas pela lingüística e outros campos do saber, são a rede de fios que arquitetam a visão do mundo do homem. Na verdade, o mundo dos humanos não está povoado por objetos em si, mas por representações lingüísticas desses objetos, ou melhor, para o homem tudo o que é cognoscível é o que pode ser colocado em palavras, tudo o que pode ser descrito, esmiuçado em vocábulos sem fim.

No texto poético especificamente, os nomes adquirem importância vital, pois ao representarem categorias que ultrapassam os limites impostos por suas significações quando utilizados fora do contexto artístico, universalizam-se, expandem-se e estabelecem ricos intercâmbios ao relacionar-se dinamicamente uns com os outros dentro do poema.

Essa dinamização das palavras é a própria imagem. A imagem é uma realidade psíquica, uma configuração mental que parte de uma ordenação específica das palavras mas que, paradoxalmente, também gera essa mesma ordenação específica.

Como é inegável sua natureza visual, pois 'imagem' é uma construção perceptível através dos olhos, pode-se dizer que ela desenvolve naquele que lê uma paisagem íntima, uma explosão de sensações que cria esse efeito de simultaneidade onde as palavras rompem suas vinculações específicas para aliar-se a combinações que despertam um mundo oculto dentro da consciência de quem lê. A imagem propicia um mergulho no arquivo das lembranças e conduz o leitor até o cerne de sua própria humanidade.

A imagem, como observa Octavio Paz, é toda expressão verbal que o poeta utiliza em seu texto e que pode ser classificada pela retórica de várias maneiras: comparação, símile, alegoria, metáfora, etc., etc.(22) Esta classificação lida com o nível das relações estabelecidas entre os termos, abrangendo até sua natureza sintática, (inversão da ordem normal da frase, etc.)

É claro que as classificações desse tipo funcionam como um auxílio para a compreensão da estruturação das imagens e não como um conjunto de regras que o poeta deva seguir para compor seu texto, mesmo porque primeiro surgiram as imagens e depois suas respectivas nomeações.

Dentre as imagens, a metáfora parece ser a que predomina, aliás, ela é o alicerce sobre o qual se apóiam as frases que compõem o poema, o qual poderia ser chamado de a "grande metáfora".

A natureza da metáfora é construir-se a partir do que parece ser não sendo. Isto é, o poeta espelha sua construção da realidade em sua habilidade para transformar o que vê naquilo que deseja ver, ou melhor, a metáfora sintetiza uma nova identidade para o objeto tanto se se refere a pessoas, coisas, como a noções e definições mais complexas e essa nova identidade passa a vigorar soberanamente no texto poético. Por isso, a identidade que a matáfora propicia aos objetos poéticos tem o poder de transmutá-los sem, contudo, ocultar completamente suas origens.

---

(22) Octavio PAZ, O Arco e a Lira, p. 119.

Por exemplo, se um dado poeta usa a palavra 'rosa' dentro de um contexto que a faça representar uma face, o jogo que se estabelece é entre o fato de o objeto poético ser uma flor e ao mesmo tempo um rosto e o fato de que a palavra 'rosa' ainda não se desvencilhou completamente de sua natureza vegetal, mesmo querendo ser o rosto de uma bela mulher. 'Rosa' é um termo ambíguo e é nessa ambiguidade que reside sua capacidade de gerar múltiplas sensações naquele que aprecia o poema.

A metáfora é o ponto alto de todo poema, pois ela é a culminação de todo um processo mental onde a habilidade artística do poeta se exalta e conduz as palavras, que são a própria tangibilidade do pensamento, a relações dinâmicas onde o como é dito adquire importância vital, pois as palavras ordenam-se no poema a partir de hierarquias intocáveis.

O processo de metaforização é a essência do pensamento humano, pois em última instância, tudo o que cerca o homem nada mais é do que o produto de sua capacidade de exprimir sua representação do mundo. Os objetos são formas que se originam na consciência, pois como sustenta a fenomenologia:

> "(...) no conocemos las cosas como son en si, sino como nos parecen. (...) hay cosas reales, pero no podemos conocer su esencia. Solo podemos saber 'que' las cosas son, pero no 'lo que' son."(23)

---

[23] Johan HESSEN, Teoria del Conocimiento, p. 85.

É por isso que é possível afirmar que a poesia e, por extensão, todas as formas de arte são representações de uma representação, sem que isso as avilte. Antes, isso prova seu caráter elevado ao desvendarem os processos de criação e até os da natureza do próprio sentir e do Ser.

Segundo Octavio Paz, o poema é a própria imagem.(24) A imagem não é um recurso retórico que possa ser isolado da estrutura do poema. Aliás, o que se classifica como símiles, metáforas, alegorias, etc., e que um estudo compartimentalista em excesso desmembra do todo do poema, nada mais são do que o aspecto exterior de uma verdade mais profunda. As classificações ajudam a compreender o processo de montagem das palavras que conduzem ao efeito total da imagem, mas a classificação identifica o esqueleto, apenas. A imagem vem do poema como um todo. A imagem é uma estrutura cujos elementos se combinam à perfeição num poema que atingiu o ponto mais alto. A imagem transmite uma verdade.

Quando se lê um poema, a sensação que fica é a de que se tem sido transportado por completo para uma paisagem íntima. Nessa paisagem reconhecem-se coisas, experimentam-se sensações talvez adormecidas, reconstróem-se caminhos com os quais tinha se perdido contato.

---

[24] Octavio PAZ, O Arco e a Lira, p. 119

Quando se lê um poema conforma-se dentro do leitor algum tipo de estruturação que corresponde ao desenho mais íntimo dos sentimentos e emoções quando tocados pelo poema.

A imagem é como um edifício que se constrói a partir das palavras. O encontro com o poema, a partir dos primeiros versos, deixa o leitor intrigado, só se tem a construção total quando é finda a leitura e mergulha-se na paisagem que a leitura desenhou.

Paz observa, e muito bem, que a imagem não pode ser explicada, "ela explica-se a si mesma".(25) Daí se depreende que o estudo de um poema deve conduzir, não ao desvendamento da imagem sob teorias diversas, e sim à compreensão da forma como a imagem surge e se constrói aos poucos nos versos do poema.

---

[25] Octavio PAZ, O Arco e a Lira, p. 133-8.

CAPÍTULO II

A POESIA ME SALVARÁ

A poesia é uma forma de pensamento profundamente instigante, pois o propósito que a estrutura obedece a um conjunto de regras ditadas por uma concepção de mundo ancorada no limiar do mistério que envolve o ser.

Cada poeta, através de seu texto, compartilha com seu leitor sua abordagem, sua versão das coisas percebidas. Os textos poéticos eternizam uma reflexão apurada sobre o acontecer.

O conjunto de poemas que configuram a obra de um dado poeta guardam entre si relações de cumplicidade e intencionalidade, não tanto pelos objetos em que a reflexão poética se concentra, mas pela forma em que o poeta diz as coisas. A voz do poeta soa como um eco prolongado "ad infinitum" ao longo de sua obra. Essa voz vai se perfilando no ato da enunciação.

O estudo de um poeta é o pretexto adequado para descer do âmbito das reflexões muito abstratas até o cerne da própria poesia, pois há que se lembrar que o objeto antecede todo e qualquer juizo que sobre ele se faça. É por isso que para continuar falando sobre a poesia é preciso apoiar a reflexão no contexto da obra de um dado artista. E o poeta escolhido neste caso é Adélia Prado.

Adélia Prado surgiu para a literatura brasileira em 1976 com seu livro de estréia BAGAGEM. A partir dessa época sua produção poética e em prosa tem sido fecunda: em 1978 publica O

CORAÇÃO DISPARADO (poemas); em 1979, SOLTE OS CACHORROS (prosa); em 1980, CACOS PARA UM VITRAL (prosa); em 1981, TERRA DE SANTA CRUZ (poemas); em 1985, OS COMPONENTES DA BANDA (prosa); em 1987, O PELICANO (poemas) e em 1988, A FACA NO PEITO (poemas).

Sua estréia poderia ser considerada tardia, publicou seu primeiro livro aos 40 anos de idade, se comparada à precocidade de outros poetas. Mas esse fato parece justificar, aos olhos de Affonso Romano de Sant'Anna, aquilo que em seu prefácio ao livro O CORAÇÃO DISPARADO afirma em relação ao estilo da poeta mineira: Adélia Prado já nascera com uma linguagem pronta.(1) No dizer de Sant'Anna essa linguagem pronta corresponderia a uma maneira peculiar e definida: o estilo acabado que A. Prado exibiria em sua primeira obra e que na segunda e nas subseqüentes se consolidaria. Mais adiante voltar-se-á a falar sobre esse tema.

Por enquanto, é importante destacar que nas entrelinhas do texto de Sant'Anna se depreende que para ele a pessoa A. Prado e a voz que enuncia os poemas parecem ser uma só. Isto se torna mais evidente ao constatar logo no início do prefácio como Sant'Anna deseja fazer, não um texto acadêmico, mas uma introdução na qual ele possa "instalar um clima semelhante ao criado pelos poemas de Adélia Prado".(2) Essa postura alude ao fato de os poemas da autora mineira primarem por uma linguagem

---

[1] Afonso Romano de SANT'ANNA Apud. Adélia PRADO, O Coração Disparado, p.9. O crítico faz a seguinte afirmação: "Adélia Prado é a Clarice Lispector de nossa poesia. Aproxima-as primeiramente este fato: ambas já nasceram (ou surgiram literariamente) com uma linguagem pronta."

[2] IBIDEM, p. 7.

despojada de artifícios e sempre veiculados numa voz que "fala definitivamente na primeira pessoa" como quer Sant'Anna.

Mas essa primeira pessoa a qual o crítico se refere não é aquela voz necessariamente transfirgurada que fala em todo poema, mas a própria pessoa Adélia Prado, a figura de carne e osso que faz Sant'Anna se perguntar:

> "Onde está a família do poeta brasileiro? Aliás, onde está a família dos escritores e artistas em geral? Onde está a mulher e onde está o marido? Existem? O que vemos são muitas noivas e noivos, amantes, muitas. Mas cadê a casa, amor, esposa, cadê esse mundo burguês que a maioria de nós coabita? De repente, me parece que Adélia é a primeira poetisa brasileira que tem marido e filhos, que cuida da casa, tira poeira, traz legumes da horta e tem alucinações eróticas. Na poesia, em geral, o que há é a descrição da família anterior do poeta: a mãe, que morreu e era uma santa; pai também morto, que era um forte. A família é uma ausência. O poeta está preocupado com grandes temas: o povo, o futuro da sociedade e o futuro da poesia. O poeta surge usualmente como o des-família, o homem-ilha. Em Adélia também tem pai e mãe. Mas sobretudo tem lá o marido, a casa, seu

corpo e sua relação mística e erótica com sua comunidade. Ela sabe que 'a bacia da mulher é mais larga do que a do homem'." (3)

Mesmo que Sant'Anna não tivesse a intenção de fazer um texto estritamente acadêmico, sua abordagem poderia ter mantido a necessária distância que separa a pessoa do poeta, os quais coexistem no mesmo indivíduo.

Este fato serve aqui oportunamente para enfocar uma problemática muito importante no âmbito da literatura: até que ponto essa identidade entre pessoa e poeta se justifica? Se cada texto poético começa e termina em si mesmo, se tem sua justificativa em seus próprios versos e surge como um produto acabado, independente, qual a validade de amalgamar pessoa e poeta?

O poeta, enquanto enunciador da mensagem poética institui-se num eu que tem como característica mais marcante o fato de não sobreviver fora do contexto poético pela simples razão de que o poema só existe enquanto é dito/lido, enquanto vai se construindo verso a verso na consciência de quem o cria e de quem o lê. O texto poético, como criação que é, jamais poderia transformar-se no documento biográfico da vida do artista. Há a necessária transfiguração que conduz os fatos contemplados pela palavra poética até o território da pura imaginação, da ficção.

---

[3] IBIDEM, p. 13.

Poderia até mencionar-se o estado poético, estudado por Valéry(4), para ilustrar como se dá essa transfiguração. O estado poético é descrito pelo pensador francês como um nível de consciência onde se perde a noção cotidiana do eu para mergulhar numa lucidez surpreendente que empresta à palavra novas potencialidades. Nesse estado, continua Valéry, o pensamento adquire um ritmo próprio, diverso daquele que sustenta o raciocínio típico e o senso comum. Essa seria a fonte da qual emanaria a linguagem poética. Disso se conclui que por aí começaria o divórcio entre aquele que enuncia o poema e o indivíduo.

Talvez as observações de Sant'Anna se justifiquem a seus olhos pelo fato de que a poesia de A. Prado se estrutura de tal maneira que ao longo dos 290 poemas que compõem sua obra poética o estilo seja tão bem perfilado que dá a impressão de que há uma pessoa de carne e osso fazendo um relato biográfico de suas minúcias, tristezas e alegrias, usando como pretexto o poema. Porém, em momento algum o leitor especializado, neste caso, quem se institui em pesquisador literário, pode deixar-se levar por essa impressão, antes, esse fato merece ser estudado como uma peculiaridade do estilo da linguagem poética do autor.(5)

Partindo para a observação da obra como um todo, o primeiro livro de poemas, BAGAGEM (1976) é como a semente que

[4] Paul VALERY, Variedades, p. 201-18.

[5] Dessa forma, mantendo-se a noção do divórcio entre pessoa e poeta, passa-se a citar, ao longo deste trabalho o nome de Adélia Prado como a entidade ficcional que empresta sua voz aos poemas.

contém tanto a temática poética da autora mineira, como a maneira de expressá-la. Os livros seguintes seriam um desdobramento natural da reflexão e amadurecimento desse primeiro livro.

BAGAGEM divide-se em cinco partes. A primeira "O Modo Poético" compõe-se de 66 poemas. Eles exploram basicamente uma das vertentes temáticas preferidas da poesia de A. Prado: o poeta diante de si mesmo e da poesia.

Esse estar diante de si mesmo se traduz numa postura firmemente ancorada na individualidade no sentido de que o eu que enuncia a mensagem poética adota uma feição e identidade reconhecíveis ao longo de toda a obra:

"Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,
sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia."

(Grande Desejo, BAGAGEM, p. 20)

O registro dos fatos passa, fatalmente, pelo canal individualizado de um eu que decodifica a realidade de uma forma perfeitamente identificável para quem lê, o que permite dizer que é possível atribuir esse olhar sobre o mundo à construção bem acabada de um enunciador que possui como que uma personalidade definida, cujos atributos vão se perfilando em cada texto poético. A obra poética de A. Prado parece ter a intencionalidade de emergir como o discurso de um eu em particular. Essa característica como que homogeniza a obra e a torna uma espécie de drama poético com uma só personagem que se multiplica dentro da totalidade dos poemas, os quais, somados, são como uma casa de espelhos. A personagem vê sua figura modificar-se através dos jogos de luz e sombra, através da sinuosidade das superfícies

espelhadas, que ora devolvem uma figura bela,ora uma figura disforme.

O enunciador poético, para melhor autodefinir-se, dá-se um nome: Adélia. E esse fato acaba revelando o desejo de construir uma obra que permaneça ancorada no conjunto de vivências que delimitam a pessoa Adélia Prado mas, que de alguma forma, permitem ao mesmo tempo evadir-se do simples registro autobiográfico. Talvez essa característica venha mostrar uma vontade de assumir o encargo poético como sendo algo extremamente importante e definidor de rumos para a vida tangível da pessoa A. Prado.

A maneira como a artista materializa seu universo poético é através de uma aguda consciência do olhar. E esse olhar expande e abrange tudo o que toca de maneira muito intensa. As coisas são reveladas com tal força que chegam a ferir e o olho então se recolhe na tranqüilidade de sua postura de "voyeur" para se defender. Os poemas "Louvação Para Uma Cor", "Roxo" do livro BAGAGEM e tantos outros, revelam o império da cor, a sedução das formas, o reinado daquilo que assume uma figura perfeitamente assimilável e identificável. Nada na poesia de A. Prado é nebuloso ou mal desenhado, tudo reluz com definidos contornos:

> De noite no mato as árvores semelhavam
> uma águia acabada de pousar,
> um galo perfeitinho,
> uma ave grande vista de frente.
> De noite no mato, as vivas figuras enraizadas,
> prontas a falar ou bater asas.
>
> (A Hora Grafada, BAGAGEM, p. 47)

A escuridão e a indefinição não seduzem o poeta. Antes, ela deseja conhecer os objetos com os quais lida, mesmo que para isso tenha que transformar as sombras em aparência de verdade.

