

Erotismo e Religião: Cópula e Comunhão. Estudos acerca da poesia de Hilda Hilst e Adélia Prado

Prof. Ms. Geruza Zelnys de Almeida¹ (PUC/SP)
Profa. Ms. Cristiane Fernandes Leite² (PUC/SP)

Resumo:

Hilda Hilst e Adélia Prado são grandes nomes da literatura brasileira na atualidade. Com estilos individuais, a arte as aproxima na busca pelo sagrado que se inscreve de forma imanente e transcendente em seus poemas. Entretanto, são muitas as vias para se chegar até ele, e cada uma delas traça seu percurso de modo diferenciado: Hilda pela cópula, Adélia pela comunhão. O objetivo desse estudo é refletir acerca da natureza ontológica das experiências religiosa e erótica na poesia, identificando-as nos procedimentos que ora individualizam, ora aproximam essas poetisas. Esses diferentes caminhos precisam ser percorridos para chegarmos a um ponto comum: o lugar do encontro, lugar da cópula e comunhão, enfim, o lugar do sagrado na grande poesia

Palavras-chave: Literatura, Teologia, Erotismo, Hilda Hilst, Adélia Prado

Introdução

Para mostrar a natureza ontológica das experiências poética, religiosa e erótica, partimos da idéia de que o sagrado, assim como a poesia, contém em si o religioso e o erótico, uma vez que se sustenta no duplo proibição-transgressão, ou ainda, porque ambos estão ligados às situações limite. Além disso, tanto um quanto outro visam o transbordamento, o arrebatamento, uma sensação indizível de intenso prazer e gozo: o êxtase, “acontecimento de ‘outra ordem’, que não deixa traços recuperáveis na memória (...) precisando desenvolver *outro tipo* de memória para ser reconstituído, como o próprio gozo e a criação poética” (BORGES, 2005, p.30).

Sentimento religioso e o sentimento erótico são frutos do desejo de união, da busca pela completude o que, de certa forma, tem relação direta com a morte. Sendo assim, erotismo e religião estão intimamente ligados à criação poética, já que são experiências que se fazem presentes através do poema (transcendência) e pelo poema (imanência), inscrevendo-se na própria estrutura, apreendida logicamente no corpo poético.

1 Hilda Hilst: O inominável e a cópula imagética

O erotismo é imanente à criação artística, mesmo que não de forma explícita, pois está presente no jogo de desvelamento necessário à fruição da obra. No caso da poesia, o erotismo é favorecido pelo movimento contínuo entre o dizível e o indizível, entre o visível e o invisível que sensualiza a forma poética. Na poesia de Hilda Hilst, Deus é a grande busca, mas a tentativa de materializá-lo por meio da palavra poética coloca a autora frente à impossibilidade dessa tarefa devido ao fracasso da língua para dizer e/ou presentificar o todo. Em luta contra a falibilidade sónica, Hilda chega às últimas consequências mergulhando no sensível para encontrar o incognoscível por meio da ‘sensualização’ da forma (através do movimento erotizante do pensamento), da cópula imagética, ou ainda, da pornografia vernacular.

Assim, para chegar até o Deus desejado, a poeta busca a morte, estado limítrofe entre corpo e espírito, abismo entre o ser desejoso e o desejado. Para Hilda, a morte somente pode ser conhecida em sua singularidade, ou seja, na inscrição do próprio nome, não nesse arbitrário e carregado de simbologia, mas no nome primeiro, em estado icônico e fruto da criação poética. Paz (1982, p. 37) afirma que “a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. Aquilo que ignoramos é o inominado”. Portanto, se nomear é conhecer, o nomeado,

quando se mantém desconhecido ou inalcançável, reclama uma re-nomeação, nem que seja, ao menos, para criar uma ilusão de conhecimento que satisfaça o intelecto. Por isso, Hilda tece infinitos nomes à procura da imagem/idéia inaugural, que a aproxime do ser morte, numa tentativa de conhecer o símbolo pela forma como se indicia.

Esse procedimento desemboca numa espécie de ritual de cópula imagética, ou seja, o movimento frenético das imagens funde-as num todo prenhe de significação. Está aí a natureza erótica da poética hilstiana, uma vez que a busca do erotismo é a fusão, a eliminação dos limites que viola as identidades e possibilita a total comunhão entre um e outro ser (BATAILLE apud MORAES, 2002, p. 50).

