

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Adélia Prado:
Uma poesia hieroglífica**

Maria Madalena Quintela

Tese orientada pela Professora Doutora Maria Sequeira Mendes,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
Teoria da Literatura

2022

Índice

Introdução.....	6
Capítulo I – Pintura e Poesia.....	9
Capítulo II – Topografia.....	38
Capítulo III – Uma poesia hieroglífica.....	63
Capítulo IV – Traços para uma poesia hieroglífica.....	81
Conclusão.....	96
Bibliografia.....	99

Agradecimentos

Agradeço especialmente à Professora Maria Sequeira Mendes pela sua orientação, disponibilidade, paciência e olhar atento.

Quero agradecer também ao Professor João Figueiredo, cujas sugestões de leitura no Seminário de Orientação muito me ajudaram a começar este trabalho, e à Professora Joana Matos Frias, cuja disponibilidade possibilitou importantes leituras para esta tese. Agradeço também a todos os professores que me acompanharam e cujo conselho sempre serviu, em especial ao Professor Miguel Tamen, à Professora Isabel Almeida e à Professora Maria do Rosário Lupi Bello.

Por último, estou grata por todos os colegas e amigos que conheci no Programa de Teoria da Literatura. Quero também agradecer em especial à Maria, que para além de ter acompanhado muito de perto este trabalho, foi quem me deu a conhecer a obra de Adélia Prado. E por fim agradeço também a todos aqueles que partilharam e partilham comigo esta aventura de caminho, e que em muitos casos tiveram a caridade de ler este trabalho, com um especial aceno à Carmo, à Maria, à Constança, à Teresa, ao João, ao Pedro e ao Zé.

Resumo

Nesta tese defendo que a poesia de Adélia Prado é uma poesia hieroglífica, na linha do que a autora afirma em entrevista: “quando eu falo poesia, poema, é a pintura.” (Prado 2014).

No primeiro capítulo, argumento que a relação que Prado traça entre o gênero pictórico e o gênero poético prende-se com o efeito que ambos produzem, a “concretude”. Neste capítulo ficará desde já evidente a presença da religião e de Deus nos poemas da autora. No segundo capítulo, circunscrevo a afinidade entre os dois gêneros artísticos, ao fazer uma aproximação da obra poética de Prado a um tipo específico de pintura: a topografia. No terceiro capítulo, ponho em evidência os limites dessa comparação, e também entre o gênero pictórico e o gênero poético dentro da própria concepção de Prado. Por fim, no último capítulo, descrevo a obra poética de Prado como hieroglífica, esse tipo de poesia que é pintura, e que estabelece também relação entre a escrita poética e o divino, num modo de acesso à eternidade.

Palavras-chave: Adélia Prado; poesia; pintura; hieróglifo.

Abstract

In this thesis I argue that Adélia Prado's poetry is a hieroglyphic poetry, following the implications of what the author said in an interview: "quando eu falo poesia, poema, é a pintura." (Prado 2014).

In the first chapter, I argue that the relationship that Prado makes between the pictorial and the poetic genres is due to the fact that they produce a similar effect, they convey an experience of "concreteness". In this chapter, the religious foundations of Prado's poetry will also become evident. In the second chapter, I circumscribe the relationship between the two artistic genres by comparing the poetic work of Prado to the pictorial work of the genre of Rhopography. In the third chapter, I explore the limits of such comparison, and the limits of the relationship between the poetic and pictorial genre in Prado's own conception. In the last chapter, I describe the poetic work of Prado as being a hieroglyphic poetry, a kind of poetry that is painting, and which establishes a relation between poetic writing and the divine, as a gateway to eternity.

Keywords: Adélia Prado; poetry; painting; hieroglyph.

Introdução

Quando, em entrevista ao programa *Roda Viva*, no ano 2014, Adélia Prado afirma que considera “a pintura a parente mais próxima do poema”, de tal forma que “quando eu falo poesia, poema, é a pintura” (Prado 2014), abre uma porta para um estudo da relação entre estes dois géneros artísticos no contexto da obra poética da autora. Prado confessa que tem dificuldade em descrever detalhadamente a relação entre poesia e pintura tal como ela a estabelece, “[g]ostaria até de entender e saber explicar porquê” (Prado 2014). A presente tese pretende responder a esta questão que a autora deixa em aberto. O argumento será estruturado através da análise de uma série de poemas escolhidos a partir das oito obras de poesia de Prado, e está dividido em quatro capítulos, num caminho que levará a que no último capítulo se chegue a uma definição da obra de Prado como sendo uma “poesia hieroglífica”. A conclusão propõe uma síntese que recolhe os vários traços hieroglíficos mencionados ao longo dos vários capítulos.

No primeiro capítulo, aprofundarei as consequências de um dos comentários que Prado faz na já referida entrevista, especialmente no que toca a um elemento comum entre a pintura e a poesia: “A concretude da pintura e a concretude da palavra...”. (Prado 2014). O propósito será clarificar em que consiste esta concretude, para consolidar a visão ontológica que Prado tem da relação entre os dois géneros artísticos. Para o fazer, começarei por abordar o poema “Arte”, de *Oráculos de maio* (1999), poema que confere à arte a capacidade de criação de uma realidade artística alternativa. De seguida, o poema “A rosa mística”, de *O pelicano* (1987), servirá de exemplo paradigmático da visão de Prado sobre a função da arte, e mais especificamente sobre a pintura e a poesia, que operam um resgate do tempo. Este poema porá também em evidência a relação da poesia de Prado com a religiosidade cristã católica, na qual está profundamente embebida. O sucesso desta arte que cria uma realidade alternativa

resgatando as coisas do tempo está, todavia, dependente de quem a aprecia, de quem a lê, como ficará evidente na análise do poema “Leitura”, de *Bagagem* (1976).

No segundo capítulo, e seguindo na linha do enunciado “a poesia é como a pintura”, aproximo a poesia de Prado do projeto artístico da Ropografia. Servir-me-ei da obra sobre Naturezas Mortas do crítico de arte Norman Bryson, *Looking at the Overlooked, Four Essays on Still Life Painting*, nomeadamente do segundo capítulo, “Rhopography”. Sendo a Ropografia, por oposição à Megalografia, a representação do *rhopos*, do quotidiano, é de notar que também para Prado, frequentemente apelidada de “Poeta do Quotidiano”, “[q]ualquer coisa é a casa da poesia” (Prado 2019, 105). Este será o ponto de partida para fazer depois uma série de pontes entre os dois projetos artísticos, tanto a nível de procedimentos como a nível programático. Através da análise de uma série de poemas e seguindo os comentários de Bryson, argumento que Prado utiliza procedimentos que são afins às Naturezas Mortas, ao mesmo tempo que cultiva uma familiaridade com o quotidiano, numa série de cruzamentos entre erotismo e religiosidade. No final do capítulo, procurarei resolver uma aparente oscilação entre um discurso ropográfico ou discurso megalográfico, num movimento que vai da dessacralização do sagrado para a sacralização do quotidiano.

O objetivo do terceiro capítulo é expor as limitações do paralelo entre pintura e poesia tal como ele se afigura na obra pradiana. Em primeiro lugar, faço notar que a centralidade da figura humana em Prado é um ponto que disside da Ropografia, cuja principal característica é a ausência dessa mesma figura. Em segundo lugar, pretendo responder à seguinte pergunta: o que há na poesia para que seja o meio de expressão artística preferido por Prado, apesar de a pintura, como demonstrei no primeiro capítulo, alcançar o mesmo efeito de concretude? Para responder, é preciso distinguir entre dois conceitos de poesia em Prado: poesia como algo que é transcendente e poesia-forma. Serão importantes para esta preferência os papéis da inspiração, e da vocação. Este último ponto não passa apenas por

uma falta ou não de talento pessoal, mas também por uma questão identitária, onde a expressão poética é expressão da identidade do próprio poeta.

No último capítulo, argumento que a poesia de Prado, que se aproxima da pintura mas que também dela se afasta, é uma “poesia hieroglífica”. Para tal, começo por descrever o que é uma poesia hieroglífica, recorrendo a Diderot (que cunhou a expressão pela primeira vez), mencionando também o entendimento do Antigo Egipto acerca dos hieróglifos, e acabando por abordar alguns textos de Cristina Campo. Por fim, investigarei como é que a descrição de uma poesia hieroglífica resultante da análise destes textos teóricos se adequa à poesia de Adélia Prado.

Capítulo I – Pintura e Poesia

A 9 de outubro de 1975, Carlos Drummond de Andrade publicou no *Jornal do Brasil* uma crónica intitulada “De Animais, Santo e Gente”, onde anunciava que São Francisco de Assis “está neste momento ditando em Divinópolis os mais belos poemas e prosas a Adélia Prado” (Drummond de Andrade [2019], 481). À data, Adélia Luzia Prado de Freitas ainda não tinha sido publicada, facto que Drummond de Andrade lamenta: “Como é que eu posso demonstrar Adélia se ela ainda está inédita?” (Drummond de Andrade [2019], 482). Naturalmente, não demorou muito até que saísse a primeira coletânea de poemas da autora, *Bagagem*, em 1976.¹

No lançamento de *Bagagem*, estavam presentes várias personagens de relevo, tais como Antônio Houaiss, o próprio Drummond de Andrade, como não podia deixar de ser, Clarice Lispector, Affonso Romano de Sant’Anna, Juscelino Kubitschek, entre outros. Romano de Sant’Anna, no prefácio à primeira edição de *O coração disparado*, a segunda coletânea de poemas da autora, publicada a 1978, recorda Prado nesta ocasião: “Adélia ali, inteira e mineira, pedindo tantos autógrafos quantos dava” (Romano de Sant’Anna [2019], 484). Quando *Bagagem* saiu, Adélia Prado tinha 41 anos, estava casada, era mãe de cinco filhos, e trabalhava como professora, e vivia onde sempre viveu e vive ainda, em Divinópolis, Minas Gerais, longe dos círculos literários habituais em S. Paulo e no Rio de Janeiro. A própria autora oferece uma descrição sua no segundo poema de *Bagagem*, “Grande desejo” (expressando uma série de desejos, nomeadamente o grande desejo de ser publicada): “Não

¹ Há vários poemas de *Bagagem* que fazem referência a Drummond de Andrade. Todavia, fica claro desde já no primeiro poema da obra, “Com licença poética”, que a autora quer marcar uma distância. Em referência ao “Poema de sete faces” (Andrade [2001], 19–20) do primeiro livro de Drummond, *Alguma poesia*, o “anjo torto” (v. 1) vai ser em Prado um “anjo esbelto” (v. 1). Como afirma Abel Barros Baptista, “desde aí tudo muda, e de raiz” (Barros Batista 2003, XII). Prado procura uma voz própria.

sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia, / sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia” (vv. 1-2)(Prado 2019, 17).²

Drummond de Andrade, ainda na mesma crónica, caracterizava a poesia de Prado como sendo “lírica, bíblica, existencial, faz poesia como faz bom tempo: está à lei, não dos homens, mas de Deus” (Drummond de Andrade 2019, 481). Romano de Sant’Anna, também no prefácio supra referido, afirmava que “Adélia pertence à raça dos mágicos, e diria, bruxos, se não a soubesse católica com uma fé de fazer inveja ao vigário” (Romano de Sant’Anna 2019, 485) (o facto de Adélia Prado ser natural de Divinópolis é uma verdadeira ironia do destino). Desde esta segunda publicação prefaciada por Romano de Sant’Anna, surgiram mais seis coleções de poemas (a par com algumas obras em prosa, que não considerarei em profundidade nesta tese), a saber: *Terra de Santa Cruz* (1981), *O pelicano* (1987), *A faca no peito* (1988), *Oráculos de maio* (1999), *A duração do dia* (2010) e *Miserere* (2013).

Em *Oráculos de maio*, encontramos um pequeno poema de dois versos intitulado “Arte”, que serve como uma espécie de epitáfio para a poesia de Prado: “Das tripas, / coração.” (Prado 2019, 366). *Oráculos de maio* é publicado depois de um longo período de silêncio de mais de dez anos, silêncio que Prado confessa ter estado associado a um tempo de depressão e de deserto (cfr. Prado 2014). A obra de Prado imediatamente anterior a *Oráculos de maio*, *A faca no peito*, não tinha sido bem recebida pela crítica. A publicação de um artigo da autoria de Felipe Fortuna, intitulado “Opus Dei, Mea Culpa” (cfr. Fortuna 1988), levou até a que a autora abjurasse alguns dos poemas presentes nesse livro, em carta aberta ao *Jornal do Brasil*. *Oráculos de maio* é um regresso, e foi de novo bem recebido. O crítico José Helder Pinheiro considera, numa recensão crítica à obra, que “Adélia reencontra nos *Oráculos de maio* a sua melhor poesia, que tinha ficado comprometida em *A faca no peito*” (Pinheiro 2000, 236). O livro é constituído por cinquenta e oito poemas, e encontra-se dividido em seis

² Todos os poemas são retirados de *Poesia Reunida*, que reúne todas as obras de poesia da autora, publicada pela editora Record em 2019.

partes, “Romaria”, “Quatro poemas no divã”, “Pousada”, “Cristais”, “Oráculos de maio” (que dá o nome à obra) e “Neopelicano” (em diálogo tanto com *O pelicano*, como com uma das suas secções com o mesmo nome). Esta divisão da obra em secções é uma estrutura que, aliás, é comum a quase todas as obras de poesia de Prado.³ O número de secções é variável, e cada secção, na sua maioria, é introduzida por uma epígrafe e está sempre devidamente intitulada⁴ (se as secções estão unidas sob uma linha temática ou formal – como acontece por exemplo na secção “Cristais”, de *Oráculos de maio*, como ficará evidente já de seguida – isso depende de obra para obra, e de secção para secção). Pinheiro considera que, de todas as secções de *Oráculos de maio*, a que mais se destaca é “Cristais”, em que “Adélia nos brinda com seis poemas encantadores, todos com um sabor de haikai.”(Pinheiro 2000, 235). No caso de “Cristais”, o que une os poemas é a forma, são poemas curtos de dois ou três versos. É nesta secção que se encontra o poema “Arte”.