"A Hora Grafada" é um desses poemas onde o título sintetiza a intenção poética. Grafar é dotar de forma escrita. O poeta atribui formas reconhecíveis às sombras no momento em que a noite aparece mais densa. "A Hora Grafada" é o momento mágico em que a arte resgata para si o mundo e os seres.

Pode se dizer que o olhar tão agudo da artista origina-se numa profunda percepção do corpo. A poesia de A. Prado não nega a tangibilidade do ser, sua forma de carne e osso, ela a presentifica de uma maneira muito intensa, deixando claro que o corpo é o cristal colorido através do qual o mundo cria seus jogos de luz. É por causa disso que todos os livros da artista mantém uma coerência que repousa na forma peculiar de experimentar as sensações mais diversas. Pode-se perceber ao longo de todos os poemas que a escolha das paisagens poéticas obedecem a uma mesma postura, como se a câmera que captasse as imagens jamais se deslocasse para outros ângulos.

Quando o poeta se coloca diante da poesia o faz assumindo uma linguagem que intencionalmente rejeita as frases elaboradas. Seu dizer é um falso dizer de todos os dias, pois a negação da elaboração do discurso, aparentemente representada pela escolha e uso de termos os mais comuns, remete invariavelmente a uma procura intencional do que se concebe como simples e corriqueiro. Com isso, pretende-se vencer o que poderia

se chamar de interdição do cotidiano, a qual era a fórmula adotada por uma vasta tradição literária que antecede os poetas modernos e que lutava pela demarcação do campo poético, estabelecendo limites para a escolha dos temas e dos termos que os expressavam. A poesia de A. Prado, seguindo os modelos da lírica moderna, busca com sua linguagem resgatar o mundo tal e como ele se apresenta aos olhos daquele enunciador do discurso que ela elegeu. Isso significa que o discurso tentará abranger o maior número de evidências que permitam compor uma paisagem vasta que invada o âmago do ser e tudo o que o cerca:

> Ave, ávido.
> Ave, fome incansável e boca enorme,
> come.
> De parte do Altíssimo te concedo
> que não descansarás e tudo te ferirá de morte:
> o lixo, a catedral e a forma das mãos.
> Ave, cheio de dor.
>
> (Anunciação ao Poeta, BAGAGEM, p. 75)

Essa avidez permite ao poeta jogar-se em direção ao objeto e esmiuçá-lo através de uma linguagem que ressalta a relação íntima entre o eu que observa e o objeto observado. Os poemas de A. Prado, devido a essa característica, estruturam-se como minuciosas descrições, pois se se privilegia o contorno dos objetos e sua relação com o observador, o que surge é a crônica que congela o instante fugaz.

A descrição é a enumeração de características que privilegiam determinados aspectos de acordo com o tipo de visão daquele que descreve. Isso revela os objetos sob uma luz específica, deixando em evidência que a poesia de A. Prado apresenta uma obsessão pelo ato de nomear, pois toda descrição nada mais é do que o desdobramento do objeto e, por conseguinte, de seu nome em seus atributos. Como já foi dito no capítulo primeiro, o nome é a identidade do objeto e a consciência só é capaz de apreender os objetos se eles puderem ser reconhecidos e identificados.

Na construção lírica da autora mineira, a nomeação constitui o próprio ato da criação poética, pois o poema nasce e se articula a partir de palavras plenas que têm como propósito desvendar uma realidade maior:

> Não me importa a palavra, esta corriqueira.
> Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,
> os sítios escuros onde nasce o "de", o "aliás",
> o "o", o "porém" e o "que", esta incompreensível
> muleta que me apóia.
> Quem entender a linguagem entende Deus
> cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.
> A palavra é disfarce de uma coisa mais grave,
> surda-muda, foi inventada para ser calada.
> Em momentos de graça, infreqüentíssimos,
> se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
> Puro susto e terror.
>
> (Antes do Nome, BAGAGEM, p. 30)

Esse poema é uma reflexão sobre uma postura que concebe a palavra como sendo o invólucro insuficiente de um algo a mais que seria o âmago do próprio existir. Essa forma de posicionar-se diante da palavra criaria uma espécie de cisão entre ela e a consciência que lhe dera origem, como deixam entrever os versos de 1 a 5. "O esplêndido caos de onde emerge a sintaxe" e os "sítios escuros", são claras alusões ao momento que antecede a articulação da mensagem.

Para o poeta haveria um instante fugaz, inapreensível, onde a compreensão aconteceria súbita, silenciosa, algo semelhante aos caminhos da intuição que, ao invés de enveredarem pelos trilhos lineares do raciocínio lógico, driblam essas vias para mergulharem abruptamente na compreensão instantânea do objeto.(6)

Mas é inegável que a experiência poética precisa ser expressa através de palavras, mesmo porque o pensamento que a traduz está estruturado a partir das leis da linguagem. O momento fugaz existe, mas ele é inacessível sem a palavra que o presentifica e sustenta.

Na lírica de A. Prado verifica-se que a reflexão sobre a linguagem poética passa inevitavelmente pela apologia das coisas queridas. Os poemas limitam o mundo a objetos familiares, dando a impressão de que os textos poéticos são como recintos fechados, cheios até as bordas com esses objetos, os quais

---

6 Johan HESSEN, Teoria del Conocimiento, p. 95. O filósofo afirma que "El conocimiento intuitivo consiste en conocer viendo. Su peculiar índole consiste en que en él se aprehende inmediatamente el objeto, como ocurre sobre todo en la visión."

gravitam em torno de um eu lírico que deseja sempre estar em evidência. Há como que uma busca incansável por garantias das mais diversas ordens. Deseja-se a certeza de que o objeto é realmente conhecido e, pelo fato de conhecer-se, ele será capaz de exorcizar o medo do oculto, do que foge à vontade e à compreensão.

O mundo que o enunciador poético estrutura é o mundo que cabe perfeitamente em suas mãos. Isso significa que os objetos com os quais lida aparecem exaustivamente repetidos ao longo dos textos que estruturam sua obra poética numa tentativa de certificar-se de que o mundo é um lugar seguro em que se pode habitar, pelo fato de ele ver-se reduzido a uns poucos objetos amados e domesticados.

A segunda parte do livro BAGAGEM, intitulada "Um Jeito de Amor", consta de 19 poemas que têm como temática o sentimento amoroso e seu objeto. Como nos textos que refletem sobre a poesia, este conjunto de poemas concentra-se em seus temas através de uma linguagem que evidencia o cotidiano. O amor é um sentimento contínuo que assume as fases de fastio e aborrecimentos sem perder sua solidez. O corpo é a forma externa desse amor e a sexualidade perpassa os textos de forma bem humorada e singela.

O seguinte poema sintetiza da melhor maneira essas características:

Quando o homem que ia casar comigo
chegou a primeira vez na minha casa,
eu estava saindo do banheiro, devastada

de angelismo e carência. Mesmo assim,
ele me olhou com os olhos admirados
e segurou minha mão mais que
um tempo normal a pessoas
acabando de se conhecer.
Nunca mencionou o fato.
Até hoje me ama com amor
de vagarezas, súbitos chegares.
Quando eu sei que ele vem,
eu fecho a porta para a grata surpresa.
Vou abri-la como o fazem as noivas
e as amantes. Seu nome é:
Salvador do meu corpo.

(Os Lugares Comuns, BAGAGEM, p. 95)

Esse texto delimita os contornos da experiência amorosa através do jogo da temporalidade. o passado e o presente encontram-se separados pelo verso "nunca mencionou o fato". Essa frase poética é a porta que oculta as reminiscências sutis, as coisas que por não serem ditas, adquirem cores mais vivas na lembrança. Por outro lado, essa mesma porta se abre para permitir a chegada da experiência concreta do amor carnal, mais viva e comovente pelo sustentáculo oculto da sensibilidade tímida.

Se o corpo é a forma de expressão mais tangível da alma e se aquele envereda por caminhos que desafiam o estabelecido, também é verdade que a lírica de A. Prado é uma nova forma de se adentrar pelos caminhos da poesia. Há uma clara relação entre o corpo e a forma poética, entre a alma e a essência da poesia. E

quando o corpo se rebela e quer assumir livremente sua sexualidade, também é claro que a forma poética deseja encontrar sua própria maneira de dizer as coisas. Ambas posturas nascem do impulso original da alma, no corpo, e da criação poética, nos poemas. Na verdade, a separação entre esses pares de elementos é um mero artifício para melhor analisá-los. Há relações recíprocas inquebráveis entre eles, como se verá a seguir:

> Quero comer bolo de noiva,
> puro açúcar, puro amor carnal
> disfarçado de corações e sininhos:
> um branco, outro cor de rosa,
> um branco, outro cor de rosa.
>
> (Confeito, BAGAGEM, p. 101)

O ato sexual é presentificado através do recurso da repetição de um verso, "um branco, outro cor de rosa", que ilustra o vaievém da cadência amorosa. Também esse recurso faz alusão à pulsação rítmica dos batimentos cardíacos bem como ao som doce de sininhos, elementos já citados no poema. O verbo comer ilustra o desejo carnal e a realização do ato amoroso. A noiva e o açúcar são os elementos que garantem certa inocência embutida na volúpia. Como se vê, o amor é algo lúdico, é um jogo entre corpos, um jogo de palavras, um produto do corpo e da alma...

Às partes terceira, "A Sarça Ardente I", com 14 poemas, e quarta, "A Sarça Ardente II", com 13 poemas, do livro em destaque oferecem uma visão que incursiona pelo cotidiano e pela morte.

O título de ambas seções inspira-se numa passagem bíblica onde se narra o encontro de Moisés com o Senhor, que lhe aparece na forma de uma sarça que arde sem se consumir. A voz do Senhor ordena a Moisés que tire suas sandálias, pois o lugar em que pisa é santo(7). Há uma estreita relação entre essa passagem do Antigo Testamento e as duas seções de BAGAGEM. Em "A Sarça Ardente I" o poeta aproxima-se de sua realidade cotidiana, a qual lhe acena convidativa, sequiosa por uma revelação:

Visíveis no facho de ouro jorrado porta a dentro,
mosquitinhos, grãos maiores de pó.
A mãe no fogão atiça as brasas
e acende na menina o nunca mais apagado da memória:
Uma vez banqueteando-se, comeu feijão com arroz
mais um facho de luz. Com toda fome.

(Registro, BAGAGEM, pg. 121)

Esse poema é a delimitação do instante mágico que poderia muito bem anteceder a compreensão intempestiva de tudo.

O olhar acompanha atentamente a cena e o que poderia ser um fato comum de todos os dias, um facho de luz incidindo sobre a mesa de refeições, cresce, abre a sensibilidade e mergulha abruptamente o ser no reconhecimento dos momentos em que se está completamente à mercê do mistério.

Já na quarta parte, A SARÇA ARDENTE II, o poeta tem que se despojar daquilo que poderia macular o lugar sagrado. A morte

---

7 Bíblia Sagrada, Ex., 3, 1-5.

é a véspera da luz, da compreensão total. Diante dela é preciso ficar nu para melhor a entender.

E, por fim, a última parte do livro, intitulada "Alfândega" consta de um só poema. Nele, completa-se o rito de passagem, há a consagração do poeta, é Moisés ouvindo a palavra do Senhor e aceitando Sua Vontade: salvar seu povo, guiá-lo no percurso acidentado da vida, que prega muitas peças e que acaba se revelando quase inútil, não fosse o desejo que todo homem tem de dotá-la a qualquer custo de um sentido, mesmo que seja inventado...

Como é possível apreciar pela sucinta abordagem do primeiro livro de poemas, BAGAGEM, a estruturação da obra poética acontece a partir de temas perfeitamente identificáveis: o poeta diante da poesia e de si mesmo; o amor, a sexualidade, a consciência do corpo, o objeto de amor; o cotidiano como passaporte para um mundo mais complexo; a morte, o medo da transitoriedade e, principalmente, uma aguda consciência de Deus, de onde surge a fé inabalável que é capaz de construir portas onde só existiam paredes escuras.

Os livros publicados posteriormente continuan a debruçar-se sobre esses temas, oferecendo contribuições generosas para construir uma obra profundamente coerente, porém não livre de momentos redundantes, apelativos, cheios de lugares comuns, os quais são perfeitamente dispensáveis, como se verá mais adiante.

No segundo livro de poemas, O CORAÇÃO DISPARADO, (1978), estruturado em quatro partes, o poeta mostra em cada uma

delas sua vocação para lidar com o mundo que todos conhecem de uma maneira segura e envolvente.

Na primeira parte do livro, "Qualquer Coisa é a Casa da Poesia", que inclui 25 poemas, o poeta reitera o que viria se transformar em fórmula consagrada nos livros subseqüentes. O primeiro poema abre o livro esclarecendo que o poeta faz poesia como uma missão imposta por outrem.

O texto poético que introduz O CORAÇÃO DISPARADO é "Linhagem", no qual se justifica a vontade de escrever: o eu lírico recebera a incumbência de fazer poemas pelo desejo de uma vontade maior do que a sua: a de outros seres que, calados e anônimos, foram acumulando experiências que viriam a ser o terreno fértil de onde brotaria a palavra que seria capaz de redimi-los, de redimensionar sua dor e de resgatar da morte e do esquecimento vidas que forma plenas, precisamente por estarem única e exclusivamente devotadas à fruição daquilo que é mais simples, costumeiro, corriqueiro e habitual, os dias passados devagar, entre coisas queridas, pessoas amadas e objetos triviais:

> .....
> Jamais pensaram em escrever um livro.
> Todos extremamente pecadores, arrependidos
> até pública confissão de seus pecados
> que um deles pronunciou como se fosse todos:
> "Todo homem erra. Não adianta dizer eu
> porque eu. Todo homem erra.
> Quem não errou vai errar.". (O CORAÇÃO DISPARADO, p. 22)

Esta sentença não lapidar, porque eivada
dos soluços próprios da hora em que foi chorada,
permaneceu inédita, até que eu,
cuja mãe e avós morreram cedo,
de parto, sem discursar,
a transmitisse a meus futuros
.....

(Linhagem, O CORAÇÃO DISPARADO, p. 21)

A voz do poeta sintetiza aqui as vozes de uma coletividade unida pela mais crua e pungente consciência do desamparo em que todo homem que pisa a terra se vê mergulhado pelo simples fato de estar vivo.

Os outros textos poéticos dedicam-se a minúcias, coisas comuns que possuem uma aura brilhante, cedida pela rememoração transfiguradora. Poemas como "O Guarda-chuva Preto", "Flores", "Casas" e "Vitral", realmente constituem a casa da poesia. São coisas quaisquer, cujos contornos resgatam significativos tesouros da memória, feitos de complacência e gratidão por serem quase eternos:

.....
Guarda-chuva, guarda-sol,
guarda-memória pungente
de tudo que foi em nós
um pouco ridículo e inocente.
Guarda-vida, arquivo preto,
cão de luto, cão jazente.

(o Guarda-chuva Preto, O CORAÇÃO DISPARADO, p. 22)

Neste poema, o objeto é descrito como um doce depositário da memória que nem a morte conseguiu vencer. É o "arquivo preto" que na amorosa descrição quase se confunde com o próprio dono.

Nos 25 poemas que constituem a primeira parte de O CORAÇÃO DISPARADO, a reflexão sobre o fazer poético presentifica-se através da escolha dos objetos em que a atenção do enunciador lírico se concentra. Todos os textos falam de coisas, objetos tangíveis onde a poesia está presente na maneira de evocá-los.

E eis aqui o cerne da poesia de A. Prado: a palavra poética é capaz de falar sobre tudo sem perder sua beleza, pois não é a delimitação do campo poético o que outorga à arte literária sua excelência, mas sim, o uso do melhor termo para melhor exprimir a realidade que se quer apresentar. Essa realidade, na lírica de A. Prado, é a do mundo que ameaça despojar-se de seus mistérios para apresentar-se singelo, mas letal.

A segunda parte do livro, "O Coração Disparado e a Língua Seca", consta de 7 poemas onde o amor, a sexualidade, o corpo à mostra, são os temas mais assíduos. À diferença dos poemas eróticos de BAGAGEM, nesses textos de O CORAÇÃO DISPARADO o desejo carnal aparece melhor delineado, com toques de humor e irreverência:

> Às galinhas com susto abrem o bico
> e param daquele jeito imóvel
> -ia dizer imoral-
> as barbelas e as cristas envermelhadas,

só as artérias palpitando no pescoço.