Observa-se esse procedimento em *Da morte. Odes Mínimas*. (2003), tortuoso monólogo poético – composto de quarenta poemas – do eu-lírico com a Morte:

“Te batizar de novo.
Te nomear num trançado de teias
E ao invés de Morte
Te chamar Insana
 Fulva
 Feixe de Flautas
 Calha
 Candeia
Palma, por que não?
Te recriar nuns arco-íris
Da alma, nuns possíveis
Construir teu nome
E cantar teus nomes perecíveis:
 Palha
 Corça
 Nula
 Praia
Por que não?” (I, p. 29)

Insatisfeita com a idéia de morte, a poeta recria a morte-nome, a partir do material vocabular “perecível” de que dispõe, atribuindo-lhe novas nomenclaturas e tornando-a, assim, mais atraente. Por meio de atributos imagéticos, sonoros, sensíveis e intelectivos, fornecidos pelos substantivos ou adjetivos substantivados, o eu-lírico funda uma morte poética, na qual as palavras vão se aproximando por “amor” de suas parecenças e se aglutinando melopaicamente (fulva/feixe/flauta). Nesses versos monossilábicos, a morte adquire um ritmo dançante que a sensualiza e a destitui do significante *morte*, o que elimina o *temor* contido na construção anagramática (morte/temor).

Entretanto, ao longo da composição, cria-se um movimento erotizante de aproximação e afastamento que leva à inversão de papéis: ao invés de ser tomada pela morte, a poeta toma-a sensorialmente: se pensá-la lhe é possível em vida, senti-la é condição imposta pelo morrer:

“Se eu soubesse
Teu nome verdadeiro
Te tomaria
Úmida, tênue” (XIX, p. 47)

O verso inquiridor “*por que não?*” mantém acesa a proposta do encontro, ou ainda, da fusão entre o conhecido e o desconhecido:

“Que eu te conheça lícita, terrena” (II, p. 30)
“Há milênios te sei / E nunca te conheço.” (III, p. 31)

Trazendo a Morte para perto de si, o eu-poético desfia infinitas redes de significação, as quais vão se avolumando no poema, desagregando o conceito convencional da imagem-Morte:

“Te batizo Ventura (...)
Te batizo Prisma, Púrpura (...)
Te batizo Riso
Rosto de ninguém
Sonido
Altura” (XXIII, p. 51)

Como se vê, a perseguição ao sublime pela via do erótico, encontra-se fadada ao fracasso de “re-nomear” o que não cabe numa palavra. Como a verdade não se força aos olhos, a poesia não revela numa palavra toda sua verdade: a morte se mostra na potência da língua que é impotente para lhe dizer, mas que fixa nesse campo magnético-textual, entre o dito e o não-dito, sua essencialidade (Badiou, 2002, p. 39).

Dessa forma, para se aproximar da Morte, o eu-lírico desenha-lhe um corpo físico traçando uma imagem que separe o ser da morte de seu infinito possível: *Cavalinha*, *Cavalo*, *Búfalo*, *Cobra*, entre outras. A imagem da cobra é a que mais se retoma ao longo dos poemas e esta aparece nos estudos de Valéry (CAMPOS, 1984), associada ao “ícone do pensar”: a serpente pelo aspecto espiralado e pela formação em nós (ou ainda, pelo fato da oroboru devorar-se a si própria pela cauda), representa o pensamento em movimento. Bem por isso, na plasticidade dos poemas que compõem *Da morte...*, construída por meio da fanopéia, cristaliza-se a serpente valeriana que se esgueira em contínuos retornos e metamorfoses, provocando na memória as reminiscências de um passado bíblico.