Este poema é uma arte poética que se apropria de uma expressão idiomática – “fazer das tripas coração” – para a transformar num poema. O poema joga com o conhecimento prévio geral do provérbio, de tal modo que é possível alterar o ditado sem que se torne impossível reconhecê-lo: retira-se o verbo “fazer”, e insere-se uma quebra de verso. Repare-se que a palavra “arte” vem ocupar o lugar do verbo “fazer”, como se em vez de “fazer das tripas coração” tivéssemos “arte das tripas coração”. Neste sentido, a arte ocupa a posição operante; não é o sujeito do verbo “fazer”, é o próprio verbo, é o transformador. Esta abordagem do poema “Arte” clarifica até aquilo que Augusto Massi aponta, sem dar grande continuidade, no Posfácio à edição de 2019 de *Poesia Reunida*, onde afirma que “[a] sua [de

³ À exceção de *A duração do dia*, a única obra que não está dividida em partes com títulos. Ao longo do livro encontram-se 8 epígrafes, que poderiam funcionar como divisão em partes, o que perfazeria sete partes, uma vez que as duas primeiras epígrafes se encontram seguidas. Todavia, cada “secção” não tem título, pelo que a divisão não é tão forte ou clara como no caso das outras obras. Talvez seja assim para indicar que o livro se confina a um só espaço de tempo, sem corte abrupto: o livro tem a duração de um dia.

⁴ Para uma descrição pormenorizada da estrutura de cada obra até *Oráculos de Maio*, ver o ensaio de António Hohlfeldt, “A epifania da condição feminina”, do número dos *Caderno de Literatura Brasileira* dedicado à autora (Hohlfeldt 2000, 69–120).

Prado] concepção poética converge para o *verbo*” (Massi 2019, 508). Este “processo verbal” espelha o que o próprio poema apresenta como definição para a arte. Na arte, as tripas, aquilo que menos valor aparente tem (tal como uma expressão idiomática), transformam-se em coração, um local de eleição. Através da arte, a matéria mais visceral é recomposta de modo a transformar-se numa outra coisa, mais perfeita (ainda que de um certo ponto de vista o coração seja ainda uma víscera – mas em todo caso não deixa de ser uma víscera com uma forma mais delineada, e que ocupa uma função vital no corpo de qualquer ser). Uma arte que parte das vísceras, para as fazer coração, dá uma nova natureza.

Neste poema, é à arte no geral que é atribuída a capacidade de dar uma nova natureza às coisas. Todavia, é possível encontrar em Prado uma afinidade especial entre dois géneros artísticos que produziriam mais imediatamente este efeito: a poesia e a pintura. Numa entrevista ao programa televisivo *Roda Viva*, no ano 2014, Prado afirma:

Não sei qual autor falou isso, mas eu fiquei muito contente. Porque toda a vida eu senti que a pintura é a parente mais próxima do poema. Gostaria até de entender e saber explicar porquê. Acho mais que a música. A concretude da pintura e a concretude da palavra... Evidente que a música também, a verdadeira é poesia, mas quando eu falo poesia, poema, é a pintura. Dá uma vontade danada de também saber pintar. (Prado 2014).

Quando a autora afirma que não sabe que autor é que estabeleceu o paralelo entre poesia e pintura, é possível que esteja aqui a aludir ao famoso enunciado horaciano, estabelecido na *Arte Poética*: *Vt pictura poesis*, comumente traduzido “como a pintura é a poesia” (Horácio 18 a.C., [2012], 150–51). Em Horácio, este paralelo tem uma forma específica:

Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos: esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradará. (Horácio 2012, 151)

De uma forma geral, Horácio está aqui a dizer que a distância é um elemento fulcral para a apreciação tanto de poemas como de quadros. Da mesma forma que há quadros que são apreciados de uma forma melhor de perto e outros melhor a uma distância maior, também

há poemas que são apreciados de melhor maneira através de uma leitura mais próxima, e outros através de uma leitura mais distante ou abrangente. E da mesma forma que há quadros que só agradam uma vez, e outros que agradam sempre, há poemas que apenas numa leitura agradam, e outros que por mais que se leia sempre agradarão. É um apontamento sobre aproximações críticas em relação a poemas e pinturas, um apontamento que tem que ver com o leitor ou apreciador.

No entanto, o paralelo estabelecido por Prado na entrevista refere-se a uma dimensão diferente da do paralelo de Horácio. Se em Horácio há indicações quanto ao tipo de abordagem que se deve ter tanto a quadros como a poemas, em Prado não há tanto uma preocupação pelo tipo de abordagem, mas por uma certa propriedade intrínseca tanto na pintura como na poesia: a “concretude”. Poesia e pintura partilham o traço da concretude, oferecem uma experiência semelhante de concretude. Apesar de, num primeiro passo, a relação entre música e poesia ser mais intuitiva, por ambas trabalharem com o som (e por vezes, inclusive, com a palavra), Prado considera que poesia e pintura se aproximam mais ainda, graças à concretude que os dois géneros oferecem, e que a música, pela sua abstração, não consegue oferecer tão imediatamente.

Não quer isto dizer que a música, a voz, o som e o ritmo não tenham importância na obra poética de Prado – é de poesia que se está a falar, do ofício das palavras, e portanto também inevitavelmente do som. A título de exemplo, veja-se a afirmação em “Genesíaco”, poema de *O pelicano*, “Os vocativos / são o princípio de toda a poesia” (Prado 2019, 233). Os vocativos implicam sempre uma ideia de voz, são aqueles vocábulos que convocam e chamam um outro. Como se a poesia fosse antes de mais uma súplica, uma prece, “Estrela, ó estrelas, estrelas / ele suplicou como se injuriasse” (vv. 3-4); sem deixar de ser resposta a uma convocação, a uma vocação, “Ó homem, ó filho meu, / convoca-me a voz do amor, / até que eu responda / ó Deus, ó pai.” (vv. 11.14). E veja-se também a inserção de músicas

dentro dos poemas, como é o caso de “A cantiga”, em *Bagagem*, “‘Ai cigana, ciganinha, / ciganinha meu amor.’ / (...) Canta, canta, mulher, vai polindo o cristal, / (...) canta que eu acho minha vida.” (Prado 2019, 79).⁵ Ainda assim, a afinidade entre poesia e música não se dá tanto no que toca à concretude, que é o efeito mais desejado. Seguindo na linha do que Prado afirmou na entrevista, a afinidade entre pintura e poesia desenvolve-se no sentido em que a experiência de concretude oferecida por uma pintura de uma maçã e a experiência de concretude oferecida por um poema sobre uma maçã são semelhantes: seria possível “saborear” a maçã de uma forma parecida nos dois casos. Assim sendo, a “verdadeira música” seria também poesia quando oferecesse alguma experiência de concretude.

Veja-se então o poema “A rosa mística”, de *O pelicano*. Esta obra é composta por trinta e cinco poemas, e está dividida em quatro partes, intituladas “Licor de romãs”, “O jardim das oliveiras”, “O pelicano” e “Colmeias”. *O pelicano* aparece depois de um período de silêncio, como aconteceu com *Oráculos de maio*, sendo que desta primeira vez esse período teve a duração de seis anos. Esta obra foi elogiada pela crítica, e, aliás, o mesmo crítico Felipe Fortuna, que um ano depois faria uma feroz crítica à obra *A faca no peito*, lança no *Jornal do Brasil*, em 1987, uma crítica elogiosa da obra *O pelicano*. O poema “A rosa mística” encontra-se na primeira parte da obra.

A rosa mística

A primeira vez
que tive a consciência de uma forma,
disse à minha mãe:
dona Armanda 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

⁵ E veja-se ainda a obra em prosa *Os componentes da banda* (1992), em que a protagonista prefere a música à poesia “E tudo por causa da inconfidência de Tio Dan-Dan que adora essas coisas e espalhou que eu fazia versos. Eu não. Sou é compositora. Meu negócio é música.” (Prado 1992, 64).

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 dona Armanda
me dizendo em seguida:
agora podes comer as frutas.
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.
Então prossegui: “neste quarto meu pai morreu.
Podes fechar-te, ó noite,
teu negrume não vela esta lembrança”.
Foi o primeiro poema que escrevi. (Prado 2019, 236–37)

O poema começa com a referência a uma “primeira vez” (v. 1) em que se dá uma tomada de “consciência de uma forma” (v. 2). Essa tomada de consciência é comunicada à sua mãe, e tudo indica que a forma em questão é a cesta que dona Armanda tem na cozinha, onde põe os tomates e as cebolas (vv. 4-5). No entanto, uma inquietação permanece, que mais tarde culmina na escrita de alguns versos, já não sobre a cesta de dona Armanda, mas sobre o seu pai, que morreu. A primeira tomada de consciência de uma forma leva à forma de um poema, forma essa que se insere dentro de “A rosa mística”.

Dentro de “A rosa mística” assistimos ao nascimento de duas obras de arte, cada uma ligada a um dos dois gêneros artísticos que aqui nos interessam, o pictórico e poético: a cesta de dona Armanda dos primeiros versos do poema aparece mais adiante transformada em pintura (vv. 18-19); e o poema que aparece dos versos nove a treze e trinta e um a trinta e três.

O motor que leva à criação das duas obras é idêntico (a relação não é causal, mas é motivada por, tem um motor): a perda, o medo da perda, o “medo / do que era bonito

desmanchar-se” (vv. 6-7). Aliás, como aponta a crítica Betsy Bolton, no seu ensaio “Romanticism Revisited”, “[t]he moment of loss is, practically speaking, the starting point of Prado's poetry, the experience through which the poet finds her voice” (Bolton quer aqui inscrever Prado num desdobramento do Romantismo, identificando este motor criativo como um motor marcadamente romântico; Bolton 1992, 47).⁶ E assim o medo da perda da beleza e do sabor do conteúdo da cesta de dona Armanda resulta numa pintura do mesmo. E também a escritura do poema parte da própria ausência do pai, da perda do pai, a sua morte. O corpo corruptível do pai é transformado através de um poema, é “poetizado”. Na poesia de Prado, o pai é uma figura predominante (aliás, também a mãe aparece por várias vezes). Por vezes, a figura do pai terreno também se mistura com a própria figura de Deus pai. Todavia, não me parece que seja o caso aqui, dado que o pai é declaradamente mortal, e na verdade não me parece que seja o caso em nenhum dos poemas que serão analisados nesta tese.

Ao escrever os versos sobre o pai descobre-se uma outra forma, um outro “corpo” que dá corpo, capaz de restaurar a vida ao pai: a própria poesia. A poesia, descrita enquanto “palavras / daquele modo agrupadas” (vv. 15-16), é uma forma de “garantir o mundo / da corrosão do tempo, o próprio tempo burlar.” (vv. 19-30). Assim, as palavras agrupadas de um certo modo “dispensavam as coisas sobre as quais versavam” (v. 17), criando uma outra realidade onde as coisas permanecem vivas, onde o pai “voltava, indestrutível” (v. 18).

A cena do ressurgimento do pai é acentuada pela própria pontuação do poema, nomeadamente pelo facto de apenas os versos do poema dentro do poema se encontrarem em forma de citação, entre aspas. Na verdade, há pelo menos mais dois momentos de diálogo que não se encontram entre aspas, como mandariam as regras gerais de pontuação: o primeiro momento de diálogo com a mãe, “dona Armanda tem na cozinha dela uma cesta/

⁶ Sendo este um motivo marcadamente romântico, Bolton inscreve Prado nessa tradição.

onde põe os tomates e as cebolas;” (vv. 4-5); e o momento hipotético em que algum pintor diria “agora podes comer as frutas” (v. 21). As duas instâncias são momentos de discurso oral, que entram sem qualquer tipo de diferenciação ou destaque. Dentro do poema, através da pontuação, o que se destaca são os versos escritos.