Uma mulher espantada com sexo:

mas gostando muito.

(Dia, O CORAÇÃO DISPARADO, p. 53)

ou com laivos de melancolia, tristeza incontida pela solidão perpétua do corpo:

"O amor quer abraçar e não pode."

(Corridinho, O CORAÇÃO DISPARADO, p. 57)

Em "Esta Sede Excessiva", terceira parte do livro, os 13 poemas dividem-se entre o amor e o desespero doce de quem ainda acha que vale a pena aguardar pelo desfecho, seja ele na forma da palavra poética que se nega a aparecer para fecundar uma vida que se consome no tédio, como nos poemas "Ausência da Poesia", "Paixão"; seja ele na impossibilidade de controlar os acontecimentos que com toda sua força anulam qualquer certeza e refúgio, como em "Dolores", "Canto Eucarístico", "Estreito". O tom desses poemas é dado pela percepção e aceitação de limites invencíveis que se opõem à vontade mínima de um ser algemado por suas próprias lembranças.

Esse desespero existencial vem redimir-se na quarta e última parte do livro: "Tudo que Eu Sinto Esbarra em Deus", onde os 22 poemas consagram-se à esperança no poder salvador de uma Vontade Suprema: tudo está onde deve estar e o que acontece é sempre o melhor:

O mundo é um jardim. Uma luz banha o mundo.

.....

A lata vazia, o estrume, o leproso no seu cavalo
estão resplandecentes. Nas nuvens tem um rei, um reino,
um bobo com seus berloques, um príncipe. Eu passeio nelas,
é sólido. O que não vejo, existindo mais que a carne.
Esta tarde inesquecível Deus me deu. Limpou meus olhos e vi:
como o céu, o mundo verdadeiro é pastoril.

(Graça, O CORAÇÃO DISPARADO, p. 99)

Essa inocência, que só a fé absoluta pode conceder, anula as fronteiras que o medo ergueu entre o poeta e seu mundo. Há uma reconciliação entre o ser e as coisas, elas não mais lhe são hostis.

Em TERRA DE SANTA CRUZ (1981), o terceiro livro de poemas de A. Prado, a poesia da autora mineira atinge um estágio onde suas descobertas se consolidam e onde já é possível perceber certo esgotamento dos temas. Proliferam textos extensos, nos quais há imagens de impacto misturadas a lugares comuns. Essa tendência vai se acentuando em maior grau nos dois livros seguintes, como se verá adiante.

Os poemas de TERRA DE SANTA CRUZ continuam a acumular os objetos queridos, revisitam as lembranças mais escondidas, fruem o sentimento amoroso com a consciência daquele que pode dizer tudo ignorando o envergonhado gesto que se evidencia quando se é apanhado olhando gulosamente o que não é permitido. Mas essa interdição não se refere ao âmbito da carne, mas ao desprezo do que cotidianamente tem o poder de comover e não deveria...

A primeira parte de TERRA DE SANTA CRUZ intitula-se "Território". Os 28 poemas que o compõem deslindam um espaço poético cheio de contradições. Eles configuram uma terra hostil, forças viscerais libertam-se e, sequiosas, correm em direção a seus lugares de desejo: o corpo, a morte, as lembranças, a poesia, Deus:

O que farei com este meu corpo inóspito
já que não respondes nem me abres a porta?
Tem pena de mim.
Não compreendo nada. Só Vos desejo
e meu desejo é como se eu miasse por Vós.
A florinha do mentrasto é tão sem galas
que minha carne se eriça, erotizada.
Existis, ó Deus, porque a beleza existe,
esta que vi primeiro com meus olhos mortais.
Parecerá blasfemo. Mas não chamam sagrado
o livro em que Jó fez imprimir suas dores,
amaldiçoando o dia do seu nascimento?
Por que não o meu, que o abençoo
e acho o degredo bom,
os penedos belos,
as poucas flores, dádivas?

(A Soleira, TERRA DE SANTA CRUZ, p. 67)

Este belo texto, escrito à maneira de salmos bíblicos, envoca preementemente a presença de Deus. Mas a agonia em que o eu lírico mergulha ao não encontrá-Lo é, paradoxalmente, o caminho que leva à beleza.

A segunda parte, "Catequese", apresenta em seus 11 poemas a vontade de estabelecer uma aliança entre o demasiadamente humano e o divino. Há um desejo de civilizar o instinto, de pô-lo à mercê de um ente supremo.

Catequizar é converter o selvagem. Doutrina-se o corpo e também a vontade. Os poemas são extensos, assemelham-se a salmos bíblicos, a tônica é a de implorar misericórdia pelo fato de cometer atos naturais, corriqueiros e humanos:

.....

Sou uma velha com quem Deus brinca.
De parelha com iras e vergonhas
meu apetite segue imperturbável,
carnes gordas, farinhas,
prelibo os legumes como a encontros carnais
e tenho medo da morte
e penso mais diuturnamente
como seu eu fosse respeitável, séria.
comedida e frugal dama-filósofa.

.....

(O Falsete, TERRA DE SANTA CRUZ, p. 88)

Em "Sagração", última parte do livro, o único texto poético que o constitui é a consolidação da aliança tão almejada. O desejo por tudo é abençoado porque:

"O corpo representa o espírito."

(Sagração, TERRA DE SANTA CRUZ, p. 102)

Até aqui a obra de A. Prado revelou-se inédita, no sentido de resgatar uma fala intimista, ancorada na tangibilidade

corporal, que não nega suas vontades e que a todo instante lança-se gulosamente em direção ao mundo, querendo abraçá-lo para que nada lhe escape.

Isso acabou gerando poemas altamente originais, de uma beleza particular, onde o poeta incursiona pelos becos mais recônditos do coração da classe média brasileira, mostrando em seus textos uma família da qual se gosta visceralmente, derramando o olhar sobre coisas queridas e tão surradas de tão conhecidas e trazendo Deus para dentro de seu território de uma maneira comovente.

A partir de O PELICANO (1987) e A FACA NO PEITO (1988) A. Prado passa a dar mostras de beirar o esgotamento da fórmula praticada com tanto sucesso nos livros anteriores. A autora mineira tornou-se um fenômeno ao publicar suas primeiras obras. Foi objeto de elogios por parte de poetas consagrados como Drummond de Andrade, deu muitas entrevistas à imprensa falada e escrita. Todos esses fatos fizeram A. Prado ser reconhecida como uma artista de grande valor. E isso permanece inalterável, apesar das falhas que podem ser-lhe apontadas.

Um pesquisador literário não é um leitor inocente e desavisado, é um crítico que tenta aferir uma obra pelos parâmetros considerados artísticos. Não basta comover o grupo social, a produção artística de um poeta precisa reconhecer no próprio texto seu elo de ligação com toda uma tradição literária e estabelecer um diálogo amistoso ou desafiador com ela.

Isso A. Prado realiza, como se verá depois, mas é possível notar que em seus livros de 1987 e 1988 existem alguns

poemas aos quais falta maturidade. O tempo, em medida cronológica, é um elemento catalisador na obra artística. Talvez faltasse à autora mineira uma reflexão mais demorada na elaboração final de seus textos.

O PELICANO divide-se em quatro partes. A primeira, "Licor de Romãs", com 17 poemas e a segunda, "O Jardim das Oliveiras", com 5 textos, continuam a retomar os temas obrigatórios à exaustão e alguns poemas começam a revelar o gosto pelas dissertações que acabam mostrando o objeto poético ao invés de sugerí-lo:

> Um homem na campina olhava o céu. Ás estrelas
> pareciam aumentadas, de tamanho brilho.
> Estrela, ó estrela, estrelas,
> ele suplicou como se injuriasse.
> Os que alimentavam o fogo
> aproximaram-se admirados:
> nós também queremos, repeti para nós.
> Ó noite de mil olhos, reluzente.
> Os vocativos
> são o princípio de toda poesia.
> Ó homem, ó filho meu,
> convoca-me a voz do amor,
> até que eu responda
> ó Deus, ó Pai.
>
> (Genesíaco, O PELICANO, p. 13)

Na terceira parte do livro, intitulada "O Pelicano", os 11 poemas que a compõem concentram-se na descrição repetitiva de

um sentimento amoroso despojado de sutileza e abundante em lugares comuns, centrados na figura de Jonathan:

Os diamantes são indestrutíveis?
Mais é meu amor.
O mar é imenso?
Meu amor é maior,
mais belo sem ornamentos
do que um campo de flores.
Mais triste do que a morte,
mais desesperançado
do que a onda batendo no rochedo,
mais tenaz que o rochedo.
Ama e nem sabe mais o que ama.

(Pranto para Comover Jonathan, O PELICANO, p. 63)

Uma leitura mais atenta do conjunto de poemas acaba revelando que, na verdade, o amado é a própria poesia. Porém, essa descoberta acontece sem a surpresa agradável da metaforização bem construída na última parte do livro que consta de um único texto intitulado "A Criatura":

.....
porque Jonathan é isto,
fato poético desde sempre gerado,
matéria de sonho, sonho,
hora em que tudo mais desce à desimportância.
.....

(A Criatura, O PELICANO, p. 75)

O livro A FACA NO PEITO apresenta-se dividido em duas partes: "Por Causa da Beleza do Mundo", com 14 poemas e "Por Causa do Amor", com 22 textos. Em ambas seções os poemas voltam ao tema amoroso e a Jonathan. Dos 36 textos que compõem o livro, 27 concentram-se em vasculhar com afinco certezas já estabelecidas no volume anterior, O PELICANO. Jonathan volta com força entediante, o amor fica tão banalizado de tanto ser repetido. O tom geral do livro é morno, com razoável número de boas imagens. Tudo muito distante do interessante livro de estréia, BAGAGEM.

Esta breve incursão pela obra poética de A. Prado, a qual consta de cinco volumes publicados entre 1976 e 1988, mostra o perfil de uma artista promissora que, contribuiu generosamente para que a poesia brasileira mostrasse uma feição nova e cativante.

Ao apreciar-se o conjunto de sua obra, é possível perceber uma esquematização do que viria a ser a forma particular através da qual A. Prado concebe o mundo como fato poético.

Tudo parte, como já foi dito no início deste capítulo, de um eu lírico que toma conta do espaço, transformando suas oscilações emotivas e racionais em belas imagens que conformam um conjunto limitado, mas que tende à expansão em alguns momentos.

Poderia dizer-se que o poeta constrói seus textos poéticos mais do que com abstrações, a partir de concepções que têm seus alicerces em ações, paisagens e personagens muito concretas. A reflexão do poeta jamais corresponderia a elucubrações metafísicas que generalizam as sensações e as idéias

tentando universalizá-las. Para o enunciador lírico mineira as sensações reconhecem suas fontes palpáveis, a mão fala das coisas que acaricia, os olhos mergulham prazeirosamente em paisagens de cores fortes, o pensamento sempre tem um objeto tridimensional sobre o qual apoiar-se. A vida fornece incessantemente os materiais de que é feita a poesia, os objetos são evocados com toda a forma de sua materialidade.

Tudo isso se realiza porque há no poeta o reconhecimento de um corpo que lhe pertence. Em sua obra há constantes alusões a processos fisiológicos: excitação sexual, dor, percepções sensoriais, fome, etc. O corpo é o elemento democratizador, todos os humanos possuem um, ele os torna iguais. Por isso, a poesia de Á. Prado pode tocá-los, pode transportá-los a um mundo perfeitamente familiar. De tal postura, nasce o grande poder que brota de seus textos poéticos. Todas as pessoas possuem uma família. Todos já foram alguma vez filhos, tios, pais, amantes. Todos estão presos ao cotidiano.

Os poemas da autora mineira mergulham num mundo feito de objetos muito bem conhecidos. As coisas domesticadas salvam do medo da vida. A simplicidade camufla o que é assustador. O poeta é contra a fragmentação das experiências, contra a atitude separatista que se recusa a aceitar tudo o que vem como possibilidade poética. O poeta combate a falta de união entre o homem e seu mundo, almeja a integração total, a união do homem com o universo. É por isso que em seus poemas a reflexão sobre a vida deseja ceder lugar ao próprio viver.

O discurso poético de A. Prado, veiculado num tom coloquial e confessional, obedece a uma consciência crítica que percebe o mundo com olhos inusitadamente abertos. O ato perde seu caráter maquinal de inconsciência quando sobre ele cai a penetrante luz da razão que o persegue e esmiuça. Quando a consciência ilumina o ato, ele perde sua inocência, transforma-se em intencionalidade. É por isso que é possível afirmar que o poeta instaura um universo poético regido pela consciência que permeia todo ato e que procura mergulhar propositalmente na cotidianidade.

Há, também, a dramatização da obra poética, no sentido de que é plausível ver nos textos poéticos o testemunho de uma intenção teatralizante que acompanha as revoluções de um eu lírico que continuamente se move ao redor de si mesmo. Por isso, a arquitetação das situações, ambientes e seres descritos nos poemas estabelecem correspondências muito claras com a vida de todos os dias, como se fossem parte da existência de um indivíduo em particular.

Se vista como um todo, a obra poética de A. Prado é um extenso monólogo que busca desvendar suas origens. E faz-se, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a poesia seguindo os caminhos da poesia. E essa reflexão é o próprio fazer poético, como já ficou evidente na abordagem de sua obra poética.

Partindo dessa perspectiva, verifica-se que a obra da autora mineira fundamenta suas descobertas na idéia de que tudo quanto existe procede de Deus. A vontade divina, todo poderosa e auto-satisfeita, seria uma espécie de poeta primordial que

arquitetaria suas obras a partir de si mesmo, tornando-se o próprio Universo, com tudo o que possui de palpável e de incompreensível aos olhos do homem.

Essa percepção permite ao poeta estabelecer uma equação perfeita que evidencia sua concepção de arte: Deus=poesia=coisa. Esses termos equivalem-se, originando uma relação dinâmica a partir da qual a consciência tenta arquitetar sua forma peculiar de expressão artística. Os poemas nascem desenvolvendo uma estrutura harmônica que suscita em quem lê a sensação intensa de sentir-se e ver-se a si mesmo como criatura. Homem e poema, Deus e poeta, Criador e criação.

Para a poesia de Á. Prado, sem essa perspectiva, o ser está imerso num mundo fragmentado, onde ele se move sem a certeza de si mesmo nem do mundo que o cerca. Só a poesia é, por conseguinte, Deus, é capaz de acordar a consciência para a existência miraculosa do cotidiano, resgatando o homem da miséria de sua limitação.

Poesia é salvação e revelação. É um estado de graça, um momento em que o ser está totalmente aberto, dono de uma capacidade penetrante de percepção que o faz ultrapassar as barreiras impostas pelas estruturas já consagradas e assimiladas para mergulhar em algo totalmente novo. É devido a isso que o poeta atribui à poesia o poder de nomear, como se fosse pela primeira vez, cada um dos objetos que se encontram ao alcance de sua visão.

Essa arte tem o poder de criar combinações inusitadas entre os objetos, conduzindo à percepção da harmonia implícita

que perpassa o universo material e que constitui a ponte ideal para a vivência de uma experiência mística. Dentro da lógica em que repousa a obra poética de A. Prado, essa experiência mística é algo ofertado ao homem, assim como a fé. Tem-se aqui outro ponto crucial na concepção poética da autora mineira. Deus outorga seus dons e no rol deles inclui a criação poética. Em vários textos poéticos como "Com Licença Poética" (de BAGAGEM), "Linhagem" (de O CORAÇÃO DISPARADO), "A Boca" (de TERRA DE SANTA CRUZ), "Genesíaco" (de O PELICANO), "Biografia do Poeta" (de A FACA NO PEITO) e tantos outros, revela-se que o poeta escreve por um dever imposto por outrem. O dom que se recebe é, ao mesmo tempo, o cárcere e a chave que conduz o poeta à liberdade.

Só quando ele assume sua missão redentora, assim como os grandes profetas da tradição judaico-cristã o fizeram, é que a poesia se revela como o caminho salvador para seu criador e para seu leitor. O poeta, ao conscientizar-se de sua missão poética, de sua qualidade de instrumento, percebe a necessidade de humildade que todo servo deve assumir em face a seu Senhor e interpreta que a "ausência de poesia", que é o título de um de seus textos, bem como o tema de outros, é comparável à punição divina, aos sofrimentos que o povo de Israel passara no deserto por causa da desobediência à vontade divina.