Essa imagem erótica serpenteia pelos diversos livros da autora, ora associada à morte, ora à própria palavra poética, duas faces do mesmo ser desejoso do Outro:

“Vem dos vales a voz. Do poço.
Dos penhascos. Vem funda e fria (...)
E sibilante e lisa
Se faz paixão, serpente, e nos habita.” (Do Desejo, 2004, p. 31)

Chegar à morte é ter o conhecimento, a via de acesso ao uno. Como que repetindo a função bíblico-inaugural de detentora do conhecimento (sophia), a serpente (ophis) relaciona-se com o proibido e a sua transgressão, ou seja, com a procura do eu-poético pelo êxtase sagrado nas espirais labirínticas do prazer erótico. Todavia, mais do que símbolo, a serpente se desenha iconicamente, serpenteando em especulações com suas idas e vindas frenéticas. Inscrita nas curvas dessa *serpent-penser*, o ser mutante morte é sensualmente corporificado para, através da fusão dos corpos, reconciliar espírito e matéria, razão e sensação:

“Duas fortes mulheres
Na sua dura hora.” (II, p.30)

“Juntas. Tu e eu. (...)
Dois cortes.
Duas façanhas.
E uma só pessoa” (XXX, p. 58)

É nesta cópula imagética que acontece o gozo do texto, o transbordamento da própria poesia. Apenas no breve momento entre os movimentos de contração e expansão da palavra, ou seja, no momento da apreensão do texto poético, é que há a visão do invisível e intui-se o nome do

inominável. Nome esse impronunciável, mas existindo enquanto potência, como se observa em Cantares (2002):

Eu amo o Homem-luz
Que há em mim.
É poeira e paixão
E acredita.

Amo-te, meu ódio-amor
Animal-vida. (...)

(Canto XXIII, p. 56)

Ao justapor duas imagens, como numa cópula metafórica, cria-se uma fórmula que preserva as imagens evocadas, mantendo sua energia sem, contudo, ser essa imagem propriamente. Trata-se, pois, de uma potencialidade nascida da união de dois contrários. Esse procedimento protege a imagem ícone, funcionando como um campo de força contra sua saturação, mantendo sua indizibilidade e, portanto, sua sacralidade.

Sabe-se que o contínuo movimento é característico do signo lingüístico em busca da completude, sua progressão e regressão infinitas participam da continuidade do processo. Zular (2002, p. 186) comenta que a incompletude é inerente ao signo e, conseqüentemente, sua continuidade destrói o “ideal de começo e fim absolutos”. Nesse sentido, a cápsula metafórica potencializa o devir lingüístico, funcionando como microestrutura da gênese poética. Mais: a cápsula metafórica revela uma faceta dessa representação poética, ou seja, a mobilidade do poema elimina qualquer definição de início ou fim: “a execução do poema que é o poema” (VALÉRY, 1999, p. 186) indo ao encontro, justamente, da idéia predominante sobre Deus.

Como a atração imagética não possibilita um nome, tem-se um conhecimento verticalizado proposto na relação. O inominável insiste em se materializar como ausência ou silêncio, num conceito virtualizado no poema que remete sempre à origem de si mesmo, comprovando que “a experiência erótica nos leva ao silêncio” (BATAILLE, 1987, p. 153). Conclui-se, então, que o fracasso na presentificação do ser é o sucesso da representação poética, que se alimenta desse indizível essencial ao ser humano. As metáforas que se desmetaforizam como atividade reformuladora do pensar/conhecer, ou ainda, a cápsula metafórica que esconde na colisão um “vazio” pronto a “ser”, obrigam ao desautomatismo do olhar acostumado com a realidade cotidiana e instauram a experiência do sagrado.

A sucessão de nomes/imagens, cada uma englobando e ampliando a anterior, aponta para uma visão plural e multifacetada do uno num conceito sensível-inteligível que, paradoxalmente, firma sua precisão nesse ambiente impreciso da poesia. Essa impressão faz com que o sagrado continuamente escape-lhe pelos vãos dos dedos, por isso HH ousa, ainda, atravessar os limites da idéia em favor das exigências sensórias. A busca dos aspectos sensíveis para tornar o visível o invisível intensifica-se no volume Poemas malditos, gozosos e devotos (2005), cujos poemas constituem apóstrofes a Deus:

“É neste mundo que te quero sentir
É o único que sei. O que me resta.
Dizer que vou te conhecer a fundo
Sem as bênçãos da carne, no depois,
Me parece a mim magra promessa. (...)
Dirás que o humano desejo
Não te percebes as fomes. Sim, meu Senhor,
Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto
Com os enlevos
De uma mulher que só sabe o homem. (VIII, p. 31)

Abre teus olhos, meu Deus,

Come de mim a tua fome. (XVII, p. 53)

Essa postura agressiva intensifica-se no volume *Do desejo* (2004), o sexo é reclamado porque se trata do mais primitivo contato do homem com o outro e, por isso, faz-se importante e essencial para tocar o sensível, o inefável:

“Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.
Pensá-LO é gozo. Então não sabes?
INCORPÓREO É O DESEJO” (X, p. 26)

“Extasiada, fodo contigo
Ao invés de ganhar diante do Nada” (I, p. 17)

O corpo profano torna-se o único lugar possível ao encontro com Deus:

“Olhando o meu passeio
Há um louco sobre o muro
Balançando os pés.
Mostra-me o peito estufado de pêlos
E tem entre as coxas um lixo de papéis:
- Procura Deus, senhora? Procura Deus?