Apesar de se referir à pintura, Daniel Arasse oferece, no Prefácio à sua obra *Le Détail, por une Histoire Rapproché de la Peinture*, uma distinção que será útil para este caso. Arasse distingue, baseando-se numa subtileza da língua italiana, entre detalhe enquanto *particolare* e detalhe enquanto *detaglio*. O *particolare* é “la petite partie d’une figure (...) qui spécifie l’aspect de la chose” (Arasse 1996: 11), um mero objeto, desprovido de intenção artística. Já *detaglio* é “le résultat ou la trace de l’action de celui qui ‘fait le détail’ – qu’il s’agisse du peintre ou du spectateur” (Arasse 1996: 11). A diferença entre *particolare* e *detaglio* é a de que, no primeiro caso, o objeto aparece apenas enquanto tal, e no segundo, importa a existência de alguém que “talha” o detalhe, que faz notar uma certa parte. É o detalhe, nesta segunda aceção, que guia o olhar do espetador, que isola e dá destaque. Arasse relembra que *particolare* e *detaglio* estão intimamente ligados, e que a surpresa provocada pelo detalhe, e o prazer que dele advém, ocorre quando os dois se misturam. Aliás, afirma o autor a dada altura, que nesse sentido qualquer coisa se pode tornar detalhe. No caso de “A rosa mística”, a poeta talha, através do uso da pontuação, o discurso poético que quer introduzir, dando-lhe o destaque desejado. O poema dentro do poema, um *particolare*, destaca-se do resto através do *detaglio* da pontuação. Acontece um isolar, um emoldurar dos versos.

Isto permite que dentro dos versos aconteça algo praticamente independente do resto do poema. Se através da poesia nota-se que o pai volta à vida, que há uma “forma” que vence a morte, a verdade é que o que acontece dentro desse poema é bem mais mórbido. Dentro dos versos, há referências à morte, como na expressão “neste quarto meu pai morreu”, que aparece por duas vezes no poema, nos versos 9 e 30. Também há referência à passagem do

tempo, como em “deu corda ao relógio” (v. 10), e ao engano das coisas efémeras, “apoiou os cotovelos/ no que pensava ser uma janela / e eram os beirais da morte” (vv. 11-13). A morte do pai é lembrada, o tempo enquanto *chronos* é revivido, intensificado. Pode-se mesmo considerar este poema dentro do poema como uma espécie de *memento mori*. O *memento mori* tem como objetivo lembrar o espectador da sua natureza mortal (*memento mori*: lembra-te que morrerás), através da inserção de vários símbolos, tais como caveiras ou ampulhetas (Tate 2021).⁷ No caso deste poema, os símbolos seriam por exemplo o relógio e a janela.

Mais ainda, o regresso do pai, que se dá ao escrever o poema, também acontece, por consequência, de cada vez que o poema é lido: a morte do pai é como que repetida e continuamente encenada (e, portanto, a sua “ressurreição” é também repetidamente experienciada). O destaque do poema dentro do poema permite que em “A rosa mística” existam dois campos de reflexão: o poema dentro do poema oferece uma reflexão sobre a efemeridade da vida humana, sobre os seus enganos e ilusões, sobre a morte; e o próprio poema “A rosa mística” oferece uma reflexão sobre a forma como, através da arte (neste caso, da poesia, e também da pintura) as coisas podem ganhar uma outra forma que resiste à morte, que proporciona uma vida nova, indestrutível.

Aquilo que acontece com o pai ao escrever o poema é comparado ao que aconteceria “se alguém pintasse / a cesta de dona Armanda” (vv. 19-20): as frutas ganhariam uma nova vida, teriam sabor. Assim, também a pintura confere uma nova vida aos legumes. A pintura, tal como a poesia, confere nova vida às coisas, ambas as obras veiculam a mesma experiência. Repare-se que de outro modo, os legumes apodreceriam e ficariam incomestíveis; ao serem pintados, oferecer-se-iam para serem saboreados, “agora podes comer as frutas.” (v. 22).

⁷ A entrada para “Memento Mori”, disponível no site oficial da Tate Gallery, chama a atenção também para a proximidade do *memento mori* com a *vanitas*, um tipo de quadros dentro das Naturezas Mortas que têm como objetivo lembrar ao espectador a efemeridade das coisas terrenas (cfr. Tate 2021).

Aliás, essa nova vida é conferida através de uma metamorfose: o que antes eram legumes agora são frutas que se podem saborear.

É de notar ainda que a paisagem pictórica da cesta de dona Armanda remete para o género das “Naturezas Mortas”: um ambiente doméstico, como a cozinha, com objetos quotidianos dispostos de uma determinada forma (a cozinha é aliás um cenário comum nos poemas de Prado). Como nota a crítica Cláudia Soares no seu ensaio “As palavras de um certo modo agrupadas e a fugacidade das coisas do mundo: aspectos da poesia de Adélia Prado”, “nesse tipo de pintura [Naturezas Mortas], a expressão da intuição do sujeito lírico em imagem confere estatuto de existência poética a objetos do cotidiano que, dispostos artificialmente no interior de um espaço doméstico, ganham um destaque incomum” (Soares 2010, 121). É por isso possível considerar que no início do poema os legumes na cesta de dona Armanda tinham sido já percecionados enquanto Natureza Morta. Legumes em cestos é uma imagem comum num ambiente de cozinha, não haveria razão para o destaque incomum que eles ganham para o espetador no poema, a não ser que ele já os tivesse apreciado enquanto uma espécie de obra de arte, uma pré-Natureza Morta. Os legumes teriam já “estatuto de existência poética”, e por isso ganham “destaque incomum”, de forma idêntica às Naturezas Mortas, como as descreve Soares.

Surge então uma questão, no que toca ao poder da poesia e da pintura de conferir uma nova natureza: depende esse poder da sua capacidade de *mimesis*? Da capacidade de imitarem bem a figura do pai ou o cesto de dona Armanda? Não necessariamente. Repare-se no exemplo do cesto, que lembra as uvas pintadas por Zêuxis na disputa com Parrásio: as uvas de Zêuxis estavam tão maravilhosamente pintadas que os pássaros se aproximavam para as virem comer, tal como os conteúdos do cesto, depois de pintados, convidam a ser comidos. No seu livro *Looking at the Overlooked*, o crítico de arte Norman Bryson refere-se a esta mesma disputa, abordando o texto de Plínio onde ela vem relatada, e a sua interpretação

propõe um outro olhar sobre o propósito da *mimesis* neste episódio. Antes de mais, neste livro, Bryson propõe-se a fazer um estudo sobre as Naturezas Mortas, de modo a entender como é que o trabalho destas obras de arte avalia “the place of what might be called low-plane reality [o quotidiano, a vida doméstica retratada nestes quadros], as this appears within the ‘higher’ discourses of culture” (Bryson 1995, 14).⁸ O livro está dividido em quatro capítulos: o primeiro capítulo, “*Xenia*”, sobre as Naturezas Mortas na Antiguidade Clássica; o segundo, “*Rophography*”, sobre o quotidiano e a megalografia; o terceiro, “*Abundance*”, sobre a pintura de Naturezas Mortas nos Países Baixos; e o quarto, “*Still Life and ‘Feminine Space’*”, sobre questões de género. É no primeiro capítulo que Bryson se refere ao texto de Plínio. O autor aponta para o facto de todo o relato se passar em cima de um palco, e de como isso é sinal de que se pretende exceder a ideia de imitação: “Rather the story involves imitation to a higher power, mimesis – as it were – squared” (Bryson 1995, 31). Isto leva à criação de “levels of reality”, e na verdade assim acontece em “A rosa mística”: há um outro nível da realidade, oferecido pela arte, onde há em um certo sabor das frutas, e mesmo a ressurreição do pai. A arte não se limita a imitar, tanto quanto a criar uma outra dimensão, daí também os versos dispensarem “as coisas sobre as quais versavam” (v. 17). E aliás, note-se que os legumes passaram a frutas: se o poder da arte estivesse na imitação total este seria um quadro bastante mal sucedido, e contudo a frutas têm sabor. Assim, da mesma forma que as frutas num quadro permanecem para sempre com sabor, para sempre maduras, também num poema, que tem uma certa forma, as coisas ganham nova vida, permanecem e vivem, saltam para fora da moldura, “voltam indestrutíveis”, resgatadas do tempo. E isso não depende tanto da capacidade de bem imitar, quanto depende de “viver” no palco que é a arte.

⁸ Na verdade, quando me refiro ao “género” das Naturezas Mortas, faço-o apenas porque é uma forma mais comum de se referir a estas obras de arte. Não estou, no entanto, a seguir as indicações de Bryson, que encontra dificuldades em referir-se às Naturezas Mortas enquanto “género”, considerando um contexto de toda uma discussão crítica, e por isso prefere referir-se à “série” das Naturezas Mortas (Bryson 1995, 7–10). Estou, portanto, a evitar entrar na discussão crítica, e a usar o termo mais comumente utilizado fora da crítica.

Em a “A rosa mística” temos, portanto, a descrição de uma arte que alcança a experiência de concretude que Prado refere na entrevista já mencionada: apesar de se referirem a realidades diferentes – o poema ao pai, e a pintura às formas na cesta de dona Armanda – os dois gêneros artísticos dão a experimentar uma espécie de concretude, têm o mesmo efeito, porque proporcionam uma experiência de vida, criam um outro modo de ser, que supera o temporal. Há uma transformação, algo que a arte proporciona: “as tripas passam a ser coração”.

É oportuno neste momento atentar no título do poema: “A rosa mística”. O símbolo da rosa mística está tradicionalmente ligado à Virgem Maria. Aliás, a rosa é um símbolo que aparece por várias vezes na obra de Prado. Tomemos por exemplo, em *Oráculos de maio*, o poema “Maria”, inserido na secção “Oráculos de maio”, que reúne poemas dedicados à Virgem Maria (note-se que maio é o mês de Maria, na tradição cristã): “Aí está a rosa, / defendida de lógica e batismo, / a inquebrantável, / a Virgem!” (Prado 2019, 372). Aliás, em *Oráculos de maio*, por razões já evidentes, a imagem da rosa é bastante frequente. A rosa está habitualmente associada à efemeridade, é uma flor que tem uma duração de vida relativamente curta, cujo perfume, apesar de doce, invade a realidade apenas por breves momentos. A rosa mística, por sua vez, é uma rosa que se eleva acima das outras pela sua perenidade, de vida e de perfume, ela é incorruptível. A Virgem Maria, na sua carne corruptível, na sua dimensão natural e mortal, concebe o incorruptível, o eterno, o filho de Deus. Ela excede assim a lógica, uma vez que a Encarnação do Verbo eterno de Deus é algo paradoxal; e excede também a necessidade da purificação do batismo, uma vez que ela é “cheia de graça”, para lembrar as palavras do Anjo no episódio da anunciação (Lc 1). Ela é assim o ícone do tempo que é atravessado pelo eterno, da carne que manifesta aquilo que é eterno, e por isso eleva-se acima de todas as outras mulheres.

Ao dar o título “A rosa mística” a um poema sobre o poder criador da arte, o poder de roubar o próprio tempo, Prado está a associar a própria Virgem Maria àquilo que a arte opera. Ou seja, o que a arte quer fazer identifica-se com aquilo que a Virgem Maria encarna: na consciência de uma forma, de uma carne, de um modo de estar agrupado, a forma que é temporal pode ser atravessada por um outro tempo. Ainda assim, a Virgem Maria concebe o eterno, através dela o eterno toma forma, toma o tempo. Já a poesia, aqui, eterniza, ou melhor, resgata do tempo, proporcionando um lugar onde o tempo é vivido de uma outra forma.

Em “Teologal”, na mesma secção de *Oráculos de maio*, há de novo uma referência à rosa mística, e a sua ligação à poesia:

Teologal

Agora é definitivo:
uma rosa é mais que uma rosa.
Não há como deserdá-la
de seu destino arquetípico.
Poetas que vão nascer
passarão noites em claro
rendidos à forma prima:
a rosa é mística. (Prado 2019, 372).

Os poetas rendem-se à forma da rosa mística porque ela é a própria matéria com que trabalham: a poesia, essa rosa que se excede a si própria. A afirmação é definitiva porque foi nomeada enquanto poema: a rosa é mais do que uma rosa, e não há como destituir ou destruir esta afirmação arquetípica, fundadora. Prado está também a brincar com a própria história da literatura. Ressoa aqui Gertrude Stein, com “Rose is a rose is a rose is a rose” (Stein 1922, 187), ou até mesmo Shakespeare, com *The Tragedy of Romeo and Juliet*, “That which we call a rose / By any other name would smell as sweet.” (Shakespeare [2021]). Eles são os poetas que se rendem à rosa mística, e “Teologal” também se insere nessa história da literatura.