Outro aspecto importante dentro da obra poética de A. Prado é o fato dela afirmar em textos como "O Nascimento do Poema" (de O PELICANO), "A Formalística" (de A FACA NO PEITO) e outros, que sua poesia se faz com coisas e não com palavras:

"O que existe são coisas,

não palavras."

(O Nascimento do Poema, O PELICANO, p. 29)

"Palavras, quero-as antes como coisas."

(Em Português, A FACA NO PEITO, p. 27)

Quando o eu lírico nomeia os objetos são eles mesmos os que comparecem no âmbito de sua consciência. A palavra é o objeto, pois esse só existe na consciência perceptiva como construção mental e toda palavra está associada a uma imagem determinada, com a qual o poeta pode relacionar-se.

Como é possível perceber, todos os elementos até aqui observados permitem afirmar que A. Prado é uma artista cujo trabalho obedece a uma elaboração cuidadosa de uma série de princípios que tem sua origem em fontes diversas. Essas fontes procedem de uma sólida formação católica, do conhecimento da filosofia escolástica, do diálogo fecundo com autores que a precederam, como Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Guimarães Rosa.

Com Carlos Drumond de Andrade, A. Prado mantém uma relação ambígua. Há um proselitismo rebelde, pois ao mesmo tempo que o grande poeta é considerado um modelo, a autora deseja emancipar sua obra da influência dele.

Em BAGAGEM, A. Prado apresenta três poemas: "Com Licença Poética"; "Agora, ó José" e "Bucólica Nostálgica", os quais são claras alusões a outros três poemas de Drummond: "Poema de Sete Faces" (de ALGUMA POESIA, 1930), "José" (de POESIAS, 1942) e "Cidadezinha Qualquer" (de ALGUMA POESIA, 1930).

O tom que impera nos textos poéticos de A. Prado é o da paródia. A imitação bem-humorada em "Com Licença Poética" acaba transformando os melancólicos versos com que Drummond constrói seu "Poema de Sete Faces", num discurso onde a condição feminina revela sua vocação vitoriosa para o encargo poético. O "anjo torto" cede lugar ao "anjo esbelto", a "sombra" em que o primeiro se esconde é substituída pela "trombeta" que anuncia a chegada do segundo e cujo som tudo ilumina. Realiza-se nesse poema a apologia da mulher face ao homem poeta.

Em "Ágora, ó José" todo o desespero que Drummond destila em "José" é exorcizado. O poema de A. Prado oferece a José a "parede nua/ para se encostar", a esperança é a resposta para as indagações aflitas do José de Drummond. Inclusive, A. Prado estabelece em seu texto uma ponte com o poema "No Meio do Caminho" do poeta mineiro. O que parecia um beco sem saída encontra na fé a solidez mineral e a confiança telúrica.

Em "Bucólica Nostálgica" da autora mineira, a "vida besta" da "Cidadezinha Qualquer" de Drummond é substituída pelo "Louvado seja Deus" por viver num mato qualquer. Como é possível perceber, o poema de A. Prado tenta transformar o tom derrotista a incrédulo que Drummond exibe em seus textos poéticos em palavras de cândida satisfação.

Por outro lado, a relação de A. Prado com Guimarães Rosa e Clarice Lispector parece acontecer de forma mais diluída no todo da obra poética, talvez porque esses dois grandes autores incursionaram mais assiduamente pela prosa, gênero diferente ao cultivado pela autora mineira nas obras em estudo.

Guimarães Rosa e Clarice Lispector são os grandes que mantém uma luta corpo a corpo com a palavra e com vida, dignos de admiração, dignos de imitação.

Tudo o que até aqui serviu para tentar traçar os caminhos de concepção poética de A. Prado desemboca na certeza de que se está diante de uma autora original, cujos textos poéticos são uma contribuição necessária ao desenvolvimento de uma literatura cada vez mais voltada para a esperança no homem e na consciência de sua grandeza:

.....

Porque 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.
(A Invenção de um Modo, BAGAGEM, p. 34)

CAPÍTULO III

JANELA SOBRE O MUNDO ABERTA

Dentre os textos poéticos que constituem a obra de Á. Prado talvez o que melhor sintetize a reflexão sobre o fazer poético seja "A Rosa Mística".

Esse poema está inserido na primeira parte, intitulada "Licor de Romãs", do livro O PELICANO (1988).

Poderia dizer-se que esse texto é um metapoema, no sentido de que o poema se debruça sobre o ato de escrever em si. Isto o transforma numa espécie de teorização sem usar termos técnicos. É claro, processo que conduz o enunciador a refletir sobre elementos fundamentais que fazem parte do ato criador e da execução do poema.

"A Rosa Mística" se estrutura a partir de trinta e três versos livres, cujos metros diversos imprimem à obra um caráter original, que lembra um discurso construído a partir de frases que, impulsionadas pelo processo de uma rememoração talvez um tanto hesitante, externa um visível esforço que pretende, a qualquer preço, resgatar a imagem fugidia, reconstruindo-a através de parcelas de memória que ora se encurtam, ora se esticam nas frases poéticas conforme o móvel emotivo que as nutre. O poema é, então, uma combinação assimétrica motivada pela própria natureza do discurso que veicula: a memória que se distribui em jatos desiguais, revividos pelo desejo de explicar o ato criador em si.

Pode-se observar, ainda, que as sílabas tônicas de cada um dos versos conformam uma rede de sons cuja orquestração revela uma certa harmonia que remete aos compassos assimétricos do movimento da rememoração e da reflexão nos seus estágios primeiros. O processo mental que resgata as formas da memória é um ato intimista que faz o eu debruçar-se sobre si mesmo e emitir uma voz abafada, quase retilínea, quebrada por momentos esparsos de elevação emotiva. O poema em estudo possui versos de 3(1), 5(2), 6(4), 7(9), 8(3), 9(3), 10(5), 11(2), 12(1), 13(2) e 14(1) sílabas métricas, nos quais as sílabas tônicas realizam algumas das diversas possibilidades que cada tipo de verso permite como se verá a seguir:

A ROSA MÍSTICA

À primeira vez
que tive a consciência de uma forma,
disse à minha mãe:
dona Ármanda tem na cozinha dela uma cesta
onde põe os tomates e as cebolas;
começando a inquietar-me pelo medo
do que era bonito desmanchar-se,
até que um dia escrevi:
'neste quarto meu pai morreu,
aqui deu corda ao relógio
e apoiou os cotovelos
no que pensava ser uma janela

e eram os beirais da morte'.
Entendi que as palavras
daquele modo agrupadas
dispensavam as coisas sobre as quais versavam,
meu próprio pai voltava, indestrutível.
Como se alguém pintasse
a cesta de d. Ármanda
me dizendo em seguida:
agora podes comer as frutas.
Havia uma ordem no mundo,
de onde vinham?
E por que contristava a alma
sendo ela própria alegria
e diversa da luz do dia,
banhava-se em outra luz?
Era forçoso garantir o mundo
da corrosão do tempo, o próprio tempo burlar.
Então prossegui: 'neste quarto meu pai morreu...
Podes fechar-te, ó noite,
teu negrume não vela esta lembrança.'
Foi o primeiro poema que escrevi.

O esquema que mostra as sílabas tônicas permite ilustrar o aspecto mais externo da combinação de sons que determinam a arquitetação rítmica do texto. Octavio Paz observa que o discurso poético aglutina as frases que o constituem, não

através de uma simples lógica discursiva, que se preocupa em enfileirar frases que façam sentido, e sim através do ritmo.(1)

O ritmo parte do contexto poético, das recorrências sonoras que impõem uma relação de equilíbrio entre as sílabas tônicas de cada verso, permitindo reconhecer no poema uma unidade que se sustenta a partir da materialização sonora de idéias que se combinam quando ainda fazem parte do material que está contido na consciência. Ou melhor, o discurso poético se estrutura a partir de uma intencionalidade que o faz sustentar-se na escolha de vocábulos que criem entre si combinações que constituem núcleos de sentido vinculados pela correspondência entre as camadas sonoras que corporificam esses vocábulos.

A proporcionalidade resultante seguramente não nasceu de um estudo matemático por parte do poeta, mas sim de uma habilidade lingüística, inerente a todo artista, que lhe permitiu vincular palavras que, ao transmitirem idéias linearmente como é natural que aconteça em todo discurso articulado, também estabeleciam combinações com os termos precedentes e com os subsequentes, criando como que uma espécie de eco, não somente a nível fônico, mas também a nível semântico.

O poema, para criar seu efeito rítmico, conta com o registro da memória, que é capaz de aglutinar uma palavra com uma outra que a precedeu na cadeia do discurso, bem como com uma outra que a seguirá. Sem essa capacidade de relações múltiplas, propiciada tanto pela folha que sustenta o poema, como pela habilidade do leitor que, ao oralizar o texto, evidencia certas

(1) Octavio PAZ, O Arco e a Lira, p. 59-62.

palavras através de uma enfatização coerente com seu papel dentro do contexto do poema, permitindo fixá-las em quem escuta, o poema não poderia existir como unidade plena de sentidos.

No dizer de Octavio Paz, o ritmo não é uma simples divisão temporal equitativa, aplicável a diversas áreas, ele corresponde a algo mais profundo: fundamenta-se na essência do homem, que é o próprio tempo e o tempo é um fluxo que se concretiza no interior do ser humano. As coisas não passam, é o homem quem passa.(2)

Por outro lado, a idéia mais comum é aquela que apresenta o ritmo como sendo uma alternância que pressupõe a combinação regular de elementos, os quais estabelecem uma espécie de padrão de ida-e-volta contínua, de retomada. Isso implicaria a existência, o ser humano, da capacidade de perceber a regularidade dos acontecimentos. E a regularidade só pode existir como conceito a partir do momento em que há no homem a qualidade inata da memória, que registra os fatos, e a do raciocínio lógico, que de per si está fadado a organizar o mundo hierarquicamente.

---

[2] Octavio PAZ, op. cit., p. 68-9.

Concentrando-se no âmbito dos textos poéticos caberia perguntar-se, como Brik(3) o faz, se dentro da poesia não seria possível a existência de um padrão rítmico lingüístico, que antecederia qualquer trabalho de criação poética. Isso faz sentido se se pensa que há certos leitores que experimentam a nítida sensação de que um poema falha, pois quando esses leitores fluem na leitura, o fato de defrontar-se com um vocábulo ou com um verso inteiro que a seus olhos é inadequado, isso representa uma perda abrupta da sensação do fluxo rítmico.

Como observa Jakobson(4), os aldeões de uma região européia sabem avaliar e até prever as combinações sonoras adequadas para a estruturação de um tipo especial de canção. Se o poeta falhar, eles perceberão mas não serão capazes de dizer onde está a falha e como ele poderá ser corrigida.

Octavio Paz também expressa esse mesmo pensamento ao dizer que o ritmo

> "(...) não é apenas o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como também, não é difícil que seja anterior à própria fala. Em certo sentido, pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem."(5)

---

[3] O. BRIK, Teoria da literatura. Formalistas russos, p. 132.

[4] Roman JAKOBSON, Lingüística, Poética, Cinema, p. 65-79.

[5] Octavio PAZ, op.cit., p.82.

Tal afirmação do poeta e crítico mexicano faz pensar que o ritmo é o próprio cerne da natureza humana, com tudo o que ela implica e que comanda tudo o que o homem faz.

Restringindo-se à área da poesia, esse conceito de ritmo abrange até os primórdios da própria formulação da linguagem poética. Isso significa que, como observa Brik(6), de alguma forma o poema vai se coagulando graças a um fator criativo que propicia associações. Os conteúdos presentes na consciência, quando ainda são estruturas abstratas antecedendo o próprio pensamento, seguem os comandos da inteligência criadora e se unem articulando-se na palavra poética. Quando a linguagem poética corporifica o ritmo, ele se apresenta mais ostensivamente no nível fônico, que explora a sonoridade da língua. Daí surgiu o conceito de metro, que é a forma mais externa e quantitativa de compreender o ritmo.

Octavio Paz afirma que metro e ritmo são coisas distintas, apesar de serem tomados um como sinônimo do outro. O crítico diz que o metro corresponde à medida do verso, à contagem das sílabas, à determinação de acentos e pausas. Já o ritmo é intrínseco a toda imagem e é por causa dele que o metro tem um sentido.(7)

Na história da literatura pode observar-se como época diversas adotaram formas específicas de metrificação. O poeta criava seus poemas adotando essas exigências, porém ele jamais

---

[6] O. BRIK, Teoria da literatura, Formalista russos, p. 137.

[7] Octavio PAZ, op.cit., p. 84-5.

poderia ser confundido com um simples versejador - o virtuoso da metrificação pura e simples- porque seus textos continham fortes imagens que chamavam tipos específicos de pausas, acentos, etc. para consolidar-se.

Quando se pensa no problema do verso livre, filho da modernidade, a questão torna-se complexa. Se antes o metro era o aval para o poeta, se a habilidade de criar versos metrificados delimitava o terreno da poesia e o tornava inacessível para quem não possuia essa habilidade, o que aconteceu quando as formas tradicionais da versificação, com número estabelecido de acentos e pausas segundo o número de sílabas métricas de cada verso, foram cedendo espaço para um novo tipo de verso em que a metrificação, se vista no conjunto do poema, era tida como irregular?

Em primeiro lugar, isso abriu espaço para aqueles que não tendo habilidade lingüística para estruturar imagens poéticas pudessem usar o verso livre como pretexto para criar suas obras medíocres. Já os grandes poetas imprimiram ao verso livre uma sonoridade que em sua própria irregularidade já é uma orquestração. Se os versos não possuem igual número de sílabas métricas, se os acentos e as pausas não seguem um padrão rigoroso, se as rimas tem sido abolidas, isso significa que o poeta está utilizando outros recursos para a corporificação do ritmo. Esses recursos estão ancorados na percepção de que o fluxo do pensamento já possui seu próprio ritmo e que esse ritmo muitas vezes presentifica-se pelas relações profundas que as palavras

que estruturam o poema guardam entre si, não necessariamente a nível fônico mas a nível semântico.

Por exemplo, a cadência do ritmo poético pode estar contida numa idéia recorrente que perpassa o poema ou pode estar presente no desdobramento de um vocábulo em seus sinônimos, antônimos, etc.

Retomando o poema em estudo, pode-se verificar que "A Rosa Mística" é um texto onde o ritmo se estabelece através da combinação de frases poéticas longas e curtas, cujo fluxo acompanha o desdobramento da rememoração intimista. Esse processo de evocação nasce a partir de uma reflexão sobre um fato crucial: a apreciação da beleza plástica e a posterior produção do poema.

"A Rosa Mística" pode ser dividido em seis seções, as quais apresentam um número variado de versos cada uma. Essa divisão parece pertinente, pois o próprio poema apresenta diversos blocos que, se bem não estejam separados em estrofes, mostram um enfoque diferente que coincide com o início de novos posicionamentos.

A primeira seção está constituída pelos versos de 1 a 13:

A primeira vez
que tive a consciência de uma forma,
disse à minha mãe:
dona Ármanda tem na cozinha dela uma cesta
onde põe os tomates e as cebolas;
começando a inquietar-me pelo medo
do que era bonito desmanchar-se,

até que um dia escrevi:

'neste quarto meu pai morreu,
aqui deu corda ao relógio
e apoiou os cotovelos
no que pensava ser uma janela
e eram os beirais da morte'.

O citado fragmento retoma uma lembrança primordial, cujas raízes parecem perder-se no próprio processo de amadurecimento das faculdades mentais. "A primeira vez / que tive a consciência de uma forma", implica o reconhecimento do objeto que se percebe, bem como o surgimento do próprio processo de percepção, o qual já traz implícito uma capacidade de ordenação dos objetos no âmbito da consciência perceptiva.

A forma é algo cujos contornos estão delimitados, e essa delimitação depende da combinação, da relação e da ordenação que a consciência que capta é capaz de descobrir e/ou estabelecer entre os objetos apreendidos. Essa "forma" está diretamente relacionada com o termo "cesta", do verso 4. A conexão entre ambas palavras torna-se direta, pois, grosso modo, elas podem ser definidas como receptáculos, coisas que emprestam sua própria essência para servirem como invólucros de outras coisas. Nesse sentido, "forma" é entendida como o conjunto de relações através do qual os objetos se organizam. Poderia dizer-se que a "forma" solidifica e aglutina as relações entre os objetos, emprestando-lhes uma tangibilidade que os faz transitarem no mundo com uma identidade.