E simétrico de zelos, balouçante
Dobra-se num salto e desnuda o traseiro.” (III, *Via Espessa*, p. 67)

A imagem do ânus como o “lugar” físico possível para o encontro com a idéia do sagrado é uma constante que reaparece por toda a obra hilstiana. Essa imagem possui grande carga de significação, pois se trata de um corpo “estranho” nas artes poéticas que abala o espaço impreciso do poema. Entretanto, o retorno ao corpo físico desnuda um processo metafísico que não busca extrapolar o corpóreo, mas inscrever-se nele mesmo, reforçando-o através de signos “proibidos”. Assim, o lugar mais recôndito do corpo é o espaço mais promissor para a construção do conhecimento, já que se trata do que há de material mais imediato ao homem.

Apesar disso, a palavra pornográfica causa estranhamento, afinal, a poeta quebra com o princípio erótico da poesia, o de não revelar, mas ocultar (BARTHES, 1999, p. 16). Essa pornografia lingüística, por sua vez, leva à perda da aura de mistério, a qual coincide com a implosão significativa. A auto-revelação do poema, ou o pornográfico, ao expor o que deve estar oculto, leva à mudez da palavra e, portanto, novamente ao silêncio.

Como se vê, na arena poética hilstiana, expõe-se a impotência da palavra em dizer o todo. A verdade poética não está no que se fala, mas no que se cala no poema e que traduz a dialética do procedimento metafísico que é a “ânsia de perseguir a emoção abstrata em termos de **coisas**, essa **coisificação** dos conceitos através dos sentidos” (CAMPOS, 1988, p. 128, grifos do autor).

O contato primitivo e carnal com o corpo físico-textual, escancarado em termos considerados marginais na poesia, tem intenção fundadora de linguagem. Linguagem inaugural fundada/fundida ao corpo como via de acesso ao conhecimento do mundo e ao encontro com Deus. Conclui-se, então, que o fracasso na presentificação do ser é o sucesso da representação poética, que se alimenta desse indizível essencial ao ser humano.

2 Adélia Prado: uma poética de religação

Um dos primeiros textos críticos sobre a poesia de Adélia Prado é de Carlos Drummond de Andrade que, mesmo um ano antes da publicação do livro de estréia *Bagagem*, já apontava relações entre poesia e religiosidade: “Adélia é lírica, bíblica, existencial, faz poesia como faz bom tempo:

esta é a lei, não dos homens, mas de Deus“. Os adjetivos utilizados por Drummond definem um jeito próprio de fazer poesia e qualificam a obra da autora como sendo de um lirismo nascido do ritmo primordial, do canto sálmico, além do pensamento analógico e metalingüístico.

O diálogo entre os universos religioso e poético, presente nos poemas da autora, serão analisados a partir de sua natureza ontológica. Segundo Mora (1981), para Heidegger ontológico ‘se refiere al ser’, assim a ontologia é “aquella indagación que se ocupa del ser en cuanto ser, pero no como una mera entidad formal, ni como una existencia, sino como aquello que hace posibles las existencias” (p. 2423-25). Como se vê, a experiência poética e a religiosa aproximam-se por sua natureza ontológica, entretanto, é preciso ressaltar que a obra de arte literária “surge como um objeto de conhecimento *sui generis*, que tem sua própria condição ontológica” (WELLEK; WARREN, 2003, p. 200), o que implica um tratamento metodológico também específico, a saber:

(1) o estrato sonoro (...); (2) as unidades de significado que determinam a estrutura lingüística formal de uma obra literária (...); (3) a imagem e a metáfora, os mais essencialmente poéticos de todos os recursos estilísticos (...); (4) o “mundo” específico da poesia no símbolo e nos sistemas de símbolos que chamamos de “mito poético” (p. 201).