O poema imediatamente antes de “Teologal”, “Sinal no céu”, refere de novo a Virgem Maria entre rosas, mas também entre tons de laranja:

Sinal no céu

É um tom de laranja
sobre os montes
um pensamento inarticulado
de que a Virgem
pôs o mundo no colo
e passeia com ele nos rosais. (Prado 2019, 372)

Este poema permite estabelecer uma ligação entre a rosa e o laranja, aludindo a uma ocasião anterior na obra poética de Prado em que a figura do pai aparece associada à cor laranja, no poema “Impressionista”, de *Bagagem*. Esta é a primeira obra da autora, que causou o impacto que referi já no início do capítulo. A própria autora afirma em entrevista a Ramon Lemos a propósito do lançamento de *A duração do dia*: “Eu quero escrever *Bagagem* a vida inteira, a vida inteira.” (Prado 2010). Na verdade, no geral, a crítica concorda que *Bagagem* é a melhor obra da autora. Afirma Helder Pinheiro, no texto anteriormente referido, que “o que virá depois de *Bagagem* já estava lá de um modo ou de outro. Adélia não superou seu primeiro livro” (Pinheiro 2000, 235).⁹ O livro é constituído por cento e oito poemas, e está dividido em cinco partes, que reúnem os poemas sob uma linha temática que se vai desenvolvendo ao longo do livro, como demonstra Carolyn Richmond (cfr. Richmond 1978). A primeira, “O modo poético”, a maior de todas, com sessenta e seis poemas, lida com a dualidade tristeza/alegria; a segunda, “Um jeito de amor”, lida com poemas sobre várias formas de amor; na terceira, “Sarça ardente - I”, prevalece a figura do pai; na quarta, “Sarça ardente - II”, prevalece a figura da mãe; a última, “Alfândega”, é constituída apenas por um poema (cfr. Richmond 1978).

“Impressionista” encontra-se na primeira secção, e espelha a dualidade tristeza/alegria referida por Richmond.

Impressionista

⁹ Isto não quer dizer no entanto que o crítico não encontre qualidade no resto das obras da autora: “O que não retira o valor e as peculiaridades dos livros posteriores. Há temas que encontram uma realização estética mais adequada neste ou naquele livro e, em todos eles, a poeta aparece inteira” (Pinheiro 2000, 235).

Uma ocasião,
meu pai pintou a casa toda
de alaranjado brilhante.
Por muito tempo moramos numa casa,
como ele mesmo dizia
constantemente amanhecendo.(Prado 2019, 34)

O pai revela-se um pintor impressionista, pinta a sua casa de forma a dar a impressão de que ela está constantemente a amanhecer, um nascer do sol brilhante, como nos indica o terceiro verso. O advérbio “constantemente” dá a ideia de que esse amanhecer é cíclico; não é um eterno amanhecer, fixado no tempo: é um constante amanhecer. A ideia de ciclo, apesar de neste caso enfatizar um constante começo, implica também um constante fim, como que um constante entardecer. Em “Impressionista”, o facto de a casa estar sempre a nascer implica também que esteja sempre a morrer, para recomeçar (uma instância da dualidade tristeza/alegria a que se referia Richmond). Um tempo cíclico, constantemente revivido. Esta é uma experiência do tempo parecida com aquela que tem lugar no poema sobre o pai dentro de “A rosa mística”: um reviver constante do tempo que começa e acaba.

Em “Sinal do céu”, há uma alusão a um pôr-do-sol, um céu invadindo por tons de laranja. O sinal do céu é uma alusão à estrela Vénus, a primeira estrela a aparecer e a última a ir, a estrela da manhã, que também está associada a Maria. O tom de laranja, que em “Impressionista” está associado tanto ao nascer como ao pôr do sol, é uma cor que em “Sinal do céu” é pegada ao colo pela Virgem, que passeia com ela nos seus rosais. Como se a efemeridade carnal fosse sustentada por aquela que, sendo carnal, foi elevada, e ao ser elevada, elevou com ela toda efemeridade. Assim também acontece em “A rosa mística”: esta rosa é o próprio poema, que ao tomar para si uma série de coisas que são efémeras, poetiza-as, e nesse processo dá-lhes uma outra vida.

Seguindo nesta linha, como nota Bolton, em “A rosa mística” enquanto o pai é uma figura de destaque neste poema, há uma outra figura que parece ficar condenada ao silêncio,

ainda que participe no processo poético: a mãe (Bolton 2015, 156). A mãe comparece apenas brevemente no início do poema, e é somente o recetáculo dos primeiros impulsos criativos do poeta. Aponta a crítica Roxana Herrera Álvarez que neste momento do poema “[o] dizer concretiza a forma apreendida na tentativa de fixá-la, não só animicamente mas também temporalmente” (Herrera Alvarez 1994, 185). É interessante notar que entre a tomada de consciência de uma forma, a sua comunicação à mãe, e a posterior escrita dos versos há um intervalo de tempo de duração desconhecida; quer isto dizer que o processo não é imediato, como aponta o verso oito, “até que um dia”. Soares repara que há um “encadeamento, mas também descontinuidade” (Soares 2010, 119), e assim a atividade processual não fica toda desvendada. Levou tempo até que se consumasse a escrita dos versos, da mesma forma que só no final do poema, depois de uma reflexão sobre a arte, é que os primeiros versos do poema dentro do poema são finalizados.

Para Bolton, este espaço de tempo indefinido permite uma leitura biográfica, uma vez que a mãe de Prado morreu antes do pai, podendo situar-se nesse espaço de tempo a morte dos dois pais. Bolton argumenta que o facto de a mãe ser silenciada é uma forma de a guardar da morte, através de uma recusa em reconhecer “in words the death which preceded the death of the father. Thus to some extent the father's repeated deaths are enacted less for his sake than for the poet's implicit desire to shield the mother from the necessity of dying” (Bolton 1992, 55–57). Todavia, uma outra leitura é possível para explicar o aparente silêncio da mãe, que não apenas a biográfica proposta por Bolton. Isto porque existe no poema uma mãe não terrena, que é a Rosa Mística, figura da própria arte. Esta mãe não é silenciosa: ela é o poema dentro do poema, a pintura dentro do poema, e o próprio poema. Ela é palavras poéticas, que, carregando em si as meditações sobre a efemeridade da vida, primeiramente espoletadas pelas formas no cesto de dona Armanda e que se desenvolvem depois para a recordação do pai, velam estas formas da sua própria efemeridade a um nível metapoético: a poesia, ainda que fale sobre a efemeridade, não deixa as coisas morrerem, dá-lhes uma outra

vida. Nesse sentido, a tentativa de resgate da mãe através de uma espécie de silêncio poético não é uma explicação propriamente satisfatória. A descontinuidade assinalada entre o primeiro momento de contacto com a mãe e o seguinte da escrita do poema pode ser apenas descritivo de um processo criativo que descobre a mãe precisamente enquanto veículo de eternização. O ato de fala é satisfatório apenas numa primeira fase, porque o “dizer” não parece ser suficiente, ao contrário do que Herrera Alvarez afirma, de tal forma que mais tarde é escrito o poema. Assim, o processo de descoberta do potencial artístico vai de uma mãe terrena para uma outra mãe-rosa mística-poesia.

Pode-se assim falar de dois tipos de “formas”, de “ordens no mundo” presentes no poema: a primeira, patente no cesto de dona Armanda e no pai dentro do poema, que estão condenados a perecer; a segunda, patente no poema e na pintura, é a forma que é capaz de dar nova vida. E assim, escrevendo um poema, criando uma outra realidade, “diversa da luz do dia” (v. 27), diversa da luz que do dia vai para a noite, uma luz temporal, “banhava-se em outra luz” (v. 28). A nova ordem do mundo vem de uma ordem que atravessa o tempo tomando a sua forma e dando-lhe uma nova vivência do tempo. Nesse sentido, o poder do poeta identifica-se com o poder criador divino, capaz de burlar o tempo. Pode-se dizer, por fim com segurança, “Podes fechar-te, ó noite, / teu negrume não vela esta lembrança’.” (vv. 28-29).

Se a criação poética e a criação pictórica possibilitam este tipo de experiência de concretude, de uma outra ordem do mundo, esta experiência teria de aparecer documentada na experiência de leitura e de contemplação de um quadro. O poema “Leitura”, de *Bagagem*, também na primeira secção “O modo poético”, confirma esta teoria da criação artística, apesar de ter aparecido antes de “A rosa mística”. Aliás, já Bolton tinha notado uma relação entre estes dois poemas: “[p]utting time out of joint, she [Adélia Prado] at once calls into

being and partially indulges ‘o gosto caprichado das coisas fora do seu tempo desejadas’
(‘Leitura’, *Bagagem*)” (Bolton 1992, 56).

Leitura

Era um quintal ensombrado, murado alto de pedras.
As macieiras tinham maçãs temporãs, a casca vermelha
de escuríssimo vinho, o gosto caprichado das coisas
fora do seu tempo desejadas.
Ao longo do muro eram talhas de barro.
Eu comia maçãs, bebia a melhor água, sabendo
que lá fora o mundo havia parado de calor.
Depois encontrei meu pai, que me fez festa
e não estava doente e nem tinha morrido, por isso ria,
os lábios de novo e a cara circulados de sangue,
caçava o que fazer pra gastar sua alegria:
onde está meu formão, minha vara de pescar,
cadê minha binga, meu vidro de café?
Eu sempre sonho que uma coisa gera,
nunca nada está morto.
O que não parece vivo, aduba.
O que parece estático, espera.
(Prado 2019, 22)

Este é um poema em que a morte do pai está presente, na medida em que nele o pai, apesar de morto, surge no poema: “Depois encontrei meu pai, que me fez festa/ e não estava doente e nem tinha morrido” (vv. 8-9). Ele está, aliás, cheio de vida e de energia, a própria doença foi vencida. Ele “caçava o que fazer pra gastar sua alegria” (v. 10), procurando satisfazer esta sua vontade de viver através de uma série de ações, aliás nada extraordinárias, mas banais e corriqueiras: “onde está o meu formão” (v. 12), ferramenta que lembra o trabalho de carpinteiro; “minha vara de pescar” (v. 12), evocando tanto uma atividade ligada ao lazer como também à subsistência, à procura de alimento; e “cadê minha binga, meu vidro de café?” (v. 13), evocando uma série de hábitos banais como fumar ou beber café. É um homem que tem o desejo de investir a sua alegria numa série de ações comuns. No poema, o pai venceu o próprio tempo, o destino da sua morte – ou o poema é que os venceu.

Na verdade, o tempo parece funcionar de forma diferente dentro desse “quintal ensombrado, murado alto de pedras” (v. 1). Antes de mais, o pai que ressurgue, apesar de ter morrido. Também em “maçãs temporãs” (v. 2), maçãs que nascem antes do tempo, e que são saboreadas com “o gosto caprichado das coisas/ fora do seu tempo desejadas.” (v. 3-4). Estas maçãs lembram o episódio de Adão e Eva, sendo que neste caso teríamos mais uma “falha” na linha temporal, porque seria como se Adão e Eva ainda não tivessem pecado pela primeira vez, como se se estivesse no primordialíssimo Jardim do Éden, a comer a maçã da árvore proibida. Mas essa ação não parece gerar a expulsão do Paraíso, ao contrário do que acontece com Adão e Eva; a maçã não é proibida, pode-se comê-la até antes de tempo, com capricho. Essas maçãs temporãs são também de “escuríssimo vinho”, lembrando o vinho que se apresenta para a Eucaristia, que neste caso está também fora de tempo (se estamos no Jardim do Éden antes do pecado de Adão e Eva, não há ainda uma perspectiva de Eucaristia). E para uma última falha no tempo, note-se que enquanto a personagem no poema conduz uma série de ações que indicam a passagem do tempo, “comia maçãs, bebia a melhor água” (v. 6), o tempo no mundo lá fora estagnou, “havia parado de calor” (v. 7).

O relato destes acontecimentos no jardim utiliza o Pretérito Imperfeito do Indicativo. O poema assume assim um tom narrativo, iniciado pela expressão “Era um quintal”, expressão que aliás se encontra em harmonia com o início de vários outros poemas da obra, que começam precisamente com expressões tais como “Era uma vez” ou simplesmente “uma vez” (como em “Metamorfose”, “Dona Doida”, “Homem permanecido”, “Fé”, entre outros). O poema conta uma história.

Já a última quadra introduz uma nota diferente, com o uso do Presente do Indicativo. Os últimos versos assumem assim um tom declarativo, para afirmar “Eu sempre sonho que uma coisa gera, / nunca nada está morto. / O que não parece vivo, aduba. / O que parece estático, espera.” (vv. 14-17). Como se, até ao momento, o poema estivesse a contar um

sonho. De facto, como já se viu pelo disfuncionamento do próprio tempo dentro do jardim, o campo do onírico seria o mais apropriado para que tal disfunção fosse possível num mesmo cenário. Note-se até que o quintal é “ensombrado” (v. 1), ao passo que fora do jardim há calor, indicando que o sol bate aí; há portanto uma atmosfera noturna dentro do jardim. Mas mais ainda, o relato daquilo que lá acontece pode ser equiparado à própria experiência de leitura, tal como sugere o título do poema, ou até mesmo a contemplação de um quadro.