No fragmento poético em estudo, a consciência perceptiva se defronta pela primeira vez com a "forma" a partir de uma cena que lembra uma natureza morta. A "cesta" contém tomates e cebolas", a disposição deles no interior da "cesta" suscita naquele que vê a impressão de uma organização artística, bela.

Toda natureza morta é um estudo pormenorizado de um ponto de vista determinado em relação aos objetos. O artista apresenta na tela uma hierarquia de objetos desmembrados em algumas de suas características, as quais são selecionadas segundo a concepção artística do autor do quadro.

No dizer de Frederick Malins, toda pintura é uma minuciosa análise, uma composição onde o ponto, a linha, o tom e a cor conforme a estruturação de um universo particular.(8)

No caso específico da natureza morta, poderia dizer-se que ela é o exercício necessário que aprimora o olhar do artista permitindo-lhe, através da captação dos objetos os mais prosaicos e comuns, debruçar-se sobre o mundo com um olhar sempre novo, que procura ângulos menos explorados.

A natureza morta, mais do que frutas, garrafas, legumes, etc., é um estudo das relações, das combinações de cores, dos contrastes de luz e sombra, é um exercício de presentificação dos objetos pela ótica particular de um ser.

---

[8] Frederick MALINS, Para Entender la Pintura: los Elementos de la Composición, p. 31.

E é essa intencionalidade de um olhar específico sobre os objetos o que parece estar em evidência quando se observam estes versos:

A primeira vez
que tive a consciência de uma forma,
disse à minha mãe:
dona Ármanda tem na cozinha dela uma cesta
onde põe os tomates e as cebolas;
comecando a inquietar-me pelo medo
do que era bonito desmanchar-se

A consciência perceptiva deseja conservar o efeito do belo e as relações que o tornaram possível e quase palpável. Há o medo "do que é bonito se desmanchar". Dentro desse contexto, é que o terceiro verso: "disse à minha mãe", adquire grande importância. O dizer concretiza a forma apreendida na tentativa de fixá-la, não só animicamente mas, também, temporalmente.

A palavra tem o poder de resgatar as sensações fugidias, de trazê-las de volta, de que outra maneira elas poderiam ser registradas? Inclusive o dizer funciona aqui como uma tentativa de alertar o outro sobre a existência de uma ordem que guarda em seu âmago as relações que suscitam a beleza.

Percebe-se aqui a existência de dois estágios que irão eclodir no dizer poético: primeiro vem a apreensão sensorial do objeto, depois a necessidade vital de colocar tal experiência em palavras, mas não quaisquer palavras, senão palavras ditas a um interlocutor fundamental: a mãe.

A figura da mãe, como interlocutor mudo, refere-se ao princípio feminino que nutre a resguarda, que protege e exorciza os medos. O "dizer algo à mãe" é, de certa maneira, ter a certeza de que o dito permanecerá, de que a forma em que a beleza aparece será preservada pelo fato de que a mãe já fora uma "forma", uma "cesta", um receptáculo vivo de algo que quer permanecer: o próprio eu que percebe. "O medo do que era bonito desmanchar-se" é, também, o próprio medo da morte, da impermanência. A consciência que percebe deseja, através de sua palavra, ter a certeza de que o dito cairá em terreno fértil e que fecundará de uma outra maneira um ser que nasceu para conceber, tanto seres como formas.

E já que o problema do ser aparece, é oportuno aqui concentra-se nos versos que descrevem a natureza morta anteriormente citada:

dona Ármanda tem na cozinha dela uma cesta
onde põe os tomates e as cebolas

Segundo J. Chevalier e A. Gheerbrant, a cesta(9) é o símbolo do corpo materno: Moisés flutuava nas águas do Nilo protegido por uma delas. Também simboliza a totalidade sob a proteção e domínio da supremacia divina. Já a cebola(10) é uma clara referência à constituição do ego. As camadas precisam ser removidas e quando tal remoção se completa, o núcleo que se atinge é o vazio total: o ser novamente poderá integrar-se ao

---

[9] J. CHEVALIER e A. GHEERBRANT, Dicionário de Símbolos, p. 226.

[10] IBIDEM, p. 217.

Todo, pois nenhum obstáculo o impedirá. A cebola também é associada ao princípio da reprodução pois como afrodisíaco, incentivará a união dos sexos. O tomate(11) relaciona-se ao sangue e à fertilidade. Essa associação vem materializar-se no fluxo menstrual que novamente remete à reprodução, à fertilidade.

Como se vê, a conexão entre esses três elementos: cesta, cebola e tomate, é uma clara alusão à fecundidade, à possibilidade de multiplicar-se, da mesma forma que a palavra poética e os diversos meios que concretizam a expressão artística, como a cor, o movimento, o som, etc., deseja desdobrar-se para tudo atingir, para tudo preservar.

Chega-se aqui ao verso 8, que 'e a chave do fragmento em estudo:

"até que um dia escrevi"

Quando as percepções são muitas, quando a primeira forma conscientemente percebida propicia a captação da beleza de inúmeras outras formas, tudo isso resulta na necessidade premente de escrever, de fixar, de eternizar.

A palavra se organiza na escrita e as maneiras inacabadas e, às vezes, desconexas do dizer encontram nesse registro sua verdadeira natureza imorredoura. A escrita preserva um instante que se traduz no acesso ao mistério mais profundo da existência: o de haver um ser que a perceba, a organize e a exprima.

---

11 IBIDEM, p. 887.

"O bonito poderá se desmanchar" se não houver o esforço de concretização e, o que é mais importante, se não existir um outro que, lendo, compartilhe dessa beleza.

Com isso, surge a reflexão sobre a produção artística, que tem como objetivo a comunicação. Toda obra de arte é a configuração de um processo de análise sobre a própria existência, o qual deseja fazer-se extensivo a todo um grupo. É por isso que todo poeta pode ser visto como o porta-voz da vida humana. Ás necessidades e anseios humanos podem ser depositados sobre os ombros de um só homem, o qual gritará, sofrerá e se deliciará como se fosse outros mil. Sua palavra individual ecoará como uma torrente esmagadora, feita de muitas vozes. Tal é o poder da arte que possibilita, através de uma única obra, trazer em si toda a humanidade.

Cada obra de arte traz em si o desejo de permanecer. Retomando o fragmento em estudo, vê-se como isso é evidente, principalmente nos versos de 9 a 13, os quais constituem um pequeno poema dentro do poema maior:

'neste quarto meu pai morreu,
aqui deu corda ao relógio
e apoiou os cotovelos
no que pensava ser uma janela
e eram os beirais da morte'.

Percebe-se uma clara oposição entre a vida: a permanência, já expressa na primeira parte do segmento estudado, e a morte: a destruição, presente no pequeno poema.

Evidencia-se uma luta angustiante entre esses dois conceitos, ilustrada pela vontade de manter, a qualquer custo, a ordem estética.

Os tomates e as cebolas dentro da cesta, sua organização específica, sua beleza, o medo deles se desintegrarem, tudo isso está relacionado estreitamente com a figura do pai que se encontrava dentro do quarto e que viria a falecer. Essas duas fortes imagens remetem ao problema do ser, que se encontra inserido numa ordem que se retroalimenta constantemente e que está fadada a desaparecer com a desintegração do ser que a contempla. O grande problema é o da impermanência das coisas e dos seres e a luta para preservar uma unidade que só subsiste pela vontade da consciência perceptiva.

Nesse sentido é onde a simbologia da figura paterna se revela primordial. Segundo J. Chevalier e A. Gheerbrant(12), o pai é aquele que representa a consciência e que tem o poder de ordenar as forças caóticas do inconsciente, as quais poderiam muito bem estarem relacionadas à figura feminina por excelência: a mãe.

A percepção imatura da forma só adquire sua força estética quando intervém a consciência ordenadora e intencional: a mãe submetida ao pai. O feminino ancorando-se no masculino. Dessa complementação procede toda ordenação e sentido.

Continuando a consultar os pensadores franceses, compreende-se que a morte do pai significa que o eu assume o

---

12 Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT, Dicionário de Símbolos, p.678.

desejo de comandar os próprios conteúdos do inconsciente, antes delegados a uma força externa, superior.

Por outro lado, a figura paterna está intimamente relacionada à janela, na qual seus cotovelos pensavam se apoiar, e que é um objeto recorrente dentro da obra de A. Prado. No poema "Janela", contido em BAGAGEM, a autora mineira a define como:

"Clarabóia na minha alma,
olho no meu coração."

(Janela, BAGAGEM, p. 111)

A janela é a abertura para o mundo. Aplica-se ao poder de percepção, aos canais sensoriais que unem o que está dentro com o que permanece lá fora, sujeito diante do objeto. Quando o pai se apóia "nos beirais da morte" acreditando ser a janela, a devastação das fronteiras acontece e o ser mergulha na percepção daquilo que não é dado conhecer a quem ainda respira. A morte interrompeu o fluxo vital, a morte parou o trânsito impune da alma. Como as coisas são impermanentes! Mas há a certeza, por parte do enunciador do poema, de que existem meios para a fixação das sensações, pensamentos e criações e um deles é a escrita poética.

É possível perceber que a primeira seção do poema A ROSA MÍSTICA constitui o que poderia chamar-se de um impulso inicial de rememoração, onde é evidente que existe um tom narrativo que ordena as lembranças e que vai dos versos de 1 a 8. Já os versos de 9 a 13, se bem que inseridos no fluxo narrativo, são o primeiro ensaio de uma forma, não só percebida e dita, mas elaborada e escrita. São a primeira tentativa de vencer a morte.

A segunda seção do poema vai do verso 14 ao 17:

Entendi que as palavras
daquele modo agrupadas
dispensavam as coisas sobre as quais versavam,
meu próprio pai voltava, indestrutível.

Esse fragmento veicula uma das idéias que mais frequentam a obra poética de A. Prado: a palavra poética é a própria coisa que se quer exprimir. E mais ainda, quando as palavras se agrupam "daquele modo", isto é, quando se organizam no texto poético, elas refletem em sua própria ordenação as leis que comandam a concepção humana da realidade.

Dessa afirmação depreende-se que o poeta considera suas imagens mentais dos objetos como sendo os próprios objetos. De que outra maneira a palavra falada ou escrita justificaria, através da simples aglutinação de sons ou letras que a corporificam, sua identidade com os objetos com os quais encontra-se associada? Quem lida com a escrita, lida com conceitos, com imagens geradas na consciência perceptiva graças ao poder evocativo dos vocábulos. Estes serão a própria coisa a partir do momento em que seja aceita a idéia de que a consciência encontra-se confinada e ela só pode relacionar-se indiretamente com o mundo, através de suas imagens. Em outras palavras, o que se pensa ser e o que se pensa que o mundo é não passa de concepções geradas por percepções particulares.

Quando essa concepção é transferida para o âmbito da poesia, percebe-se como A. Prado atribui à mensagem poética o poder de evocar vividamente os conteúdos expressos. Quando o

"próprio pai volta, indestrutível" ele só o faz porque a poesia o torna possível ao exorcizar o medo da impermanência. A morte, a destruição superam-se pela palavra poética que tem o dom de fixar, através do veículo escrito, sua arquitetação da realidade. É como se o poema possuisse o poder de aprisionar um instante mágico, fugaz, de comunhão com o mundo e com o próprio eu, detendo o fluxo temporal, que equivale a eternizar.

Quando a autora mineira diz que as palavras poéticas "dispensavam as coisas sobre as quais versavam" alude explicitamente, através do redimensionamento do vocábulo versar, que tanto pode referir-se a tratar de um assunto como ao ato de compor versos, ao poder multiplicador de sentidos que toda palavra submetida ao verso experimenta.

Veja-se o caso das metáforas, onde as palavras que as compõem estabelecem uma relação de troca entre si, evidenciando que até os vocábulos mais distanciados semântica e morfológicamente podem reunir-se sinteticamente, permitindo que uns afetem os outros, dando origem ao discurso artístico. Disso tudo é possível concluir que toda palavra poética não é nunca uma palavra isolada, pois a mensagem artística nasce do agrupamento, das conexões entre os termos que a originam.

A segunda seção do poema, como já foi possível perceber, obedece a um movimento de reflexão sobre o fazer artístico.

A terceira seção, constituída pelos versos de 18 a 21 veicula o problema do processo estético como recriação e transfiguração da arquitetação individual da realidade:

Como se alguém pintasse
a cesta de d. Ármanda
me dizendo em seguida:
agora podes comer as frutas.

Estes versos estabelecem um perfeito contraponto com os da primeira seção:

dona Ármanda tem na cozinha dela uma cesta
onde põe os tomates e as cebolas.

Contempla-se nesses frases poéticas a percepção de uma forma integralizada na consciência do poeta através da apreensão de uma série de relações nas que se privilegia o impacto estético.

A "cesta" contém "os tomates e as cebolas" e esses três elementos, apesar de constituirem um jogo dinâmico de conexões que exprimem beleza, parecem encontrar-se no estado bruto oriundo de uma primeira impressão perceptiva, quase primitiva.

Já os versos de 18 a 21, anteriormente transcritos, apresentam claramente o salto evolutivo de uma percepção em estado bruto para uma elaboração intencional e transformadora. A relação entre esses conjuntos de versos ilustra a complexidade do processo de criação.

Quando a cesta original do verso 4 é pintada, isto é, transportada para o plano das relações de cor, volume e outros elementos que compõem a arte pictórica, ela sofre uma mudança radical: "os tomates e as cebolas" transformam-se em frutas, as quais, mais do que legumes crus, constituem um convite à degustação.

Disso se depreende que para A. Prado todo objeto artístico existe para ser fruído, digerido, incorporado pela sensibilidade daquele que o contempla. E esse fato só é possível graças ao artista, cuja intervenção ordenadora é capaz de guiar as primeiras percepções miraculosas ao plano das expressões concretas e permanentes.

Tal concepção da autora mineira já foi vertida em versos que antecedem o poema em estudo. Em "Móbiles", texto que faz parte do livro TERRA DE SANTA CRUZ, A Prado diz:

.....

a noite vem e passa sobre mim
que longe de espelhos alimento sonhos
quanto a viagens, glórias,
homens raros me ofertando colares, palavras
que se podem comer, de tão doces,
de tão aquecidas, corporificadas.

.....

(Móbiles, TERRA DE SANTA CRUZ, pg. 24)

"As palavras podem-se comer, de tão doces" pois elas, à luz da poesia, estabelecem novos pontos de contato entre si e a realidade passa a construir-se em razão de outras perspectivas que têm por objetivo os valores estéticos, os quais afetam invariavelmente a sensibilidade.

É interessante notar que as seções 2 e 3 correspondem-se intimamente. O poeta estabelece uma equivalência entre as

expressões artísticas escrita e pictórica. A nova natureza dos objetos, que só acontece pela transfiguração artística, pode ser expressa usando meios diversos que guardam entre si uma identidade na intenção e no processo que virá desembocar na produção do objeto artístico.

Tanto pintores quanto poetas transferem para a tela e o poema aquilo que vêem. Um artista não pode deixar de apreciar o mundo com seus olhos de artista...

Pareceria que todo criador, ao observar as coisas, vê nelas a imagem de um possível objeto estético. Às vezes, isso faz com que um poeta, ao dizer "fruta" na verdade esteja querendo dizer "palavra"...

Metáfora é o nome dessa ambigüidade. Ela seria comparável a um processo mediúnico onde o objeto se transfigura ao receber e incorporar a natureza de um outro objeto, o qual torna sua essência primitiva uma amálgama. A metáfora faz o objeto falar com uma voz que aparentemente é não lhe pertence mas que tenta resgatar o sentido de unidade que fatalmente perpassa o universo.

A quarta seção do poema inclui os versos de 22 a 29:

Havia uma ordem no mundo,
de onde vinha?
E por que contristava a alma
sendo ela própria alegria
e diversa da luz do dia,
banhava-se em outra luz?
Era forçoso garantir o mundo

da corrosão do tempo, o próprio tempo burlar.

O verso 22 refere-se a uma ordem existente no mundo. Ela alude, entre outras coisas, à interdependência dos objetos já analisada nas seções anteriores e aqui tornada explícita. A pergunta é carregada de angústia e impotência. O ritmo dos versos baseia-se em frases poéticas quase em sua totalidade curtas, com rimas mais evidentes e compassadas, principalmente dos versos 24 a 27. Com isso, pretende-se enfatizar o fragmento poético e fazê-lo destoar do ritmo dos precedentes, apresentando-o como um parêntese explicativo.