Assim, trataremos por natureza ontológica, a potencialidade de ser que há tanto na palavra poética, quanto nos ritos religiosos, em especial nos sacramentos. Isso porque “o homem religioso é sedento do *ser*“ e essa sede ontológica manifesta-se na vontade de „situar-se no próprio coração do real, no centro do Mundo” (ELIADE, 1996, p. 60) seja recuperando-lhe a essência original pela proximidade com os deuses, seja reinventado-lhe para alimentar sua “substância ôntica”, sua “sede de ser”. Daí os adjetivos “bíblica” e “existencial” aparecerem lado a lado no artigo de Drummond, já que essa poesia revela o real sob um olhar calcado na existência poética das coisas, ou seja, na pulsação de sentidos que se escondem por trás de cada vocábulo, verso ou enunciado poético.

Abordaremos, pois, a poética adeliана, a partir de elementos literários que dialogam com o conceito de *religare* e os de imanência e transcendência a ele relacionados. Ao tentar deflagrar o projeto estético subjacente à poética de religação da autora, analisaremos três elementos composicionais presentes em sua obra: metalinguagem, metáfora e ritmo.

A primeira forma de religação metafórica ocorre mediante a combinação de “invenção e engenho” (VICO, 1999, p. 211). Esse peculiar engenho criativo, segundo o filósofo, tem origem na fantasia que, nada mais é, do que “a memória dilatada”: “É memória enquanto relembra as coisas; fantasia enquanto altera e falseia; engenho, enquanto aplaina, acomoda e ordena” (Idem, p. 367).

Nos versos do poema “Para o Zé”, Adélia Prado (1991, p. 99) revela: “o que a memória ama fica eterno”, ou seja, a “memória dilatada” torna-se imperecível quando traduzida em palavra poética. Muitos de seus poemas são estruturados a partir de um pensamento metafórico que revela experiências guardadas na memória em expansão no poema, ao mesmo tempo em que oculta outras, realizando uma apreensão parcial da realidade.

Num pensamento metafórico assim estruturado, o significado constrói-se também no intervalo entre o dito e o não-dito, espaço de revelação. Afinal, o movimento da memória que se dilata, exige um tempo/espaço de acomodação para, depois, traduzir-se em forma de palavra. Muitas vezes, os poemas de Adélia versam justamente sobre esse tempo/espaço de acomodação entre a memória de uma experiência e sua reinvenção poética.

Não se trata, portanto, do uso da metáfora como mero recurso de linguagem que substitui um termo por outro, mas da estruturação do enunciado poético a partir de um modo de pensar metafórico. Isso se torna possível porque seus poemas funcionam como um “campo associativo”, ou seja, “espaço que permite deslizamentos e substituições (...), trata-se de preencher uma lacuna autêntica, dar livre curso às emoções ou a uma necessidade de expressividade, fornecendo a matéria primeira da inovação” (RICOEUR, 2000, p. 182-5). É o que podemos verificar no poema “Atávica”:

Atávica

Minha mãe me dava o peito e eu escutava
o ouvido colado à fonte dos seus suspiros:
‘Ó meu Deus, meu Jesus, misericórdia’.
Comia leite e culpa de estar alegre quando fico.
Se ficasse na roça ia ser carpideira, puxadeira de terço,
cantadeira, o que na vida é beleza sem esfuziamentos,
as tristezas maravilhosas.
Mas eu vim pra cidade fazer versos tão tristes
que dão gosto, meu Jesus misericórdia.
Por prazer da tristeza eu vivo alegre. (PRADO, 1991, p. 45)

A palavra “atávica” é relativa a atavismo: reaparição em um descendente de caracteres de um ascendente remoto e que permaneceram latentes por várias gerações. Esse significado literal é explorado metaforicamente no texto: o canto que toma forma nos suspiros da mãe, no choro das carpideiras, na ladainha das puxadeiras de terço e nas cantadeiras, reaparece na filha, artesã da palavra. O elemento remoto e latente é a poeticidade presente em ambas as tarefas sob a mesma forma triste (“beleza sem esfuziamentos / tristezas maravilhosas”) e retomada nos versos da filha que parte para a cidade grande, levando o primeiro alimento e a primeira herança - o leite materno e a culpa de estar alegre, cantando versos.