Antes de mais, a comparação entre o sonho e o poder da literatura acontece por várias vezes na poesia de Prado. É de notar o poema “A poesia, a salvação e a vida II”, de *O coração disparado*. Esta obra é constituída por 67 poemas, divididos em quatro partes, “Qualquer coisa é a casa da poesia”, “O coração disparado e a língua seca”, “Esta sede excessiva” e “Tudo o que eu sinto esbarra em Deus”. O poema “A poesia, a salvação e a vida II” encontra-se nesta última parte. No início do poema é estabelecida a relação entre sonho e literatura: “Eu vivo sob um poder / que às vezes está no sonho, / no som de certas palavras agrupadas” (vv. 1-3; Prado 2019, 162). A fórmula “certas palavras agrupadas” (v. 3) é a fórmula de Prado para a poesia, e tanto a poesia como o sonho exercem um poder sobre o “Eu”.

Note-se também na descrição pormenorizada da cena em “Leitura”. Uma descrição que vai desde a altura dos muros, ao pormenor das talhas de barro (v. 5) que circundam o jardim, à cor da casca das maçãs de “escuríssimo vinho” (v. 3). A descrição das atividades da personagem no poema e do pai, atividades comuns como comer, beber e fumar, permite criar uma imagem que talvez não dista muito de um quadro de Jan Vermeer Van Delft.¹⁰ E

¹⁰ Na verdade, num artigo intitulado “A Arte do Pormenor: Adélia Prado e Jan Vermeer Van Delft”, Ângela Vieira Campos faz uma comparação entre o pintor e a autora (cfr. Campos 2010). Campos compara a obra dos dois autores tanto ao nível de projeto artístico, como nos próprios procedimentos, para concluir que “Ambos traduzem através de seus signos a sublimidade dos pormenores” (Campos 2010b, 14). Todavia, as análises que faz dos poemas de Prado deixam a desejar. Aponto nomeadamente a análise que faz ao poema “A maçã no escuro”, de *Terra de Santa Cruz*, onde deixa alguns elementos por explicar, nomeadamente a androginia presente no poema. Além disso, o poema “A maçã no escuro”, para além de ser uma referência a Clarice Lispector, como aponta Antonio Hohlfeldt (Hohlfeldt 2000, 83), parece ser também uma referência ao poema “Maçã”,

os muros bem delineados recortam o jardim da realidade de tal maneira que podem funcionar também como moldura. Na descrição de um jardim, também os elementos pictóricos permitem uma alusão à pintura.

Assim sendo, na leitura (e também na contemplação de um quadro), tal como no sonho, dá-se uma espécie de quebra no tempo. Coisas que morreram voltam à vida tanto através da própria criação artística, como vimos em “A rosa mística”, como com a experiência da leitura. A criação artística não ganha vida a não ser que seja apreciada por alguém. Até ser apreciada, uma obra, em vez de estar “morta” ou “estática”, ela “aduba”, “espera”; é portadora de uma vida que, no entanto, se encontra em condição de espera, até que alguém a possa apreciar. Neste sentido, “Leitura” não só corrobora o tipo de experiência artística que foi descrito em “A rosa mística”, que se pode caracterizar como “experiência de concretude”, como lhe acrescenta uma nova condição (que já estava latente, como vimos, no poema dentro do poema): a criação artística está em condição de espera até que haja um outro, o leitor ou o apreciador, que a aprecie, que a experiencie enquanto concretude.

Para chegar agora ao final do argumento sobre a relação da pintura com a poesia para Prado, é importante referir que são vários os casos na literatura brasileira que também fazem esta relação. Seria impossível, dada a extensão e o propósito do trabalho presente, enveredar por uma descrição detalhada e minuciosa de todos esses casos. Existe, ainda assim, um autor cujas palavras lembram as de Prado na já referida entrevista ao programa *Roda Viva*, “quando eu falo poesia, poema, é a pintura” (Prado 2014). São as palavras do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, que também em entrevista afirmou: “O poema, para mim, é como se eu pintasse um quadro.” (Melo Neto 1994). A semelhança entre as duas afirmações, no entanto, não coincide com uma semelhança de procedimentos. Seria também impossível neste momento entrar num estudo detalhado da obra rica e vastíssima deste autor, com vinte

de Manuel Bandeira (de *Estrela da vida inteira*), onde a figura da mulher e a maçã também se cruzam. Esta referências não são mencionada por Campos no seu ensaio.

obras de poesia, correspondendo a um caminho dentro de um projeto poético próprio que foi ganhando traços diferentes à medida que foi avançando. Todavia, não deixa de ser pertinente referirmo-nos a uma instância em que a relação entre pintura e poesia surge na sua obra. Assim sendo, tomemos, por exemplo, o poema de Melo Neto “A lição de poesia”, de *O engenheiro* (1945).

A lição de poesia

1.

Toda a manhã consumida
como um sol imóvel
diante da folha em branco:
princípio do mundo, lua nova.

Já não podias desenhar
sequer uma linha;
um nome, sequer uma flor
desabrochava no verão da mesa:

nem no meio-dia iluminado,
cada dia comprado,
do papel, que pode aceitar,
contudo, qualquer mundo.

2.

A noite inteira o poeta
em sua mesa, tentando
salvar da morte os monstros
germinados em seu tinteiro.

Monstros, bichos, fantasmas
de palavras, circulando,
urinando sobre o papel,
sujando-o com seu carvão.

Carvão de lápis, carvão
da idéia fixa, carvão
da emoção extinta, carvão
consumido nos sonhos.

3.

A luta branca sobre o papel
que o poeta evita,
luta branca onde corre o sangue

de suas veias de água salgada.

A física do susto percebida
entre os gestos diários;
susto das coisas jamais pousadas
porém imóveis – naturezas vivas.

E as vinte palavras recolhidas
as águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.” (Melo Neto 2014, 130)

O poema está dividido em três partes, correspondentes a três momentos temporais diferentes, como é possível ver pelas marcas que indicam a passagem do tempo (a primeira de manhã, a segunda à noite, o último o momento culminante). Esta estrutura acompanha um processo de criação poética. Este representa um processo de aprendizagem poética, uma evolução, o poema é uma “lição de poesia”; advoga assim uma aprendizagem, e por isso é também uma arte poética. João Alexandre Barbosa, num ensaio que foi traduzido de português para inglês por K. David Jackson and Elizabeth A. Jackson, de nome “A Study of João Cabral de Melo Neto”, considera este poema “perhaps the poem that best defines João Cabral's poetic project up to this work” (Barbosa 1992, 624).

No primeiro momento, a folha em branco apresenta-se como “princípio do mundo, lua nova” (v. 4), uma possibilidade de nascimento de um novo mundo, de um novo ciclo. Por contraste, o poeta é “como um sol imóvel / diante da folha em branco” (vv. 2-3), é um tempo estagnado, que parou, que consome a manhã sem deixar dar início ao novo mundo. O sol imobilizado não pode “desenhar / sequer uma linha” (vv. 5-6). Isto impossibilita o desabrochar de “um nome / sequer uma flor” (v. 7), seja “no verão da mesa” ou “no meio-dia iluminado” (v. 7), em que “cada dia” foi “comprado” (v. 10), numa persistência solar.

Contudo, isto não acontece por indisponibilidade do papel, “que pode aceitar, / contudo, qualquer mundo” (vv. 11-12), é a própria posição do poeta solar que impede que cresça o que quer que seja.

Assim, o segundo momento do poema já tem lugar à noite. Aliás, a possibilidade de fecundidade da noite já tinha sido intuída na descrição do papel branco como “princípio do mundo, lua nova” (v. 4). O papel, apesar de branco (que estaria mais associado à luz), é comparado a duas imagens de escuridão: o princípio do mundo em que, se considerarmos por exemplo o relato do livro do Génesis, a luz terá de ter sido “criada”, presumindo que antes seria escuridão; e a lua nova, fase em que esta não se encontra tão visível, e que marca o início de um novo ciclo lunar. A noite marca portanto o início de uma fase mais prolífica.

Assim sendo, neste segundo momento surgem já outras formas de vida, “os monstros / germinados em seu tinteiro. // Monstros, bichos, fantasmas / de palavras” (vv. 15-18), e cabe ao poeta salvá-los da morte. Esta, todavia, não é tarefa fácil, uma vez que estes monstros parecem estar um pouco fora do controlo da mão do poeta, eles vão “circulando, / urinando sobre o papel, / sujando-o com seu carvão” (vv. 18-20). Nesta fase, aquilo que fica gravado no papel são os dejetos dos monstros, o carvão. Aqui já não se encontra a tinta do tinteiro, é o carvão, matéria mais áspera. Na descrição do carvão também se dá uma rarefação do material: primeiro é “carvão de lápis” (v. 11); depois a matéria sai de cena e o carvão é “de idéia fixa” (v. 11);¹¹ a seguir, é carvão de uma “emoção extinta” (v. 13), de uma emoção que já não existe; e por fim é carvão que foi “consumido em sonhos” (v. 14), carvão que só existe no mundo onírico, que não existe, e que na sua não existência foi consumido.

Na terceira e última parte do poema, já não temos indicador temporal, como se tivéssemos passado por um processo de decantação do tempo. O poeta já não entra na luta

¹¹ Nota Barbosa que Melo Neto importa o termo “idéia fixa” de Paul Valéry, *L'idée fixe ou deux hommes à la mer*, originalmente publicada em 1932.

dos monstros, evita-a (v. 26). Esta é uma luta branca que todavia está manchada pelo seu próprio sangue, mas que é um sangue de cor nenhuma, de cor de “água salgada” (v. 28). Há um distanciamento que permite perceber “A física do susto [...] / entre os gestos diários” (vv. 29-30). Nesta estrofe há uma alusão às Naturezas Mortas, que remetem precisamente para os gestos diários. Mas estas Naturezas Mortas jamais estão “pousadas” (v. 29), apesar de parecerem “imóveis” (v. 32); na verdade, elas não são Naturezas Mortas: são “naturezas vivas” (v. 32). O susto está nesta vida nos gestos diários, nas naturezas vivas. Mas o poeta já consegue controlar este susto, já o consegue “perceber”.

Da luta e da dominação dos sustos (já não monstros) são recolhidas, decantadas, apenas “vinte palavras” (v. 28), que escorrem do próprio sangue do poeta que é água salgada, que o próprio usará na sua “máquina útil” (v. 36), que é uma alusão tanto à própria máquina de escrever, como uma metáfora para a sua própria poesia. E estas palavras já não são monstros descontrolados, o poeta conhece-lhes todos os traços e características, como um físico, conhece a sua “evaporação, a densidade / menor que o ar” (vv. 39-40).

Neste poema, Barbosa identificou aquilo a que chamou “learning of the minimum” (Barbosa 1992, 624). De facto, a passagem do dia para a noite, e finalmente para nenhuma coordenada temporal; a passagem da tinta para carvão, e as várias gradações da descrição do carvão; e até mesmo de um tratamento mais pessoal quando se dirige ao poeta pela primeira vez na segunda pessoa do singular, para um tratamento mais impessoal, na terceira pessoa do singular, indicam este “learning of the minimum”. E esta aprendizagem, esta lição, culmina no facto de serem recolhidas apenas vinte palavras de todo um processo moroso e sangrento, e até esse mesmo sangue não é pastoso, é aquoso. Ao longo do poema, a paisagem vai ficando mais rarefeita, só fica o mínimo indispensável.

A chegada ao mínimo indispensável dá-se através da transfiguração do poeta enquanto “engenheiro” (em consonância com o título do livro que integra). Este engenheiro,

que aqui aparece quase como físico, acaba por conseguir até descrever cientificamente as palavras de que dispõe para conseguir pôr a máquina a trabalhar.

Este poeta, que é também engenheiro, pode ser comparado também a um pintor. Recordemos as palavras de Melo Neto, “O poema, para mim, é como se eu pintasse um quadro.” (Melo Neto 1994). De facto, a descrição da atividade deste poeta em muito se parece com a descrição da atividade de um pintor, de um desenhador. Antes de mais, a imponência da folha em branco (v. 3), da luta branca (vv. 25, 27), da tela branca. A atividade que o poeta quer encetar na primeira parte não é a de escrever, é a de “desenhar” (v. 5), e na segunda parte, mais do que as palavras o que ressalta é o carvão que suja o papel, como rabiscos e rascunhos desenfreados. Por fim, a minúcia do conhecimento do poeta em relação às palavras que restaram é semelhante ao conhecimento que um pintor tem dos materiais de que dispõe para pintar.

Assim sendo, neste poema, a semelhança entre a pintura e a poesia atem-se com uma questão de procedimentos, como já estava aliás patente na afirmação de Melo Neto. Melo Neto está interessado em transportar procedimentos da pintura para a poesia. Note-se que este paralelo tem portanto características diferentes do paralelo desenhado por Prado. Por um lado, Melo Neto foca-se nos procedimentos, preocupa-se com a construção poética e pictórica, com o “como”. Por outro, Prado está interessada na ontologia entre poesia e pintura, “poema é pintura”.