O conjunto destaca-se por uma abrupta quebra do teor reflexivo que o texto vinha perfilando, pois as relações que originam a produção artística e que vinham se tornando explícita através dos caminhos sinuosos da imagem, encontram nessa seção uma justificativa um tanto redundante do que vinha sendo feito.

A "orden" mencionada já se evidenciara na própria arquitetação das seções anteriores. "Garanttir o mundo" é o que se fez com a elaboração do discurso poético que sustenta e fixa as seções citadas.

A quinta seção corresponde ao versos de 30 a 32:

Então prossegui: 'neste quarto meu pai morreu...
Podes fechar-te, ó noite,
teu negrume não vela esta lembrança.'

Depois da digressão explicativa, o poema volta ao estágio reflexivo e remorativo. Retoma-se o pequeno poema, cujo verso inicial é seguido por duas novas frases poéticas que obstruem o processo de destruição presente no original.

À compreensão da natureza imperecível do poema, visto como processo que se fixa no papel, faz o poeta entender que a morte pode ser exconjurada. a rememoração elaborada poeticamente, que constitui a tônica de "A Rosa Mística", prova que o tempo, como destruidor, é vencido pela vontade do artista. O pai que morre volta, mas paradoxalmente não morreu.

À. Prado destaca que o homem possui a capacidade de lembrar para poder voltar e resgatar o que ficou. À consciência humana dota essas reminiscências de novos traços, pois toda lembrança passa por um processo seletivo que transforma a imagem mental num objeto diverso, acrescido da visão atual que, inevitavelmente, já sofreu grandes modificações em relação ao eu que vivera o fato que se resgata.

Por último, tem-se a sexta seção, que possui um único verso:

"Foi o primeiro poema que escrevi."

Àqui se completa o círculo. O ato da reflexão é cíclico, espelhando a ordem que rege o universo. À primitiva consciência de uma forma, pressentida como uma habilidade capaz de impor uma ordem à palavra para transformá-la em objeto artístico, amadurece na certeza da elaboração do poema. À simples percepção, segue-se a configuração, sentida como um processo de lento despertar.

"A Rosa Mística", como é possível perceber, contém uma série de indagações que o poeta faz em relação ao próprio ato de criação. O título do poema confirma esta visão. Rosa Mística é, dentro das litanias cristãs, uma das denominações atribuídas à

Virgem Maria. A rosa viria a ser um símbolo do conhecimento(13). A flor em questão possui cinco pétalas, as quais configuram um pentágono, dentro do qual pode facilmente inserir-se a forma humana, com seus braços e pernas abertos e sua cabeça ereta. Os braços estendidos na horizontal significam a vontade do homem de abarcar com sua capacidade cognoscitiva o universo e as pernas firmemente plantadas indicam sua força de vontade e seu propósito de ancorar-se na verdade. Sua cabeça erguida representa os mais altos atributos da inteligência e da vontade firme, as quais, direcionadas ao divino, deverão torná-lo poderoso. Dessa forma, a Rosa Mística é uma representação do ato cognoscitivo dirigido por uma vontade que se inspira no alto.

Ao mesmo tempo, verifica-se que a característica repetitiva da litania também se faz presente no poema, pois o ato de reflexão que ocupa o eu lírico estrutura-se a partir de formas de pensamento recorrentes, isto é, os versos do poema constituem a mesma indagação com roupagens diversas. É como se o mesmo objeto fosse observado de ângulos diferentes e as impressões, exprimidas de maneiras distintas, em sua somatória dessem origem à imagem do objeto em questão.

---

[13] Abbé E. BERTAUD. Rosa Mística, p. 17-31.

CAPÍTULO IV

OS CEREAIS SOMAM SEUS CHEIROS (Ó QUE PERFUME DOCE) COM RAPADURA E QUEROSENE (Ó QUE ARMAZÉNS HUMANOS)

O poema "A Maçã no Escuro" de Adélia Prado, que está incluído no livro O CORAÇÃO DISPARADO, estrutura-se a partir de trinta e três versos livres, os quais podem ser distribuídos em oito grupos obedecendo aos diversos fragmentos da realidade que cada grupo representa:

A MAÇÃ NO ESCURO

Era um cômodo grande, talvez um armazém antigo,
empilhado até o meio de seu comprimento e altura
com sacas de cereais.
Eu estava lá dentro, era escuro,
estando as portas fechadas
como uma ilha de sombra em meio do dia aberto.
De uma telha quebrada, ou de exígua janela,
vinha a notícia da luz.
Eu balançava as pernas,
em cima da pilha sentada,
vivendo um cheiro como um rato o vive
no momento em que estaca.
O grão dentro das sacas,
as sacas dentro do cômodo,
o cômodo dentro do dia
dentro de mim sobre as pilhas
dentro da boca fechando-se de fera felicidade.
Meu sexo, de modo doce,

turgindo-se em sapiência.
pleno de si, mas com fome,
em forte poder contendo-se,
iluminando sem chama a minha bacia andrógina.
Eu era muito pequena,
uma menina-crisálida.
Até hoje sei quem me pensa
com pensamento de homem:
a parte que em mim não pensa e vai da cabeça aos pés
reage em vagas excêntricas,
vagas de doce quentura,
de um vulcão que fosse ameno,
me põe inocente e ofertada,
madura pra olfato e dentes,
em carne de amor, a fruta.

Cada um desses fragmentos totaliza a experiência de rememoração, que é a tônica do poema: um eu lírico feminino se volta à sua pré-adolescência. Através da leitura do poema percebe-se como essa rememoração se concretiza por meio de um movimento de aproximação gradual, que se situa inicialmente no aparente ambiente exterior, no cenário dos fatos lembrados, para depois ir-se aprofundando até atingir o âmago daquele que enuncia o poema.

Este texto poético, assim como todos os que o são verdadeiramente, constitui uma unidade perfeita entre o que poderia se chamar - não sem temor de incorrer-se no erro de uma

visão separatista - o seu veículo exterior, formado pelos vocábulos e as suas relações de ordenação dentro do poema e o veiculado, que é sua idéia essencial. Percebe-se que essa unidade existe porque o ritmo, que é o atributo principal do texto poético, configura-se a partir da harmonização dos "sons" que constroem o poema e o que eles pretendem ilustrar.

É necessário frisar que não basta ater-se à significação normalmente atribuída a cada vocábulo, pois é vital perceber como os fonemas que o constituem cumprem uma função de ressuscitadores de conteúdos profundo dentro do indivíduo. Não se pretende aqui ocupar-se da relação onomatopaica que certas palavras estabelecem com os objetos, pois no poema em estudo eles não existem. Fala-se de vocábulos cujas significações estão tão arraigadas dentro do homem que basta sua presença para pô-lo em contato com uma realidade mais íntima.

O ritmo nasceria, então, da percepção do ser que se expõe no texto que se lê, pois como observa Octavio Paz

> "(...) é possível afirmar que o ritmo é inseparável da nossa condição. Quero dizer: é a manifestação mais simples, permanente e antiga do fato decisivo que nos torna homens: seres temporais, seres mortais e lançados sempre para 'algo' para o 'outro': a morte, Deus, a amada, nossos semelhantes."(1)

---

(1) Octavio PAZ, O Arco e a Lira, p. 73.

Partindo destas afirmações, a análise concentrar-se-á em cada um dos oito grupos de versos já mencionados, tentando destacar as relações entre som e sentido que pareçam mais importantes, por constituírem a harmonia subliminar do texto poético em estudo.

O primeiro grupo, constituído pelos versos 1, 2 e 3

Era um cômodo grande, talvez um armazém antigo,
empilhado até o meio de seu comprimento e altura
com sacas de cereais.

situa-se no ponto de partida do processo de rememoração: o ambiente no qual o enunciador do poema está inserido. Pela observação atenta do nível fônico destes três versos pode-se inferir uma série de características do recinto descrito, uma vez que os vocábulos escolhidos pelo poeta são definitivos, pois, como observa Octavio Paz(2), as palavras que constituem a imagem do poema não podem ser substituídas por seus sinônimos: elas são as únicas que dão vida e sentido ao texto poético. Desta forma, os sons evocados no poema são o sustentáculo e a corporificação do seu sentido.

Voltando aos três versos citados, é possível observar como as sílabas tônicas que foram destacadas situam-se nos vocábulos fundamentais de cada frase poética: no primeiro verso, a palavra antigo vê sua significação reforçada ao prolongar-se a duração da emissão do fonema /i/. A idéia é de um tempo passado que se alonga e se perde na indefinição.

---

[2] Octavio PAZ, op.cit., p. 133-135.

No segmento "um cômodo grande" expõem-se as características do recinto, se se atende ao som dos vocábulos. "um cômodo" forma uma cadeia sonora uniforme e o predomínio da vogal 'o', cuja tonicidade é fechada nas três sílabas de "cômodo", remete à idéia de espaço restrito, pois a boca, na própria emissão da frase "um cômodo" permanece quase fechada. O contraste marcante acontece logo que se pronuncia o adjetivo "grande". A sua significação de extensão vem reforçada pela abertura da boca que, em comparação à emissão do vocábulo anterior, é significativa. Tem-se a intimidade em expansão.

Já no segundo verso, os termos "comprimento" e "altura" chamam a atenção. No primeiro, percebe-se que a sílaba tônica "-men-" está no mesmo nível de horizontalidade que as outras três "com-", "-pri-" e "-to-", pois nenhuma delas altera o fluxo marcado pela acentuada nasalidade, fato que as coloca no mesmo plano. Com isso se reforça a idéia de extensão longitudinal. No vocábulo "altura" percebe-se uma 'quebra' na emissão: a sílaba tônica "-tu-" aparece como o vértice de um triângulo, cujos ângulos inferiores correspondem às sílabas fracas "al-" e "-ra". Como se vê reitera-se a idéia de elevação.

No segmento "sacas de cereais" as sílabas tônicas recaem sobre o fonema /a/, que em contraste com o fonema /o/ de "cômodo", mostra-se aberto. Transpondo o mencionado contraste para o nível da significação, vê-se como o espaço restrito da intimidade que ao mesmo tempo que se expande, contém elementos de vida, pois as sementes são a promessa de alimento e/ou germinação.

O segundo grupo está constituído pelos versos 4, 5, 6:

Eu estava lá dentro, era escuro,
estando as portas fechadas
como uma ilha de sombra em meio do dia aberto.

Nos versos 4 e 5 há uma certa uniformidade nos fonemas: registra-se a presença dos seguintes em maior número: /e/, /a/, /o/, /s/, /t/, /d/, /r/. Esta uniformidade remete à sensação envolvente da escuridão, que é sempre igual a si mesma. Por outro lado, no verso 6 registra-se a presença da vogal i que, em certo sentido, destoa da escala formada pelas vogais restantes, o que aparece reforçado pela inclusão de outros fonemas: /k/, /m/, /b/.

Isso ajuda a perceber que o cômodo fechado contrasta com a luz do dia lá fora. O verso 6 incorpora a significação da palavra-chave do verso: "ilha", uma vez que ele se isola do grupo por incrementar ou excluir elementos sonoros, se comparado com os versos 4 e 5. Ao mesmo tempo, é possível verificar como a vogal i incorpora o espírito da luz, pois ela está contida no vocábulo "dia".

Formam o terceiro grupo, os versos 7 e 8:

De uma telha quebrada, ou de exígua janela,
vinha a notícia da luz.

A infiltração da vogal i, que foi percebida no grupo anterior, vem mostrar-se de maneira marcante nestes versos, principalmente no 8. No verso 7, poderia dizer que a luz se esgueira por uma pequena abertura, assim como a vogal i se

insinua entre as outras vogais que dominam o verso. O adjetivo "exígua", que contém a única vogal i presente no verso, ao mesmo tempo que dá idéia de pouca quantidade, parece fixar o ponto em que a luz penetra.

Já no verso 8, acompanha-se o percurso saltitante da luz, marcado pela cadência das sílabas tônicas dos vocábulos que contém a vogal i: "vinha" e "notícia", para logo perceber como a luz se projeta abruptamente sobre algum ponto dentro do cômodo, como faz pensar a mudança brusca da tonicidade para a vogal u de "luz". Ao mesmo tempo, esta palavra monossílaba dá a idéia de concentração máxima, pois a luz penetra em um fio através da pequena abertura.

O quarto grupo está constituído pelos versos 9, 10, 11 e 12:

Eu balançava as pernas,
em cima da pilha sentada,
vivendo um cheiro como um rato o vive
no momento em que estaca.

Entre os versos 9 e 10 há um nítido contraste. O verso 10 sugere, pela inclusão da vogal i nos vocábulos "cima" e "pilha", que a luz se concentra sobre o sujeito que se encontra sentado nas sacas empilhadas. Ao mesmo tempo, sugere-se movimentação, inquietação como a do ritmo saltitante da luz no verso 8 - nos termos do verso 11 que possuem a vogal i: "vivendo", "cheiro" e "vive". Como é possível notar, este movimento não é tão calmo e cadencioso como o sugerido no verso 9

através do equilíbrio dado pela palavra "balançava", rica em vogais /a/.

O movimento irriquieto sugerido no verso 11, começa a esmorecer no verso 12, como demonstra a total ausência da vogal /i/ e abundância dos fonemas /e/, /u/, /o/. Este esmorecimento, termo que lembra algo gradual, tem uma parada abrupta na palavra "estaca", cujos dois fonemas /a/ sobre um dos quais recai a tonicidade, reforçam essa idéia.

Também é possível notar que existe uma rima toante entre o verso 10 e o 12: sentada/estaca, a qual reitera a identidade entre o sujeito e o rato no que diz respeito à atitude de relativa imobilidade, já que o sujeito encontra-se afixado nas pilhas, mas balança as pernas e o rato tanto pode hesitar, como parar completamente, mas preso à confusão e agitação interiores, como sugere a palavra "estaca". Por outro lado, o sujeito faz sua a atitude sôfrega do rato que pára em sua corrida por medo ou pelo desejo de absorver o que se encontra ao seu redor.

O quinto grupo está formado pelos seguintes versos: 13, 14, 15, 16, 17:

O grão dentro das sacas,
as sacas dentro do cômodo,
o cômodo dentro do dia
dentro de mim sobre as pilhas
dentro da boca fechando-se de fera felicidade.

No verso 13 percebe-se como a palavra "grão", pela intensa nasalidade, cria uma espécie de explosão ao ser

pronunciada. Isto pode relacionar-se à vida que se agita dentro da semente. O vocábulo "sacas" reitera o nítido contraste com o vocábulo "cômodo", que é fechado -como já se viu anteriormente- pois é uma palavra 'aberta' pelo efeito criado pelo fonema a. A palavra-chave deste grupo de versos é "dentro", que através da contínua repetição ao longo dos versos dá a idéia de coisas inseridas em outras, à maneira das caixas chinesas, cujo conteúdo se concentra num núcleo pequeno envolto por várias camadas. Assim, o grão, elemento de vida, encontra-se nas sacas e elas, contagiadas pela vida das sementes -vogal a dominante- se escondem no cômodo, que é fechado, restrito, escuro. Mas logo no verso 15 nota-se que esse cômodo escuro está inserido na luz, marcada pela vogal i na palavra "dia" e novamente se reitera, no verso 16, a luminosidade do sujeito, indicada pelo pronome oblíquo "mim" e pelo vocábulo "pilhas", lugar onde supõe-se que o sujeito se encontra sentado. Como se vê, a vogal i, depositária da luz, percorre o "dia", o sujeito e as "pilhas". No verso 17 percebe-se que a luz penetra no âmago do sujeito através da palavra "felicidade".

A presença marcante do fonema /f/ reitera a agressividade do vocábulo "fera", pois ele contém uma força que se origina não só em sua significação como na ênfase com que ele é pronunciado. Chega a parecer 'áspero' se comparado com "fechando-se" e "felicidade", os quais parecem fluir mais facilmente.

O sexto grupo está constituído pelos versos 18, 19, 20, 21 e 22:

Meu sexo, de modo doce,
turgindo-se em sapiência,
pleno de si mais com fome,
em forte poder contendo-se,
iluminando sem chama a minha bacia andrógina.

Pode-se observar como a presença exclusiva dos fonemas /o/, /e/, /ɔ/ produz uma cadência suave no verso 18, reiterando a idéia básica do verso, a doçura. Logo mais, essa seqüência é quebrada pela presença da vogal i no verso 19: "turgindo-se" e "sapiência". Novamente a luminosidade se faz presente na expansão (turgindo-se) e no amadurecimento (sapiência) do sexo do sujeito. Essa luz é a própria vida que, contida no grão, vai desabrochar.