Note-se que, no poema, o leite é alimento que se come e não que se bebe. Precisa ser mastigado, digerido e transformado, tal como o trabalho do poeta diante de suas memórias, travestidas em palavras. Recordações afetivas que, reelaboradas, revelam e ocultam aspectos de uma realidade para fundar outra.

O poema se faz canto, desde o ouvido colado à fonte dos suspiros maternos, até o roçar da carpideira, da puxadeira e da cantadeira, numa rima interna que remete à sonoridade dos refrões e das ladainhas. Nesse verso, há tanto uma afinidade sonora, quanto semântica, verdadeira síntese da função metafórica na poesia adelianna: presentificar a singularidade das ‘coisas’, rerepresentando poeticamente algumas de suas características. A “memória dilatada”, portanto, caracteriza a construção do pensamento analógico em “Atávica”, pois o canto presente na memória das experiências primordiais do ser humano reinventa-se em nova expressão - os versos tristes da filha. A partir daí, já não é o mesmo canto. O ouvido colado à fonte interior emana, em versos, a transcendência da experiência primeira, desdobrada em apreensão poética.

O segundo elemento que compõe a poética de religação é a metalinguagem: instrumento de “indicação” e “revelação”, “sacralização” e “dessacralização”, “movimento descendente e ascendente”, uma vez que, apontando para a essência da palavra, dirige o olhar do leitor para a grandeza do que deseja apreender, num movimento ascendente de sacralização da linguagem. Paralelamente, ao desnudar o modo como toca essa essência, revela a gênese criadora, num movimento descendente de dessacralização da linguagem.

O poema “Explicação de poesia sem ninguém pedir”, aponta, desde o título, para essa dessacralização da linguagem, aspecto que será progressivamente confrontado até a revelação maior (sacralizadora) presente no último verso.

Explicação de poesia sem ninguém pedir

Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica,
Mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,
Atravessou minha vida,
Virou só sentimento. (PRADO, 1991, p. 48)

Embora o título do poema anuncie uma explicação de poesia, o que seus versos trazem é justamente a impossibilidade de explicá-la. Como um trem-de-ferro que, apesar de forte, veloz e mecânico, atravessa paisagens suaves e tempos fugidios, a poesia também possui valores como “consistência, rapidez e exatidão”, mas, é com “leveza e visibilidade” (CALVINO, 1994) que atravessa a vida e vira puro sentimento. Consistência, rapidez e exatidão – presentes na metáfora *trem-de-ferro=poesia*, dialogam diretamente entre si e promovem a condensação, responsável pela intensidade da poesia.

A intensidade poética, da mesma forma, também se constrói na consistência e exatidão do discurso, seja semântico, sonoro ou visual. No entanto, esses conceitos não estão relacionados a uma visão exclusivamente racional da realidade, mas aos reflexos do trabalho do poeta em expressar também suas sensações, sentimentos e percepções de modo esteticamente eficiente. Em cada verso do poema uma imagem salta aos olhos do leitor, compondo em movimento, a paisagem desejada com a “leveza” e a “visibilidade”.

São a leveza e a visibilidade da paisagem que explicam a poesia e permitem traduzi-la em puro sentimento. Assim, tem-se primeiro “o trem-de-ferro, a coisa mecânica” consistente que, maquinando suas engrenagens, dá início à viagem. É como se ouvíssemos o som crescente e progressivamente rarefeito do trem assim que ele inicia seu percurso. Desse verso em diante, o poema adquire maior velocidade e expressa, na enumeração temporal, a visualização do trem percorrendo “a noite, a madrugada, o dia”.

O valor da visibilidade, segundo Calvino (1994, p. 99), “é a parte visual da fantasia que precede ou acompanha a imaginação verbal”, podendo partir tanto da palavra para a imagem visiva, quanto dessa para a expressão verbal. Ela está presente também em uma das propriedades fundamentais do sacramento da eucaristia: „Não é a matéria do pão, mas a palavra pronunciada sobre ele que beneficia a quem o come (...) A palavra se junta ao elemento (material) e advém o sacramento, como se fosse uma palavra que se visibilizasse“ (SESBOÛÉ, 2005, p. 34). Portanto, a força da palavra pronunciada pelo sacerdote na consagração do pão eucarístico liga-se tanto à massa fecunda, ingrediente fundamental do pão, quanto à fé dos fiéis que participam da celebração e comungam o Corpo de Cristo em palavra e espécie. Do mesmo modo, a expressão “só sentimento”, assim, isolada no último verso, destaca-se e fortifica-se, ligando-se à fortaleza da máquina de ferro e à consistência visual e semântica do discurso poético.