Para recapitular, e antes de avançar no argumento para o próximo capítulo, até ao momento descrevi a visão ontológica de Prado acerca da relação entre poesia e pintura. Comecei por referir o pequeno poema “Arte”, de *Oráculos de maio*, para pôr em evidência a visão de Prado em relação à arte, que é a capacidade de criação de uma nova natureza a partir daquilo que é visceral. Fiz depois notar que, para Prado, esta capacidade da criação artística está particularmente ligada a dois géneros artísticos, a pintura e a poesia, que proporcionam

aquilo a que chamei uma experiência de concretude. Como exemplo paradigmático, analisei o poema “A rosa mística”, de *O pelicano*. Nesse poema, é possível assistir ao nascimento de duas obras de arte, uma poética e outra pictórica, sendo que as duas obras proporcionam a referida experiência de concretude: na primeira o pai ressurge, e na segunda as frutas dão-se a saborear. Nos dois casos relatei também com dois gêneros de pintura, a primeira com o *memento mori*, em que a morte do pai é revivida, e a segunda com as Naturezas Mortas. A relação com o *memento mori* permitiu uma reflexão sobre a efemeridade da vida, muito graças à pontuação do poema, abrindo assim espaço para dois planos de reflexão. No caso da relação com as Natureza Mortas, esta permitiu perceber também que os legumes que tinham sido encontrados no cesto de dona Armanda já tinham sido apreciados enquanto obra de arte. Também o título do poema foi revelador da arte poética que Prado propõe. Sendo a rosa mística um símbolo para a Virgem Maria, e estando aliás esse símbolo presente em vários pontos na obra de Prado, foi possível estabelecer uma relação entre aquilo que acontece com a Virgem, e aquilo que acontece com a arte. Nos dois casos, o tempo é burlado, porque é atravessado no primeiro caso pelo próprio Verbo divino, e no segundo por permitir uma realidade alternativa em que a morte é vencida. Neste sentido, o poder criador do poeta é semelhante ao poder divino. Ao chegar ao final da análise, notei no silêncio da figura da mãe no poema, e no modo como é superado pelas próprias palavras do poema, que é ele próprio rosa mística, indo para além da leitura biográfica da crítica Betsy Bolton. A análise de “Leitura”, de *Bagagem*, permitiu acrescentar mais um traço a esta arte poética. Sendo o poema “Leitura” sobre a experiência da leitura e da contemplação artística, foi possível concluir que, para além de a poesia e a pintura criarem uma realidade alternativa à morte, essa realidade só se pode cumprir na experiência de leitura, na experiência da apreciação artística. Para a realidade artística alternativa ter vida, ela está dependente de um outro: ela está numa condição de espera. A arte faz das tripas coração mediante a experiência de concretude que proporciona a quem a aprecia, sendo que a poesia e a pintura proporcionam particularmente

esse tipo de experiência. Por fim, a breve abordagem do poema “A lição de poesia”, de *O engenheiro*, de João Cabral de Melo Neto, permitiu perceber a especificidade das afinidades que o próprio autor afirmou encontrar entre a poesia e a pintura. O poeta aparece aqui enquanto engenheiro, e também pintor, na procura da mestria da máquina que é o poema, numa “aprendizagem do minimum”. Argumentei que, no que toca à relação entre poesia e pintura, Melo Neto e Prado divergem porque ao passo que para Melo Neto interessa transportar parte dos procedimentos da pintura para o próprio trabalho poético, para Prado interessa encontrar uma ontologia comum, que tem a ver com a sua “concretude”.

Capítulo II – Ropografia

Se até aqui a reflexão sobre a relação entre pintura e poesia se prendeu mais com a ontologia dos dois géneros artísticos, neste capítulo proponho avançar então o seguinte: se a poesia e a pintura estão relacionadas no que toca à “concretude”, será possível que a poesia de Prado esteja mais próxima de um certo tipo de pintura?

Como já referi no capítulo anterior, no poema “A rosa mística” é possível identificar dois tipos de pintura: a Natureza Morta que é pintada no quadro que nasce no poema, e o *memento mori* que toma forma através do poema sobre o pai que morreu. As Naturezas Mortas, e os *memento mori* (também pela sua proximidade acrescida com estas primeiras, graças à semelhança do *memento mori* com as *vanitas* das Naturezas Mortas (cfr. Tate 2021)) pertencem àquele a que se pode chamar o género da Ropografia. O emprego que faço do termo ropografia tem por base a abordagem do crítico de arte Norman Bryson, no seu ensaio “Rhopography”, o segundo ensaio do seu já referido livro *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, um estudo sobre as Naturezas Mortas e o seu papel no discurso da arte, estudo pelo qual me guiarei no resto do capítulo. Em “Rhopography”, Bryson aborda pinturas de vários autores, de épocas diferentes e de movimentos artísticos diversos, tais como Juan Sánchez Cotán, Francisco de Zurbarán, Caravaggio, Paul Cézanne, Juan Gris, Georges Braque e Jean-Baptiste-Siméon Chardin. O elemento unificador do estudo de Bryson neste capítulo é o facto de em todas as obras serem representados elementos banais do quotidiano: as obras mencionadas são “ropografias”.

Bryson oferece uma definição para “ropografia”: “(from *rhopos*, trivial objects, small wares, trifles) [it] is the depiction of those things which lack importance, the unassuming

material base of life that ‘importance’ constantly overlooks.” (Bryson 1995, 61).¹² A ropografia, avança Bryson, encontra-se em discussão com a megalografia, que o autor define como “the depiction of the gods, the battles of heroes, the crises of history” (Bryson 1995, 61). Assim, a ropografia “attends to the world ignored by the human impulse to create greatness” (Bryson 1995, 61), dedicando-se àquela dimensão da vida humana que é inescapável: “the conditions of creaturality, of eating and drinking and domestic life” (Bryson 1995, 13–14). Desta forma, ao dar um destaque pouco usual a uma dimensão da vida de todos, a ropografia corresponde ao objetivo inicial das Naturezas Mortas, como o autor o descreve: avaliar “the place of what might be called low-plane reality in the ‘higher’ discourses of art” (Bryson 1995, 14). A ropografia tem como propósito “to look at the overlooked”, como o título da obra indica. As implicações que este exercício gera vão alterando consoante o trabalho de cada artista, como Bryson demonstra ao longo do seu argumento.

O registo poético de Adélia Prado tem algumas semelhanças em relação a este tipo de projeto artístico. Prado é muitas vezes apelidada de “Poeta do quotidiano”, rótulo a que, aliás, a própria autora resiste, como o refere por exemplo na já citada entrevista no programa *Roda Viva*: “Isso virou carimbo. Eu acho que toda a pessoa é poeta do quotidiano, porque o que é que uma pessoa tem mais que isso?” (Prado 2014). Prado assume assim o dia-a-dia mineiro como a sua paisagem poética, porque “Qualquer coisa é a casa da poesia” (título da primeira secção de *O coração disparado*; Prado 2019, 105). Prado não tem uma visão megalográfica da arte, a assunção de que apenas nos grandes eventos se pode encontrar algo de maior, algo de mais poético; muito pelo contrário, parte do princípio de que tudo aquilo que temos é precisamente apenas o quotidiano.

¹² O crítico avisa logo de início que estará a usar o termo “ropografia” de uma forma que pode apagar as raízes da palavra grega, que era usada aliás para se referir à pintura das paisagens, ou mesmo a pintura de má qualidade ou aos próprios pigmentos utilizados (Bryson 1995, 182–83).

Esta é um atitude franciscana, de pobreza franciscana – e grande parte da formação religiosa de Prado deu-se precisamente através de Franciscanos, como aponta Massi (cfr. Massi 2019, 500). De facto, é o mote franciscano que abre a obra poética de Prado, já que a epígrafe no início de *Bagagem* é inspirada, precisamente, no “Cântico das criaturas” de S. Francisco de Assis, a que a autora confessa dever “a graça deste livro” (Prado 2019, 13).

A autora pode por isso afirmar, como o faz no poema “A Poesia, a salvação e a vida”, de *O coração disparado* (secção “Tudo que eu sinto esbarra em Deus”), que “existe um grão de salvação / escondido nas coisas deste mundo.” (vv. 14-15) (Prado 2019, 161).

A poesia, a salvação e a vida

Seo Raul tem uma calça azul-pavão
e atravessa a rua de manhã
pra dar risada com o vizinho.
Negro bom.
O azul da calça de seo Raul
parece foi pintado por pintor;
mais é uma cor que uma calça.
Eu fico pensando:
o que é que a calça azul de seo Raul
tem que ver com o momento
em que Pilatos decide a inscrição
JESUS NAZARENUS REX JUDEORUM.
Eu não sei o que é,
mas sei que existe um grão de salvação
escondido nas coisas deste mundo.
Senão, como explicar:
o rosto de Jesus tem manchas roxas,
reluz o broche de bronze
que prende as capas nos ombros dos soldados romanos.
O raio fende o céu: amarelo-azul profundo.
Os rostos ficam pálidos, a cor da terra,
a cor do sangue pisado.
De que cor eram os olhos do centurião convertido?
A calça azul de seo Raul pra mim faz parte da Bíblia.
(Prado 2019, 161)

Neste poema, Prado está a avaliar o lugar da realidade mais criatural nos discursos mais elevados, neste caso até mesmo no discurso sagrado, tal como a Ropografia se propõe fazer. Esse lugar é avaliado através de um elemento comum e unificador, a força de um elemento pictórico: a cor azul-pavão “da calça de seo Raul / [que] parece foi pintada por pintor; / mais

é uma cor que uma calça” (vv. 5-7). Entre este pequeno pormenor e “o momento / em que Pilatos decide a inscrição / JESUS NAZARENUS REX JUDEORUM” (vv. 10-13) é desenhada uma relação através do emprego das cores: “o rosto de Jesus tem manchas **roxas**, / reluz o broche de **bronze** / que prende as capas dos ombros dos soldados romanos. / O raio fende o céu: **amarelo-azul profundo**. / Os rostos ficam **pálidos**, a **cor da terra**, / a **cor do sangue pisado**. / De que **cor** eram os olhos do centurião” (vv. 17-22; meus destaques). A relação entre um pormenor tão simples quanto a calça de seo Raul e a história de Jesus Cristo supera a barreira do tempo, dois mil anos. E supera também uma hierarquia de valor, pois “A calça de seo Raul / pra mim / faz parte da Bíblia” (vv. 24-26), inscrevendo um simples pormenor numa história milenar de salvação e num livro sagrado. É acolhido um *rhopos* dentro do discurso poético e sagrado. E assim se relacionam a poesia, a salvação e a vida.

Ora, um dos desafios que a Ropografia enfrenta é o seguinte: se o ponto é “to look at the overlooked”, que dispositivos é preciso acionar para que o olhar se dirija a coisas que no geral lhe são “invisíveis”, que lhe passam despercebidas? De facto, como argumenta Wittgenstein em *Philosophical Investigations*, “The aspects of things that are most important for us are hidden because of their simplicity and familiarity (One is unable to notice something—because it’s always before one’s eyes.)” (Wittgenstein, 50^o, § 129) (Wittgenstein 1958). Essas coisas ou aspetos de coisas estão “escondidos” graças a uma espécie de cegueira, ainda que essas coisas sejam importantes. Na verdade, como avança Wittgenstein, elas só se apresentam ao olhar numa condição: “[u]nless *that* fact has at some time struck him.” (Wittgenstein, 50^o, § 129) (Wittgenstein 1958). As coisas têm de atingir o olhar, têm de se tornar evidentes.

No comentário de Bryson às Naturezas Mortas dos pintores espanhóis Juan Sánchez Cotán (1561–1627) – nomeadamente *Natureza Morta* (Musée des Beaux Arts, Strasbourg), *Natureza Morta com Frutas e Vegetais* (Hernani Collection, Madrid), *Marmelo, Alface, Melão e*

Pepino (Fine Arts Gallery, San Diego) e *Natureza Morta com Vegetais* (Museo Provincial de Bellas Artes, Granada) – e de Francisco de Zurbarán (1598–1664) – nomeadamente *Metais e Porcelanas* (Museo del Prado, Madrid) e *Limões, Laranjas, Copo e Rosa* (1633; Norton Simon Museum, Pasadena) – o crítico mostra como os mecanismos utilizados por estes dois artistas “*estrane what is familiar*” (Bryson 1995, 79), para trazer ao olhar uma série de objetos que costumam estar fora do espetro da atenção. Assim, estes pintores levam a cabo aquela operação que Wittgenstein considera necessária para que tais objetos se deem ao olhar. Cotán e Zurbarán utilizam a disposição dos objetos, pouco natural e muito menos quotidiana, e a luz de forma que essa realidade salte à vista. Não basta para estes autores imitar a realidade, é preciso criar uma “*hyperreality*” (Bryson 1995, 64).

Num primeiro passo, é de notar como também Prado por vezes adota procedimentos da pintura de Naturezas Mortas para dar a ver certos objetos. Temos, por exemplo, o poema “No meio da noite”, presente em *Bagagem*, inserido na primeira secção, “O modo poético”. O poema relata um evento passado a meio da noite, em que a mulher acorda para contar o seu sonho ao homem com quem dorme.