No verso 20, novamente aparece o contraste que a vogal i cria com as outras, pois sua posição central plºnº dº sí, mªs cºm fºmº a faz destacar-se como o vértice agudo de um triângulo. Ao mesmo tempo, a palavra "fome" reitera a significação do fonema /f/ dada no verso 17. É a agressividade que nasce de um desejo que cresce.

No verso 21 há uma cadeia perfeita de fonemas: /o/, /e/, /o/, /e/, que se alinham simetricamente. Isso vem reiterar a idéia principal do verso que é a da retenção. A própria disposição ordenada desses fonemas faz pensar em medida e delimitação. É o poder que está sob controle porque ainda não amadureceu. De novo, o fonema /f/ em "forte", reforça a idéia de agressividade.

No verso 22 a retenção do poder explode na luminosidade, presente na vogal i de "iluminando", "minha", "bacia", "andrógina": a luz está no sujeito, ela se concentra mais exatamente na bacia, receptáculo do sexo.

O sétimo grupo está formado pelos versos 23 e 24:

Eu era muito pequena,
uma menina-crisálida.

A vogal i reitera sua significação de vida e luz ao concentrar-se nas palavras-chave do grupo de versos: "menina" e crisálida", seres a ponto de abrir-se.

O último grupo está composto pelo maior número de versos. Destaca-se da paisagem tão sensivelmente desenhada nos versos anteriores. Este grupo de versos completa o mergulho intenso no ser. O sujeito percorrera os planos diversos do mundo para finalmente concentrar-se no seu âmago:

Até hoje sei quem me pensa
com pensamento de homem:
a parte que em mim não pensa e vai da cintura aos pés
reage em vagas excêntricas,
vagas de doce quentura,
de um vulcão que fosse ameno,
me põe inocente e ofertada,
madura pra olfato e dentes,
em carne de amor, a fruta.

634/94

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

Neste grupo de versos nota-se a retomada de certos fonemas que reiteram as idéia sugeridas ao longo do poema. Por exemplo, a presença do fonema /f/ em "ofertada" (verso 31), "olfato" (verso 32) e "fruta" (verso 33) novamente leva a pensar em agressividade, em algo irracional e instintivo, pois estes vocábulos sugerem a entrega sexual, a disponibilidade da fêmea, se lidos no seu contexto.

Os vocábulos "cintura" (verso 27), "quentura" (verso 29) e "madura" (verso 32), apresentam a reiteração do segmento "-t(d)ura", fato que faz pensar que esses vocábulos guardam entre si uma relação estreita, configurando uma espécie de rima, a qual retoma a idéia essencial do poema: um ser que se volta para a compreensão de sua sexualidade, e que percebe que o seu sexo ("cintura", e por extensão a região pélvica, receptáculo dos órgãos sexuais femininos) é capaz de se expandir em desejos ("quentura") que a tornam disponível à entrega sexual ("madura" ilustra aqui, tanto o amadurecimento sexual como a capacidade de entrega, pois uma 'fruta madura' abre o apetite do outro).

Da mesma forma, no verso 30, o segmento "vulcão que fosse ameno", pode ser interpretado como uma reiteração do vocábulo "grão", pois entre esses dois elementos há uma relação indiscutível de poder adormecido que poderá desabrochar em luz, em vida.

Através da análise de cada um dos oito grupos de versos que compõem o poema em estudo, depreendem-se as coordenadas básicas da estruturação do poema. Agora se faz necessária uma visão de conjunto que permita a integração dos diversos elementos

encontrados. Para isso, começar-se-á pela disposição dos oito grupos mencionados. O último deles (do verso 25 ao verso 33) destaca-se dos demais por situar-se no plano onde a recordação acontece: no momento 'presente' daquele que enuncia o poema. Isso vem corroborado pelo emprego dos verbos no presente do indicativo: "sei" (verso 25), "pensa" (verso 25), "reage" (verso 28), "põe" (verso 31). Esse fato denota o processo de aproximação gradual que foi citado no início. Os grupos precedentes vêm chegando concentricamente até o sujeito: o primeiro grupo (do verso 1 ao verso 3) concentra-se no aparente plano exterior: o "cômodo grande" e "escuro" que contém as "sacas de cereais". É interessante notar como a descrição do recinto se concentra só na parte de "dentro". O segundo grupo (do verso 4 ao verso 6) introduz o sujeito que se encontra no interior do cômodo. Sua solidão, que se encontra na "ilha de sombra", reitera o processo de interiorização. O terceiro grupo (do verso 7 ao verso 8) concentra-se no único elo de ligação possível com o mundo exterior: o fio de luz. O quarto grupo (do verso 9 ao verso 12) mostra o sujeito tomando conta do recinto. Esse grupo centraliza-se no sujeito e em sua atitude de expectação. O processo de interiorização avança: do recinto vai para quem enuncia o poema. O quinto grupo (do verso 13 ao verso 17) oferece uma perfeita intersecção entre o plano exterior, representado pelo celeiro, e o plano interior: o sujeito. No ponto em que eles se tocam verifica-se uma completa identificação: o interior do sujeito abarca o mumdo. O sexto grupo (do verso 18 ao verso 22) focaliza mais nitidamente o ponto específico da interiorização do sujeito:

é no sexo que convergem as forças do mundo. O sétimo grupo (do verso 23 ao verso 24) apresenta o ponto de chegada do recuo temporal: a pré-adolescência.

Os oito grupos de versos assim dispostos, permitem ilustrar o movimento concêntrico das recordações. Começa-se pelo plano exterior e este vai se aprofundando até chegar ao núcleo: a sexualidade.

Seguindo este raciocínio, é possível estabelecer uma relação de identidade entre o "cômodo grande" e "escuro" que guarda as "sacas de cereais" e o órgão sexual feminino da pré-adolescente, mais especificamente, o seu útero, receptáculo fechado. É no interior deste órgão que a vida vai se abrigar, da mesma forma como o "grão", possibilidade de germinação e alimento, guarda-se na escuridão segura e quente do celeiro.

É importante destacar que o movimento em direção ao interior vê-se reforçado pela reiteração do vocábulo "dentro", que aparece seis vezes ao longo do poema. Ele cria o máximo efeito de aprofundamento no quinto grupo (do verso 13 ao verso 17), pois como já se observou, é possível estabelecer uma comparação com as caixas chinesas: a caixa menor contém o núcleo, que é o "grão", explosão de vida e luz, e a caixa maior contém o sujeito, o qual abarca tudo.

A referência à escuridão é de vital importância, pois ela não é somente o dado que denota profundidade, mas também, representa tanto a segurança do ambiente doador de vida, como o ambiente que propicia as mudanças lentas e graduais, uma vez que o sujeito é uma "menina-crisálida"...

Outro elemento importante é a luz. Ela representa, em certo sentido, o poder fecundador: o grão germina na escuridão da terra graças ao calor da luz. A luz que se esgueira no cômodo escuro concentra-se na menina, que está abrindo-se para a vida, que também é luminosidade.

A promessa de fecundidade representa, ao mesmo tempo, a certeza da entrega sexual. Aqui chega-se ao oitavo grupo (do verso 25 ao verso 33), onde o eu adulto, ao identificar-se com a fruta "madura para olfato e dentes" transforma-se em objeto, mas não no sentido pejorativo de 'objeto sexual', mas no sentido de ser o cais do desejo do outro: ponto de chegada e partida para a vivência total do ser.

Depois de todas estas considerações, fica explícita a significação do título do poema em estudo: "A Maçã no Escuro": a fruta, cujo destino é ser degustada pelo outro com prazer e sofreguidão -isto último porque há um elemento de agressividade inerente a todo ato amoroso- espera na escuridão que a isola e resguarda o seu desenvolvimento pleno.

EXPLICAÇÃO DA POESIA SEM NINGUÉM PEDIR

Qualquer palavra poética é um desafio ao caráter impermanente que perpassa toda ação, todo pensamento, toda intenção.

O poema revela-se como testemunho da elaboração premeditada do material vasto que o poeta acumula ao longo de seu percurso existencial. Essa intencionalidade faz do poema um campo aberto onde as forças que emanam do inconsciente e que se concretizam nas palavras que estabelecem relações definidas, apurando mutuamente suas significações, evidenciam um processo de construção que coloca à mostra suas leis à medida em que vai se fazendo.

Nesse sentido, é que a aventura poética de A. Prado, como a de qualquer outro artista, constitui o mapa que conduz ao cerne da percepção estética, vista como impulso que só obedece às leis de uma criatividade capaz de delimitar fronteiras onde a percepção comum não as via.

O texto poético resgata uma ordem que só existe a partir do momento em que a consciência da forma torna imperiosa a expressão escrita. O poema condensa o tempo que, na leitura, passa a re-hidratar-se, mergulhado no oceano de vivências e emoções daquele que o lê.

Essa expansão possibilita entrar em contato com áreas ocultas do ser, cobertas por camadas de percepções que obedecem à padronização. Só o poema, com sua linguagem cifrada, feita à maneira de telegramas que enxugam vastas vivências em apenas

poucas palavras, é capaz de estabelecer um contato revelador com seu receptor.

Se o mundo de cada um é construído a partir de pontos de vista particulares e se essas edificações da consciência ancoram-se em padrões de raciocínio e comportamento consagrados e aceitos pelo grupo, só a arte, com seu impulso desbravador, poderá sacudir o torpor que embota a percepção.

O texto poético conduz a reflexão por entre atalhos, fazendo o leitor pisar em areias movediças que ocultam as surpresas mais devastadoras: o próprio eu se revela e fica nu, indefeso diante da avalanche de imagens que acordam os conteúdos dormentes da consciência.

O poema obriga a adotar uma postura racional baseada em sensações cujo fluxo não chega a ser desordenado só por causa da força equilibrada embutida no ritmo de seus versos. Essa cadência, que se evidencia mais ostensivamente na organização das palavras na frase poética, nasce de uma espécie de música criada pelo atrito das significações das palavras que esbarram umas nas outras no percurso da leitura.

Partindo disso, é possível dizer que o poema pode ser estudado como um artefato que é comandado por leis que qualquer teórico bem versado pode compreender. Isso ajuda a delimitar e resguardar as fronteiras que separam a arte do amadorismo inconseqüente. Mas não é só. O prazer que a leitura de um poema revela é proporcional ao cabedal de conhecimentos que o leitor possui, pois isso permite que o texto, de ilha perdida na sensibilidade difusa e casual, passe a continente dividido em

fra«ões soberanas que mantêm um diálogo inesgotável com o passado, o presente e o futuro.

O poema não é só um poema, é a potencializa«ão da sensibilidade inteligente submetida a uma tradi«ão que atesta sua solidez na heran«a de dor e prazer que motiva sua existência e que se exprime em frases que dialogam com o oculto de cada ser.

É por isso que acompanhar o percurso de um poeta é debru«ar-se nas for«as inteligentes e instintivas que delimtiam a consciência perceptiva de cada indivíduo. Os textos poéticos evidenciam uma visão particular de mundo que se universaliza, não a partir de seus temas somente, mas pela maneira como as frases poéticas têm o poder de apertar o botão do mecanismo que põe em andamento um estado de consciência onde o ser abandona a linearidade para ceder espa«o à compreensão súbita.

"As palavras só contam o que se sabe" quando dinamizadas no poema, pois a elas cabe o mérito de tornar óbvio o que todo ser humano já conhece, mas que desaprendera ao permitir que a vastidão de sensa«ões o impedisse de estabelecer rela«ões fundamentais para a compreensão de seu próprio ser e de sua inevitável finitude.

Não é dado ao homem exigir que a palavra abandone seu caráter delimitador de conteúdos. Cada uma delas, ao ser destinada a resumir o caráter do objeto na fraiglidade do som que a corporifica ou na consistência da escrita que a eterniza, não pode deixar de revelar-se instrumento insuficiente para a descri«ão de processos acontecidos no âmbito incompreensível da consciência.

Às palavras que estruturam o discurso que tem a finalidade de transmitir um conceito simplesmente, não atraem a atenção sobre si mesmas. Isso não acontece com as que se combinam no texto poético. A elas corresponde um perfil particular, pois singularizam-se pela ordenação com que fluem no poema, o qual lhes empresta segundos precisos de um tempo que só existe no lugar íntimo onde se escondem as lembranças e os devaneios.

A tais palavras corresponde uma finalidade específica, uma vez que "a poesia salva", exorciza, conduz o leitor ao encontro de si mesmo através do fluxo de um discurso que se adentra nos primóridos da própria formulação do pensamento, pois toda palavra, antes de ser expressa, corresponde a uma intenção que brota da consciência. A poesia é, então, o lugar das intenções articuladas obedecendo a uma estruturação que já está implícita no próprio dizer.

Isso não significa que o trabalho do poeta seja só aglutinar palavras que já surgem numa ordem fixa, pelo contrário, todo artista debruça-se sobre o material que as particularidades de sua expressão lhe apresentam, conduzindo-o em direção a uma reestruturação, visando atender aos caminhos que sua inteligência criadora determina.

Devido a isso é que é possível identificar temas, imagens e outros elementos que estão presentes na obra de um dado artista e que configuram seu estilo. Esse trabalho consciente sobre os tipos de relações que as palavras guardam umas com as outras dentro do texto poético corresponde à "janela sobre o mundo aberta" que todo poeta constrói para si e que lhe permite

observar os seres, os objetos, os incidentes com um olhar que pretende esmiuçá-los, re-combinando-os seguindo as determinações de sua votande artística.

Desfilam diante dos olhos abertos do poeta os "perfumes doces" e os "armazéns humanos", estes últimos depositários de uma herança milenar feita de tudo aquilo que caracteriza o homem: a incerteza diante do que se olha e a capacidade para perceber a própria incerteza e fazer dela o impulso que conduz à vida.

...

A. Prado surgiu como o pretexto ideal para todas estas parcas reflexões sobre o poético. Acompanhar sua trajetória equivale a dialogar com todos aqueles que a precederam e que em cada poema da autora mineira deixam ouvir os ecos de suas produções, seja pela rejeição à maneira que eles encontraram para expressar seu conceito de poesia através de sua arte, seja pela aceitação total dessas descobertas.

Devido a isso, é possível apreciar a obra de A. Prado como sendo um só e grande texto, cujas relações dinâmicas espelham os processos de percepção, as reflexões advindas dos estímulos sensoriais, as intenções sobre as quais se edificaram os temas que organizam a própria obra.

Tal fato permitiu verificar que toda abordagem da obra artística e, mais especificamente, do texto poético, deve partir de uma visão de conjunto que torne possível manter clara a relação de interdependência entre os elementos que o conformam.

O poema só se revela se houver a capacidade de perceber que o ritmo que lhe deu origem se corporifica na combinação sutil

de sons, os quais criam uma cadeia de significações subliminares que ultrapassam os sentidos normalmente atribuídos aos vocábulos de uma dada língua e que, de alguma forma, afetam as camadas mais profundas do ser.

Esse fato revela a importância da imagem que, como observa Octavio Paz(1), cria-se a partir dos conteúdos mais íntimos do poeta os quais, ao virem à luz, vertidos em cadeias de palavras que se ordenam pela intenção criadora que delimita o próprio estilo do artista, revelam associações incomuns, que tanto podem manifestar-se ao nível de cominações sonoras como pela aglutinação de vocábulos que aparentemente não guardam entre si relações lógicas.

Daí se depreende que a linguagem poética fala à consciência do indivíduo atingindo áreas que desencadeiam sensações, idéias, estados de humor vitalmente íntimos e, às vezes, mortalmente necessários.

O poema tem o poder de conduzir a consciência à expansão de seus limites, onde quase é possível tocar o próprio mistério da existência. E qual a finalidade do estudo da arte, se não o de compreender como cada artista atinge, por seus meios particulares, o limiar da compreensão do ser?

Apresentou-se até aqui uma reflexão cuja tônica incide sobre a percepção estética e como ela torna possível a configuração de uma obra que espelha em seu próprio fluir os caminhos que intencionalmente o poeta elegeu.

---

[1] Octavio PAZ, O Arco e a Lira, p. 119-135.

Abriga-se o propósito de continuar a enveredar pelo que foi traçado, visando, não somente levar a bom termo um trabalho de pesquisa mas, principalmente, fazer da apreciação acadêmica e pessoal da obra de arte uma trilha para o auto-conhecimento.