Valéry (1991) já afirmava que “um poema é uma máquina de produzir o estado poético através das palavras” e que “o efeito dessa máquina é incerto, pois nada é garantido em matéria de ação sobre nossos espíritos” (p. 217). A imagem de uma máquina é parte dessacralizadora e descendente do poema e explicita o fazer humano do poeta ao extrair do ambiente externo e cotidiano seus principais recursos para alcançar a paisagem poética sacralizadora que extrai da vida o sentimento ascendente.

Por fim, analisaremos o ritmo ligado aos conceitos de imanência e transcendência que, assim como os de ascendência e descendência, também são complementares. A transcendência está na imanência, assim como a ascendência na descendência. No universo religioso isso se efetiva, como vimos, na presença misteriosa de Cristo na história humana, mesmo após sua ascensão, mediante o Espírito, sobretudo na celebração dos sacramentos, e, no universo poético, concretiza-se na intersecção dos níveis sonoro e semântico e na configuração de ritmos peculiares, como veremos em “Poema Esquisito”:

Poema esquisito

Dói-me a cabeça aos trinta e nove anos.
Não é hábito. É rarissimamente que ela dói.
Ninguém tem culpa.
Meu pai, minha mãe descansaram seus fardos,
não existe mais o modo

de eles terem seus olhos sobre mim.
Mãe, ô mãe, ô pai, meu pai. Onde estão escondidos?
É dentro de mim que eles estão.
Não fiz mausoléu pra eles, pus os dois no chão.
Nasceu lá, porque quis, um pé de saudade roxa,
que abunda nos cemitérios.
Quem plantou foi o vento, a água da chuva.
Quem vai matar é o sol.
Passou finados não fui lá, aniversário também não.
Pra que, se pra chorar qualquer lugar me cabe?
É de tanto lembrá-los que eu não vou.
Ôôô pai
Ôôô mãe
Dentro de mim eles respondem
tenazes e duros,
porque o zelo do espírito é sem meiguices:
Ôôô fia. (PRADO, 1991, p. 21)

O movimento descendente inicia seu percurso já no título que anuncia a “esquisitice” do poema. Segue-se a dor rara e sem culpa que introduz os primeiros versos e se alastra por toda a primeira parte do poema até traduzir-se em “saudade roxa” abundante e explodir em choro contido, expresso nos vocativos: “Mãe, ô mãe, ô pai, meu pai”. É um choro soluçado, em “ô” fechado, pontual e insistente, um nó na garganta porque é ‘de dentro’ que parte não só a voz, mas também os sentimentos, as lembranças e a própria presença: “é dentro de mim que eles estão”; “dentro de mim eles respondem”. O canto guardado em cantos recônditos tem vibração diferente daquele canto que ocupa todos os cômodos, em expansão, pronto pra sair, típico do louvor. Esse outro é um canto silencioso, rouco e grave que quer florescer com o vento e com a água da chuva, mas logo é sufocado pelo calor do sol. O que sufoca é o excesso de calor, o sentimento queimando os olhos, a garganta, a cabeça: “é de tanto lembrá-los que eu não vou”.

A opção de não visitar o cemitério em dia de finados ou aniversário, bem como de não construir mausoléus, optando pelo enterrar ao invés do erigir, é outra tradução do movimento descendente que predomina no poema. Apesar da estaticidade, o clamor persiste, o chamado se prolonga, se intensifica, cresce e impele: “Ôôô pai” / “Ôôô mãe”. A resposta finalmente vem, “tenaz e dura”, zelosa, mas “sem meiguices”. “Ôôô fia” é a saudação-resposta. A súplica é atendida e o chamado desesperador encontra a presença apaziguadora. A integração dos níveis sonoro e semântico acontece aqui de modo “esquisito” como já anunciava o título do poema. A dor e a saudade geram um ritmo de clamor ascendente, em busca de diálogo com a ausência presente ‘dentro’ e a resposta, ao invés de provocar exultação, já que efetiva o diálogo desejado, é zelosa, cautelosa, vem do Espírito, e por isso desce até o mais profundo do ser para reestabelecer a ligação interrompida com a morte.