No meio da noite

Acordei meu bem pra lhe contar meu sonho:
sem apoio de mesa ou jarro eram
as buganvílias brancas destacadas de um escuro.
Não fosforesciam, nem cheiravam, nem eram alvas.
Eram brancas no ramo, brancas de leite grosso.
No quarto escuro, a única visível coisa, o próprio ato de ver.
Como se sente o gosto da comida eu senti o que falavam:
‘A ressurreição já está sendo urdida, os tubérculos
da alegria estão inchando úmidos, vão brotar sinos’.
Doía como um prazer.
Vendo que eu não mentia ele falou:
as mulheres são complicadas. Homem é tão singelo.
Eu sou singelo. Fica singela também.
Respondi que queria ser singela e na mesma hora,
singela, singela, comecei a repetir singela.
A palavra destacou-se novíssima
como as buganvílias do sonho. Me atropelou.
- O que foi? – ele disse.
- As buganvílias...

Como nenhum de nós podia ir mais além,
solucei alto e fui chorando, chorando,
até ficar singela e dormir de novo.
(Prado 2019, 20)

O sonho começa com uma imagem de “buganvílias brancas destacadas de um escuro” (v. 3). Mas este destaque não se deve à sua forma tridimensional, não se deve à luz (v. 4), nem mesmo ao cheiro, qualidade usual numa flor (v. 4). Na verdade, estas buganvílias são apenas bidimensionais, são pintadas: o pigmento é branco “de leite grosso” (v. 5), e não de alvura (v. 4), termo que, apesar de mais poético, não é adequado em termos pictóricos. Este quadro sonhado é uma Natureza Morta (uma vez que dentro das Naturezas Mortas também se inserem quadros de flores, ainda que a ideia de “domesticidade” possa não estar tão presente).

A descrição da Natureza Morta não é, aqui, exatamente uma “ekphrasis”, enquanto “a description of a work of art” (W.H.R. 1993, 320), como a define *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Isto porque o propósito não é descrever uma obra de arte específica, quanto é criar uma imagem. Nesse sentido, mais rapidamente se assemelha à categoria da “*phanopeia*”, criada por Ezra Pound, que a definiu como “the throwing of an image on the mind’s retina” (Pound 2010, 52). A “*phanopeia*” consiste em, através do uso da linguagem, criar uma força imagética que permite a criação de uma imagem em que lê o texto em questão, como é o caso em “No meio da noite”. O poema de Prado que mais se aproxima da “ekphrasis”, no sentido acima mencionado, é “O santo ícone”, de *Oráculos de maio*, da segunda secção (Prado 2019, 353). Ainda assim, o poema não funciona todo como uma ekphrasis. Maior parte dele consiste na narração de um episódio que se passa à volta de um ícone. O momento que poderíamos dizer que é o mais ekphrásico encontra-se apenas em quatro versos: “Me olhando da parede / a Virgem Nossa Senhora / me oferecia o seu menino / à lâmina” (Prado 2019, 353–54).

É possível ver que as buganvílias no poema “No meio da noite” são pintadas como uma Natureza Morta pois os mecanismos que as trazem ao olhar são semelhantes aos empregues por Cotán e Zurbarán. Primeiro, a disposição das buganvílias é fora do normal, “sem apoio de mesa ou jarro eram” (v. 2), tal como acontece, por exemplo, em Cotán, especialmente em *Marmelo, Alface, Melão e Pepino*, no qual os vegetais se encontram numa disposição pouco usual para legumes e frutas (o que aliás revela um pensamento matemático).¹³ Em segundo lugar, as buganvílias encontram-se destacadas em relação a um fundo escuro, cenário que Cotán e Zurbarán também utilizam: em Cotán os *bodégones* onde os frutos e vegetais são dispostos têm um fundo escuro; e em Zurbarán as mesas onde os objetos se encontram desaparecem num fundo negro. Em Zurbarán a técnica do *chiaroscuro* ganha especial importância, “because the profiles it builds along the dividing edge between dark and light create shapes for the eye that correspond to nothing known by the hand” (Bryson 1995, 74). Assim, o apelo das pinturas de Zurbarán é completamente dirigido ao olhar, privando o tato de conhecer um objeto que até lhe seria familiar. Assim também as buganvílias de “No meio da noite” apresentam-se não tanto aos sentidos do olfato ou das mãos, mas mais que tudo ao olhar, “No quarto escuro, a única visível coisa, o próprio ato ver.” (v. 6). Os mecanismos desenvolvidos pela Natureza Morta e utilizados em “No meio da noite” produzem o seu efeito, de tal forma que as buganvílias saltam à vista, quem as vê embate nelas.¹⁴ Fica então criada uma atmosfera de “hyperreality”, que se adequa às buganvílias que são contempladas num contexto de sonho. De facto, a pintura do quadro

¹³ Como clarifica Bryson: “Like many painters of his period in Spain, Cotán has a highly developed sense of geometrical order [...]. The curve described by all these objects taken together is not at all informal but precisely logarithmic” (Bryson 1995, 66–70).

¹⁴ Prado não é a única autora no contexto da literatura brasileira que utiliza procedimentos da pintura das Naturezas Mortas nos seus poemas. No primeiro ensaio de *Humildade paixão e morte: A Poesia de Manuel Bandeira*, de David Arrigucci Jr., o crítico comenta o poema “Maçã”, de Manuel Bandeira, argumentando que este poema é uma “espécie de natureza-morta” (Arrigucci Júnior 1990, 21). De seguida, compara-o à obra de Cézanne, afirmando que “[o] poema se faz um hieróglifo, cujo significado se imprime de algum modo na expressão, em sua forma visual e sonora, diagrama de seu conteúdo.” (Arrigucci Júnior 1990, 22). O poema de Bandeira “Maçã” parece inspirar um poema de Prado “A maçã no escuro”, de *Terra de Santa Cruz*, em que também são adotados alguns procedimentos da pintura, como o demonstra Ângela Vieira Campos no seu ensaio “A Arte do Pormenor: Adélia Prado e Jan Vermeer Van Delft” (Campos 2010), e em que a figura da mulher coincide com a figura da maçã.

evolui, de tal forma que a “hyperreality” passa a ser surreal, quando se percebe que as buganvílias falam.

A audição das palavras proferidas pelas buganvílias é comparada ao saborear da comida, como se as palavras fossem ouvidas não com os ouvidos, mas com a boca. As buganvílias têm uma mensagem de salvação: “A ressurreição já está sendo urdida, os tubérculos / da alegria estão inchando úmidos, vão brotar sinos” (vv. 8-9). É um anúncio de que algo branco se destacará no escuro, e que já estará a ser preparado. O relato do sonho acaba com o verso “Doía como um prazer” (v. 10).

A partir do décimo primeiro verso há um segundo momento do poema, em que o relato do sonho acaba, e em que o homem, até agora apenas ouvinte, intervém. As suas primeiras palavras indicam uma certa desconfiança em relação à história da mulher, “Vendo que eu não mentia ele falou:” (v. 11). De seguida profere uma afirmação que é sinal da sua incapacidade de compreender o sonho, “as mulheres são complicadas. Homem é tão singelo. / Eu sou singelo. Fica singela também.” (vv. 12-143). A mulher acede imediatamente ao pedido, repetindo a palavra singela, até que a mesma “destacou-se novíssima / como as buganvílias do sonho” (vv. 16-17).

A repetição da palavra “singela” permite inferir uma conotação com o ato sexual. Na verdade, aquilo que as buganvílias anunciam no sonho pode também aludir, num outro nível de interpretação, ao órgão sexual masculino, em que “os tubérculos / da alegria estão inchando úmidos, vão brotar sinos.” (vv. 8-9). O último verso do relato do sonho ganha então uma outra força, uma pesada carga sexual, “Doía como um prazer” (v. 10). Com a repetição da palavra “singela”, a singeleza da palavra perde-se, ela atropela (v. 17). Este atropelamento pode também aludir a uma interrupção do ato sexual, à qual se segue uma frustração, em que “nenhum de nós podia ir mais além, / solucei alto e fui chorando, chorando” (vv. 20-21). Este é um desencontro amoroso que se dá portanto também ao nível

físico. A repetição de “chorando, chorando” (v. 21), é a única repetição parecida com a da palavra singela, chorando o desencontro amoroso. E é através do choro, da dor, que se fica singela, de modo a poder voltar a adormecer, e voltar para o sonho, onde algo de maior (um anúncio de salvação) se profetiza.

O título “No meio da noite” lembra também o Hino “Luz terna e suave” da Liturgia das Horas, cantado nas Completas, a oração dentro da Liturgia que se reza exatamente antes de dormir. O poema foi originalmente escrito pelo Cardeal John Henry Newman, e entretanto entrou para a liturgia diária.¹⁵ No refrão deste poema há uma súplica à “luz terna e suave *no meio da noite*” (meu destaque) para que “leve mais longe” (*Liturgia das Horas, segundo o rito romano* 2019, 1397). A “luz terna e suave” espelha-se no poema de Prado nas buganvílias, cuja luz não fosforescia (v. 4) mas era suave, cuja voz anuncia ternamente um “além”. Mas contrasta também com aquilo que a relação amorosa não é capaz de concretizar, não é capaz de ir mais além.

Para além disto, o verso “Doía como um prazer” (v. 10), e também em parte o próprio título do poema, alude, por exemplo, à obra de S. João da Cruz, *Noite Escura*. Nesta obra, o autor descreve o caminho que a alma percorre para chegar à perfeição da união de amor com o Amado. Este caminho é feito de “árduas provações e angústias”, e por isso alma apelida este caminho “com toda a propriedade, noite escura” (João da Cruz [2005], 417). Mas para a alma que percorre este caminho é “grande felicidade e ventura” porque chega “à perfeição do amor” (João da Cruz [2005], 417). Estas dores são razão de felicidade. Ainda assim, o verso de Prado “Doía como um prazer” não está exatamente em consonância com os predicados de São João da Cruz, para quem o prazer enquanto parte sensitiva é um

¹⁵ Como conta o próprio Newman:

“I was aching to get home; yet for want of a vessel I was kept at Palermo for three weeks. I began to visit the Churches, and they calmed my impatience, though I did not attend any services. I knew nothing of the Presence of the Blessed Sacrament there. At last I got off in an orange boat, bound for Marseilles. Then it was that I wrote the lines, “Lead, kindly light,” [trad. “Luz terna e suave”] which have since become well known.” (Newman 1890, 35).

impedimento a uma verdadeira união de amor com Deus. Há assim vários níveis de interpretação que não se excluem. A coincidência entre o erótico e o religioso, em Prado, não é de chocar.

Não é adequado falar aqui de um destacamento do significante da palavra “singela” em relação ao seu som, como o faz Maira Carmo Marquez na sua dissertação “A poesia de *Bagagem*, de Adélia Prado” (cfr. Marquez 2012, 43). Nem por isso se pode dizer também que “o poder criador da poesia está [...] metaforizado em ‘buganvílias brancas’”, como o faz Heloisa Torres na sua dissertação “Adélia Prado: poética e modernidade”, que chega a afirmar que “Em ‘No meio da noite’, diz-se que a poesia ‘doía como um prazer’” (Torres 2011, 47, 84). Isto porque não me parece, como já fiz notar, que o ponto do poema seja tratar de um problema de linguagem. No primeiro caso, o facto de a palavra singela, que aparece novíssima, atropelar, causa um certo cómico de situação (e até mesmo uma certa ironia) no que toca à relação entre os dois amantes: acabando por seguir exatamente o que o homem diz, o facto é que ela fica tudo menos singela, e isso impede-os de ir “mais além” (v. 20). A ênfase está no desencontro dos amantes, sem aludir de forma alguma a uma separação do significante da palavra. No segundo caso, Torres não justifica por que razão pensa que as buganvílias são uma metáfora para a poesia, ou como pode a poesia doer como um prazer. Seria um bom paralelo, houvesse mais indicações no poema que levassem a tornar este um poema sobre a poesia. Todavia, de novo, é mais sobre um encontro ou desencontro amoroso, que sobre linguagem.

Até ao momento, as técnicas assinaladas em Zurbarán, Cotán e Prado funcionam para descontextualizar os objetos do quotidiano, que sofrem um processo tal de desfamiliarização que eles saltam à vista. Este processo de estranhamento “confers on these things a dramatic objecthood”, de tal forma que “the image and its objects seem not quite of this world” (Bryson 1995, 87). Estaremos então a ter acesso ao *rhōpos* enquanto *rhōpos*? Se o

propósito da Ropografia é “to look at the overlooked”, não será que o próprio ato de olhar desvirtua o seu propósito? O simples facto de a Natureza Morta pressupor um arranjo dos objetos de modo a serem representados implica uma certa artificialidade; tal como na poesia as palavras não estão de qualquer modo, mas sim “de um certo modo agrupadas”. Para usar as palavras de Bryson, o desafio está então em representar “the everydayness of the everyday – what it is actually like to inhabit ‘low plane reality’” (Bryson 1995, 90).