OBRAS DA AUTORA

PRADO, Adélia. A Faca no Peito. Rio de Janeiro, Rocco, 1988. 84p.

PRADO, Adélia. Bagagem. 5a. ed. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986. 143p.

PRADO, Adélia. O Coração Disparado. 4a. ed. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987. 107p.

PRADO, Adélia. O Pelicano. Rio de Janeiro, Rocco, 1988. 77pp.

PRADO, Adélia. Os Componentes da Banda. 3a. ed. Rio de Janeiro, Guanabara Dois, 1985. 156p.

PRADO, Adélia. Solte os Cachorros. 3a. ed. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987. 115p.

PRADO, Adélia. Terra de Santa Cruz. 2a. ed. Rio de Janeiro, Guanabara Dois, 1986. 102p.

PRADO, Adélia. Cacos para um Vitral. 2a. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. 131p.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

FILOSOFIA, TEORIA LITERÁRIA E LINGÜÍSTICA

ARISTÓTELES. Artes poética. In: Arte retórica e arte poética. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s/d. p. 229-88

AYER, Alfred J. Corpo e mente. In.___ As questões centrais da filosofia. Trad. de Alberto Oliva e Luis Alberto Cerqueira. Rio de Janeiro, Zahar, 1975. p. 139-66.

AYER, Alfred J. O problema da percepção. In.___ As questões centrais da filosofia. Trad. de Alberto Oliva e Luis Alberto Cerqueira. Rio de Janeiro, Zahar, 1975. p. 89-138.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. de Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro, Livraria Eldorado Tijuca, s/d.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 3a. ed. São Paulo, Cultrix, 1985.

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo, Cultrix, 1983.

CAMPOS, Geir. Pequeno dicionário de arte poética. 4a. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro, Tecnoprint, sd.

CÂNDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1985.

CÂNDIDO, Antonio. Na sala de aula. Caderno de análise literária. São Paulo, Ática, 1985.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. Foco narrativo e fluxo da consciência. Questões de teoria literária. São Paulo, Pioneira, 1981.

CERVO, Amado Luiz e BERVIAN, Pedro Alcino. Metodologia científica para uso dos estudantes universitários. 3a. ed. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1983.

CHOCIAY, Rogério. Teoria do verso. São Paulo, McGraws-Hill do Brasil, 1974.

COHEN, Jean. Nível fônico: a versificação. In: Estrutura da linguagem poética. São Paulo, Cultrix, 1974. p. 46-86

COHEN, Jean. Nível semântico: a predicação. In: Estrutura da linguagem poética. São Paulo, Cultrix, 1974. p. 87-111

COHEN, Jean. O problema poético. In: Estrutura da linguagem poética. São Paulo, Cultrix, 1974. p. 27-45

COHEN, Jean. Objeto e método. In: Estrutura da linguagem poética. São Paulo, Cultrix, 1974. p. 11-25

CORONADO, Guilhermo de la Cruz. O espessamento poemático em Carlos Nejar. Porto Alegre, Edurgs, 1981.

CORTÁZAR, Julio. Para uma poética. In: Valise de cronópio. Trad. de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 85-101.

DUFRENNE, Mikel. Poética e poesia. In: O poético. de Luiz Árthur Nunes e Reasylvia Kroeff de Souza. Porto Alegre, Globo, 1969. p. 9-111 .

ECO, Umberto. A estrutura ausente. Introdução à pesquisa semiológica. Trad. de Pérola de Carvalho. 3a. ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.

ECO, Umberto. Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo, Perspectiva, 1969.

EIKHENBÁUM, B. et alii. Teoria da literattura: formalistas russos. 4a. ed., Porto Alegre, Globo, 1978.

FERRATER MORA, José. El sentido de la muerte. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX e meados do século XX. Trad. do texto por Marise M. Curioni; trad. das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

GONÇALVES, Agnaldo José. Transição e permanência. Miró/João Cabral: da tela ao texto. São Paulo, Iluminuras, 1989.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Dom Casmurro: mímesis das categorias narrativas. Revista de letras, 29, p. 1-10, outubro, 1989.

GONÇALVES, Aguinaldo José. O Ateneu: busca de uma linguagem. Stylos, 97, p. 33-52 , 1990.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Síntese da modernidade. Guia das artes, 28, p. 42-46, março/abril, 1992.

GREIMAS, A.J. Condições de uma semântica científica. In: Semântica estrutural: pesquisa de método. Trad. de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. 2a. ed., São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976. p. 11-26

GREIMAS, A.J. Estrutura elementar da significação. In: Semântica estrutural: pesquisa de método. Trad. de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. 2a. ed., São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976. p. 27-41

HJELMSLEV, Louis. Prolegômenos a uma teoria da linguagem. Trad. de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo, Perspectiva, 1975.

HOLENSTEIN, Elmar. Introdução ao pensamento de Roman Jakobson. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

JAKOBSON, Roman. O dominante. In: JAKOBSON, Roman et alii. Teoria da literatura em suas fontes. Vol. I selec. e intr. de Luiz Costa Lima. Trad. de Jorge Wanderley. 2a. ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

KRISTEVA, Júlia. A produtividade chamada texto. In: Introdução à semântica. Trad. de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 125-63.

LOPES, Edward. Fundamentos da Lingüística Contemporânea. 2a. ed. São Paulo, Cultrix, 1977.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. 3a. ed. São Paulo, Cultrix, 1982.

NAVES, Maria del Carmen Bobes. La crítica Literária semiológica. In: NAVES, María del Carmen Bobes et alii. Crítica semiológica. Monografias de la Universidad de Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela, 1974. p. 9-24

PAZ, Octavio. A consagração do instante. In: Signos em rotação. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1972. p. 51-62

PROENÇA, M. Cavalcanti. Ritmo e poesia. Rio de Janeiro, Simões Editores, 1955.

RAMOS, Maria Luiza. Fenomenologia da obra literária. 3a. ed. Rio de Janeiro, Forense - Universitária, 1974.

RAMOS, Rafael Nuñes. Análisis de cuatro sonetos de Góngora. In: NAVES, María del Carmen Bobes et alii. Crítica semiológica. Monografias de la Universidad de Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela, 1974. p. 27-58

SANTAELLA, Lúcia. O que é semiótica. 3a. ed., São Paulo, Brasiliense, 1985.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. Análise do texto literário: orientações estilísticas. Curitiba, Criar, 1981.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. O sistema semiótico literário. In.___ Teoria da literatura. 4a. ed. Coimbra, Livraria Almedina, 1982. Vol.I p. 41-171.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. O texto literário. In.___ Teoria da literatura. 4a. ed. Coimbra, Livraria Almedina, 1982. Vol.I p. 529-637.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Os conceitos de literatura e literaliedade. In.___ Teoria da literatura. 4a. ed. Coimbra, Livraria Almedina, 1982. Vol.I p. 1-40.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. In. ___ Contra a interpretação. Trad. de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre, L & PM, 1987. p. 11-23

TODOROV, Txevetan, FÓNACY, Ivan e COHEN, Jean. Linguagem e motivação: uma perspectiva semiológica. Org. e trad. de Ana Mariza Ribeiro Filipouski e outros. Porto Alegre, Globo, 1977.

USPÊNSKI, B.A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. In: SCHNAIDERMAN, Bóris. (org.) Semiótica russa. São Paulo, Perspectiva, 1979. p. 163-217

WELLEK, Renê e WARREN, Austin. Estilo e estilística. In.___ Teoria da literatura. Trad. de José Palla e Carmo. 4a. ed. Portugal, Publicações Europa - América, sd. p. 213-227

WELLEK, Renê e WARREN, Austin. Eufonia, ritmo e metro. In.___ Teoria da literatura. Trad. de José Palla e Carmo. 4a. ed. Portugal, Publicações Europa - América, sd. p. 191-211

WELLEK, Renê e WARREN, Austin. Imagem, metáfora, símbolo, mito. In.___ Teoria da literatura. Trad. de José Palla e Carmo. 4a. ed. Portugal, Publicações Europa - América, sd. p. 229-61

WELLEK, Renê e WARREN, Austin. O modo de existência de uma obra de arte literária. In.___ Teoria da literatura. Trad. de José Palla e Carmo. 4a. ed. Portugal, Publicações Europa - América, sd. p. 173-90

BIBLIOGRAFIA SOBRE A AUTORA

BORGES, Adélia. A senhora medo. Leia, p. 26-30, abril, 1985.

BRAGA, Maria Ondina. Adélia Prado: a verdade crua. Suplemento Literário de Minas Gerais, p. 8, 5/dez. 1981.

FRANCO JR, Arnaldo. A Palavra do Verso e o Verso da Palavra. Universidade e Sociedade, p. 12-6, junho, 1990.

MEDINA, Cremilda. A poesia marcou encontro com Adélia Prado em Divinópolis. Suplemento Literário de Minas Gerais, p. 8, 13/abril, 1985.

SÁ, Jorge de. Presença de Carlos Drummond de Andrade na poesia de Adélia Prado. Ensaio de Semiótica, 99-106 pp., dez. 1982.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Adélia: a mulher, o corpo e a poesia. In: PRADO, Adélia. O Coração Disparado. 4a. ed., Rio de Janeiro, Guanabara Dois, 1987. p. 7-15.

SALOMÃO, Margarida. Prefácio. In: PRADO, Adélia. Bagagem. 5a. ed., Rio de Janeiro, Guanabara, 1986, p. 7-14.

VARÁ, Thereza de Jesus Pires. Casos para um vitral: explicação da poesia sem ninguém pedir. Boletim Bibliográfico, p. 93-100, jul/dez. 1982.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

_____ BÍBLIA SAGRADA. Trad. Centro Bíblico de São Paulo. São Paulo, Ave Maria, 1964. p. 106.

BARBOSA, Rita de Cássia. Carlos Drummond de Andrade. 3a. ed. São Paulo, Nova Cultural, 1988.

BERTAUD, Abbé E. Rosa Mystica. In: ____ Etudes de Symbolisme dans le culte de la Vierge. Paris, Sipuco, 1946. p. 17-31.

BOSI, Alfredo. Reflexões Sobre a Arte. São Paulo, Ática, 1985.

BRIK, O. Ritmo e Sintaxe. In: EIKHENBAUM, B. et alii. Teoria da Literatura. Formalistas Russos. 4a. ed. p. 131-9.

CASTANEDA, Carlos. Porta para o Infinito. 8a. ed. Trad. Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro, Record, 1974.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 2a. ed. Trad. Vera da Costa e Silva e outros. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

CHKLOVSKI, V. A Arte como Procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et alii. Teoria da Literatura. Formalistas Russos. 4a. ed. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski e outros. Porto Alegre, Globo, 1978. p. 39-56.

DOCZI, Gyorgi. O Poder dos Limites. Harmonias e Proporções na Natureza, Arte e Arquitetura. Trad. Maria Helena de Oliveira Tricca e Julia Baramy Bartolomeu. São Paulo, Mercurgo, 1990.

HESSEN, Johan. Teoria del Conocimiento. 4a. ed. Buenos Aires, Losada, 1958.

JAKOBSON, Roman. Poesia da Gramática e Gramática da Poesia. In: ____ Lingüística, Poética, Cinema. Trad. Francisco Achcar. São Paulo, Perspectiva, 1970. p. 65-79.

JUNG, Carl O. Psicologia e Religião Oriental. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. São Paulo, Círculo do Livro, 1963.

KRISTEVA, Julia. Introdução à Lingüística. In: ____ História da Linguagem. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa, Edições 70, 1969. p. 11-57.

MALINS, FREDERICK. Para Entender la Pintura: Los elementos de la Composición. Trad. Alberto Jiménez Riojá. Madrid, Hermann Bhume, 1983.

MARLEAU-PONTY, M. O Corpo como Expressão e a Fala. In: ____ Fenomenologia da Percepção. Trad. Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1971. p. 183-209.

PAZ, Octavio. O Arco e a Lira. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Adélia: a Mulher, o Corpo e a Poesia. In: PRADO, Adélia. O Coração Disparado. 4a. ed. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987. p. 7-15.

VALÉRY, Paul. Poesia e Pensamento Abstrato. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.) Variedades. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo, Iluminuras, 1991.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

LEITURAS QUE AJUDARAM A CONSTRUIR UMA VISÃO DE MUNDO

CASTANEDA, Carlos. A erva do diabo. Trad. Luzia Machado da Costa. 17a. ed., Rio de Janeiro, Record, 1968.

CASTANEDA, Carlos. O fogo interior. Trad. Antônio Trânsito. Rio de Janeiro, Record, 1984.

CASTANEDA, Carlos. O poder do silêncio. Trad. de Antônio Trânsito. Rio de Janeiro, Record, 1987.

CASTANEDA, Carlos. O presente da águia. Trad. de Vera Maria Whately. 6a. ed., Rio de Janeiro, Record, 1981.

CASTANEDA, Carlos. O segundo círculo do poder. Trad. de Luzia Machado da Costa. 5a. ed., Rio de Janeiro, Record, 1977.

CASTANEDA, Carlos. Uma estranha realidade. Trad. de Luzia Machado da Costa. 7a. ed., Rio de Janeiro, Record, 1971.

CASTANEDA, Carlos. Viagem a Ixtlan. Trad. de Luzia Machado da Costa. 9a. ed., Rio de Janeiro, Record, 1972.

DESHIMARU, Taisen (org.) A tigela e o bastão. 120 contos zen. Trad. de Octavio Mendes Cajado. São Paulo, Círculo do Livro, 1983.

KAJNANANDA, Swami. En busca del ser: La vida de Swami Muktananda. Trad. de Swami Gitananda e Kasturi: Elena Vialo. South Fallsburg, Fundación SYDA, 1981.

MUKTANANDA, Swami. Ádonde vas? Una guía para el viaje espiritual. Trad. de Ramón Castelltort. South Fallsburg, Fundación SYDA, 1981.

MUKTANANDA, Swami. El Dharma del áshram. México, Siddha Yoga Dham, 1975.

MUKTANANDA, Swami. El juego de la conciencia. Trad. esp. Monserrat Alabareda. South Fallsburg, Fundación SYUDA, 1981.

MUKTANANDA, Swami. El mistério de la mente. Trad. de Carmen Sonia e Elena Vialo. South Fallsburg, Fundación SYDA, 1981.

MUKTANANDA, Swami. En compañia de un Siddha. Trad. esp. Swami Gitananda. South Fallsburg, Fundación SYDA, 1981.

MUKTANANDA, Swami. Encontrei a vida. Segredos da jornada interior. Trad. do Centro de Meditação Siddha Yoga do Rio de Janeiro. Petrópolis, Vozes, 1991.

MUKTANANDA, Swami. Kundalini: el secreto de la vida. Trad. esp. Elsa Cross. México, Siddha Yoga Dham, 1979.

MUKTANANDA, Swami. La relación perfecta. Trad. esp. Swami Gitananda. South Fallsburg, Fundación SYDA, 1982.

MUKTANANDA, Swami. Luz en el sendero. Barcelona, Siddha Yoga Dham, 1978.

MUKTANANDA, Swami. Medita. Trad. do Centro de Meditação Siddha. São Paulo, Pensamento, 1981.

MUKTANANDA, Swami. Yo soy eso. La ciencia de hamsa del Vijñana Bhairava (24). Trad. esp. Elsa Cross. South Fallsburg, Fundación SYDA, 1981.

OUSPENSKY, P.D. Fragmentos de um ensinamento desconhecido (em busca do milagroso). Trad. de Eleonora Leitão de Carvalho. São Paulo, Cultrix, s/d.

RAJNEESH, Bhagwan Shree. Contos de ensinamento do mestre sufi Nasrudin. Trad. de Grace Alves. Rio de Janeiro, Edições Dervish, s/d.

RAJNEESH, Bhagwan Shree. Nem água, nem lua. Dez discursos sobre histórias zen. Trad. de Ma Prem Arsha. São Paulo, Pensamento, 1975.

SPEETH, Kathleen Riordan. O trabalho de Gurdjieff. Trad. de Maio Miranda. São Paulo, Cultrix, 1976.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. A doutrina zen da não-mente. Trad. de Elza Bebianno. São Paulo, Pensamento, 1969.

TULKU, Tarthang. Gastos de equilíbrio. Guia para a percepção, a autoruca e a meditação. trad. de Octavio Mendes Cajado. São Paulo, Pensamento, 1977.