A “esquisitice” está justamente na ruptura da idéia clássica de que a religação se estabelece unicamente mediante um transcender, num movimento contínuo para o alto. Notamos este movimento no poema: o transcender acontece num movimento contínuo para o alto e de repente para baixo e para dentro, até encontrar a ressonância interior que promove a religação:

Falar a partir da ausência quer dizer: suspender todo o dizer-sobre, isto é, não possuir, não ter nada que eu possa dizer-sobre para deixar a ausência mesma falar, entregar-se à fala da ausência. (...) Pura abertura de espera. Espera que é a total disposição, a transparência límpida de entrega, a tensão silenciosa de alerta, o estar ali recolhido para o que der e vier: a ausculta do evento. A ausculta é interioridade. (...) Interioridade que não é nem dentro nem fora, mas que é o envolvimento pleno para a abertura (HARADA, 1991, p. 98-100).

Nessa citação, encontramos algo precioso para a compreensão dos poemas-súplica de Adélia Prado: um conceito de interioridade que não é sinônimo de intimista com viés predominantemente psicológico, mas de “abertura para a ausculta do evento”. Auscultar é o que faz o religioso ao entregar-se a Deus em oração, estabelecendo um diálogo por ressonância, já que a oração não se resume a um instrumento de expressão para alguém, mas é, antes, “*um médium*”, um tornar-se “permeável e ressonante à presença envolvente” (Idem, p. 91-6). É preciso auscultar o ritmo do “Poema Esquisito” para que este ressoe significação, pois é justamente a capacidade de ausculta do eu lírico que realiza a religação desejada.

Conclusão

Ao longo dessa reflexão, buscamos apontar o transbordamento e arrebatamento próprios das experiências sagrada e erótica materializadas no intervalo entre o dito e o não-dito da construção poética. A sensação indizível de prazer e gozo, de êxtase espiritual e carnal pôde ser apreendida de forma plena pela poesia em procedimentos composicionais como a metalinguagem, a metáfora e o ritmo tanto na poética de Adélia Prado, quanto na de Hilda Hilst.

Assim, os sacramentos de iniciação cristã (batismo e eucaristia) aproximam-se da ritual da cópula e da sedução (serpent-penser) e juntos constituem elementos fundantes do fazer poético que unifica ambas as experiências: ser poético = ser religioso = ser erótico). A poesia, impossibilitada de apreender a coisa nomeada (seja recorrendo à metalinguagem, à metáfora, ao canto ou ao silêncio, ao nome ou ao movimento) apreende apenas fragmentos aos quais tenta dotar de unidade perseguindo o desejo de cópula/comunhão entre palavra e coisa. No caso da religião, é a celebração dos sacramentos (ação litúrgica) que ritualiza o desejo de religação com Deus, também numa tentativa de comunhão; no erotismo, é a cópula que ritualiza o desejo de união com o Outro, através do movimento serpenteante das idéias que fundem palavras e significados tornando palpável os sentidos.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Carlos D. “De animais, santo e gente”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 09.10.75.
- BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- BORGES, A. C. Sobre o êxtase. *Ide*, 2005, n. 45, 24-34.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAMPOS, Augusto de. *Verso, Reverso, Controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HARADA, Hermógenes; BOFF, Leonardo; SPINDELDREIER, Ademar. *A Oração no mundo secular: desafio e chance*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- MORA, José Ferrater. *Diccionario de Filosofia*. Madri: Alianza Editorial, 1981.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RICOEUR, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, Sheldon (org.). *Da Metáfora*. São Paulo: Educ/ Campinas: Pontes, 1992, pp. 145-60.
- SESBOÜÉ, Bernard (dir.). *Os sinais da Salvação*. São Paulo: Loyola, 2005.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VICO, Giambattista. *Princípios de uma Ciência Nova*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Autor(es)

¹ **Geruza Zelnys de ALMEIDA (Profa. Ms.)**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

Departamento de Literatura e Crítica Literária

E-mail: zelnys@hotmail.com

² **Cristiane Fernandes LEITE (PUC/SP)**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

Departamento de Literatura e Crítica Literária

E-mail: zelnys@hotmail.com