Nas Naturezas Mortas, um dos primeiros fatores que contribui para a criação de um ambiente que convida à familiaridade do quotidiano é a força que as próprias formas representadas têm. O *rhōpos* da Ropografia põe em evidência a força da passagem do tempo sobre os objetos que representa. Como nota Bryson, “there is constant *inflection* of the objects under the influence of the fast-moving changes occurring in the spheres of ideology, economics, and technology; and [...] there is little actual *innovation* as a result of this influence” (Bryson 1995, 13). Por um lado, há uma adaptação dos objetos às exigências do dia-a-dia, de forma a torná-los mais práticos e úteis. Por outro lado, essa adaptação não corresponde propriamente a uma inovação, a nenhuma mudança radical. Neste sentido, avança Bryson no último capítulo do seu livro, “Still Life and ‘Feminine’ Space”:

“the forms of still life have enormous force. As human time flows around the forms, smoothing them and tending them through countless acts of attention across countless centuries, time secretes a priceless product: familiarity. (...) Such objects belong to the *aeuum*, time which has a beginning but no end.” (Bryson 1995, 138–39).

A convivência humana, desde tempos incontáveis, com uma série de objetos que fazem parte do dia-a-dia, e que não sofreram uma inovação que os torne irreconhecíveis, produz o efeito da familiaridade. Ao apreciar uma Natureza Morta da Antiguidade, os objetos que nela são representados são-nos familiares, apesar de datarem de vários séculos atrás. É como se esses objetos sempre tivessem existido, e aí reside a sua força. Assim sendo, ao olhar para eles, apercebemo-nos de que mais do que estar a olhar para objetos que tiveram uma importância

pontual na história, estamos a olhar para a força contínua da história. O tempo da sua existência é o tempo *aevum*, com um início, mas sem um fim, como o descreveu Bryson.

Nota a crítica Haquira Osakabe que muitas vezes o quotidiano adiliano é caracterizado por um certo arcaísmo, um quotidiano que não corresponderia ao do séc. XX/XXI. Afirmo Osakabe “tratar-se de um cotidiano pré-industrial com nítidas referências rurais e à cidade pequena de interior”, com um “arcaísmo, evidenciado pela perfeita conjugação entre o desenrolar prosaico do cotidiano e a manifestação da natureza e o calendário cristão” (Osakabe 1998, 77). Esse arcaísmo não impede o reconhecimento da cena descrita, mas evoca formas que dizem respeito a toda a história, como o tempo *aevum* a que as Naturezas Mortas remetem. Ainda assim, o arcaísmo que Osakabe argumenta existir em Prado não coincide completamente com a conceção de um tempo *aevum* tal como a apresentei. Ao passo que um tempo *aevum* implica um início mas não um fim, um tempo arcaico já implica um fim, uma vez que aparece precisamente enquanto arcaico, um outro tempo que acabou e que não é o de agora. Nesse sentido, na verdade talvez o quotidiano de Prado seja mais do tempo *aevum* do que de um tempo arcaico, especialmente graças ao reconhecimento – e não à estranheza de um tempo arcaico – que é possível no tempo *aevum*. Veja-se o poema “Bucólica nostálgica”, de *Bagagem*, na primeira secção, “O modo poético”.

Bucólica nostálgica

Ao entardecer no mato, a casa entre
bananeiras, pés de manjeriço e cravo-santo,
aparece dourada. Dentro dela, agachados,
na porta da rua, sentados no fogão, ou aí mesmo,
rápidos como se fossem ao Êxodo, comem
feijão com arroz, taioba, ora-pro-nobis,
muitas vezes abóbora.
Depois, café na canequinha e pito.
O que um homem precisa pra falar,
entre enxada e sono: Louvado seja Deus!
(Prado 2019, 37)

Neste poema de 10 versos, o cenário é um final de tarde (vv. 1, 3), depois de um dia de trabalho (v. 10), numa paisagem rural, (vv. 1-2), com uma refeição pela frente. Apesar de a casa aparecer “dourada” (v. 3), ela só o é graças à luz que embate nela; não há riqueza material, como se pode notar aliás pela ausência de cadeiras para as personagens se sentarem a comer: “Dentro dela [a casa], agachados, / na porta da rua, sentados no fogão, ou aí mesmo,” (vv. 3-4). Esta é uma cena que representa um momento do dia-a-dia, um quotidiano pobre. Ainda assim, este não deixa de se ligar ao louvor divino: “entre enxada e sono: Louvado seja Deus!” (v. 10). Esta expressão de louvor está próxima do *Magnificat*, hino rezado nas Vésperas, a oração que se reza ao final do dia depois do trabalho, segundo a Liturgia das Horas. Isto assinala desde já a coincidência entre o desenrolar do quotidiano e a manifestação do calendário cristão identificada por Osabake.

Uma parte dos alimentos da refeição em “Bucólica nostálgica” é fruto do trabalho da terra, são produtos locais, referem-se a um certo tempo *aevum*. O próprio nome do terceiro alimento que é mencionado, o “ora-pro-nobis” (v. 6), que é uma planta, corresponde uma vez mais a um apelo ao divino, uma coincidência entre quotidiano e religioso. Os dois elementos que se seguem já são fruto do trabalho da mão humana, mas nem por isso são menos intemporais, “café na canequinha e pito.” (v. 8). Todos estes elementos pertencem ao tempo *aevum*, são familiares a qualquer pessoa.

A refeição das personagens é consumida com rapidez, a mesma com que o povo de Israel comeu a sua refeição na Páscoa, na saída do Egito. Neste episódio do Livro do Êxodo, Deus ordenou uma série de prescrições, entre as quais que o povo comesse apressadamente a ceia na noite antes do dia da libertação do povo de Israel da terra do Egito (Ex 12). No relato bíblico, esta é uma refeição que é tomada na perspectiva da libertação do jugo da opressão; ela identifica aqueles que pertencem ao povo de Deus, é uma ceia de salvação, e quem não a tomar – neste caso os egípcios, os opressores – sofrerá a morte dos seus

primogénitos. A identificação da refeição dos personagens de “Bucólica nostálgica” com a do povo de Israel confere à mesma um carácter salvífico e libertador.

Este não é um acontecimento pontual ou excecional na vida destas personagens (como o é para o povo de Israel), como indica a expressão presente no sétimo verso, “muitas vezes abóbora”, que implica uma ideia de repetição. A refeição que é tomada “entre enxada e sono” (v. 10), na casa dourada, consumida à velocidade dos filhos do povo de Deus, é uma refeição que é tomada todos os dias. Assim sendo, é também esta uma paisagem que, por se repetir indefinidamente, com objetos, alimentos e posições, que remete para o tempo *aevum*.

É uma paisagem bucólica, e ao mesmo tempo também nostálgica. O entardecer contribui para esta sensação de nostalgia, de algo que se está a perder. Para isso contribuiu o remate final do poema, se for entendido num tom nostálgico: “O que um homem precisa pra falar, / entre enxada e sono: Louvado seja Deus!” (vv. 9-10). Como que dizendo que para louvar a Deus não são precisas nem muitas nem grandes coisas, para haver gratidão para com Deus não são precisos grandes feitos. Basta a paisagem simples que tinha sido descrita. Este é um poema que propõe uma definição para a felicidade (implícita no louvor a Deus): uma certa simplicidade.

Ainda assim, para representar “the everydayness of the everyday” (Bryson 1995, 90) não basta a familiaridade das formas do tempo *aevum*. Estas ainda são as mesmas formas que aparecem em Zurbarán e Cotán, autores que nem por isso deixam de utilizar técnicas que provocam um estranhamento, que criam uma “hyperreality”, que já não corresponde a uma ideia de quotidianidade e familiaridade. Além disso, o próprio arcaísmo pode ser considerado um elemento que causa estranheza.

De qualquer das formas, por mais que se procure atingir uma representação da familiaridade, não há como escapar ao facto de que, por ser representação, é artificial. Enfrenta-se a inevitabilidade de, na arte, haver sempre um palco. Assim também o aponta

Wittgenstein, que num caderno diário referente ao ano de 1930 realiza um exercício de imaginação sobre uma nova forma de arte, perguntando-se como seria ver em palco uma cena de uma pessoa a fazer uma qualquer tarefa banal, sem se aperceber de que está a ser observada (cfr. Wittgenstein 1998, 6). Este exercício é conveniente para o argumento presente, porque Wittgenstein pergunta-se o que seria ver uma arte que representa o quotidiano tal como ele é. Estar-se-ia a ver, numa perspetiva artística, a vida na sua forma mais elementar, banal e quotidiana: “[w]e should be seeing life itself!”, algo que certamente seria “at once uncanny and wonderful” (Wittgenstein 1998: 6). Ao comentar este apontamento de Wittgenstein, o crítico de arte Michael Fried, em *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008), avança que, para se estar em cima do palco a representar uma cena quotidiana de forma que ela seja percecionada enquanto tal é necessário que se assuma uma postura “antiteatral” (tradução de “antitheatrical” (cfr. Fried 2008: 77)). De novo, este termo implica um paradoxo, pois a tentativa de ser “antiteatral” – de posar como se não se estivesse a posar – ocorre sempre em cima de um palco. Ainda assim, é uma postura que permite estabelecer uma sensação de familiaridade, sem anular o facto de que existe uma pose.

Para Prado, do palco depende toda a criação artística; é dentro da arte, o seu palco, que é possível fazer das tripas coração, para lembrar o poema “Arte”. A autora afirma que precisa da ficção, precisa do arranjo estético, para veicular a sua relação com o real. Numa entrevista a Edney Silvestre, no programa “Espaço Aberto – Literatura”, exibida na Globo News, a dezembro de 2010, a autora afirma: “[a] beleza é a pegada dEle na brutalidade das coisas e isso que para mim é poesia. (...) para mim, é que a coisa mais impressionante da arte: eu preciso da mentira da ficção para poder mostrar o que é de verdade.” (Prado *apud* Lauand e Dourado 2013, 59). Um paradoxo: é através da mentira da arte, da artificialidade do arranjo artístico, que se dá a ver a verdade, a beleza, a pegada de Deus nas coisas. É através da forma, das palavras agrupadas de um certo modo, que a arte é capaz de expressar a verdade.

De um certo modo, admite-se a premissa de que a representação não pode ela própria estar em discordância com a natureza banal do objeto em questão. Num projeto deste carácter está então implícita uma recusa de um certo estilo considerado superior, que pode, em alguns casos, tomar mesmo a forma explícita de uma crítica. Aliás, como já foi referido, Bryson menciona o facto de que a Ropografia funciona também por oposição à megalografia. No caso de Prado, pode-se falar da recusa da ideia de que apenas os temas elevados são dignos da poesia, baseando-se na visão de que é sobre o quotidiano que a poesia se debruça. E é possível também falar de uma recusa de um estilo elevado, visível aliás na própria forma do verso livre, por exemplo. Como aponta ainda Romano Sant’Anna, esta é uma das grandes virtudes da poesia de Prado: “o primeiro mérito de seus versos é pular por cima dessa poesia cerebral e enjoada que se fez no Brasil nos últimos vinte anos” (Romano de Sant’Anna 2019, 486).

Para Prado, um autor que encarnaria esta poesia cerebral seria Melo Neto, que aliás já referi anteriormente. Assim acontece, por exemplo, em “A formalística”, de *A faca no peito*, sendo que neste poema a procura de uma poesia cerebral é criticada enquanto projeto artístico e é recusada. A obra onde se insere o poema é a menos aclamada dentro da obra de Prado, sofreu aliás críticas duras, como já referi acerca do episódio com o crítico Felipe Fortuna e o artigo “Opus Dei, Mea Culpa” (Fortuna 1988). A obra encontra-se dividida em duas partes, ambas de tamanho semelhante; a primeira chama-se “Por causa da beleza do mundo”, onde se encontra este poema, e a segunda “Por causa do amor”.

A formalística

O poeta cerebral tomou café sem açúcar
e foi pro gabinete concentrar-se.
Seu lápis é um bisturi
 que ele afia na pedra,
na pedra calcinada das palavras,
imagem que elegeu porque ama a dificuldade,
 o efeito respeitoso que produz,
 seu trato com o dicionário.
Faz três horas já que estuma as musas.

é acompanhada de uma certa frustração sexual, que, à falta de amante – de uma musa – é compensada nos versos 10 e 11.

Esta figura é colocada em oposição à figura da serva de Deus, que não precisa de massacrar as musas, basta-lhe seguir a Deus. Na verdade, um processo poético como aquele descrito em “A lição de poesia” dispensa a ideia de inspiração divina. É o trabalho do poeta, a sua dedicação e empenho, as suas capacidades de engenheiro pintor que possibilitam a criação poética. Esta é uma visão que está nos antípodas da de Prado, que afirma em entrevista que “Eu encaro a literatura como uma vocação, um Dom do qual eu não posso dispor na hora que eu quero; acontece na hora que Deus quer, então eu fico à mercê disso” (Prado *apud* Hohlfeldt 2000, 83). E de facto, esta serva de Deus parece estar à mercê da vontade de Deus, “passeia porque ele quer passear / e ela caminha” (vv. 9-10).

O final do poema é um pouco mais enigmático, e há pouco críticos que abordem o poema na sua totalidade (aliás, Rafaela Cardeal, no seu artigo “O olhar sacramental na poesia de Adélia Prado” chega a apresentar uma transcrição do poema omitindo a última parte, escusando-se então à tarefa de abordar estes versos (Cardeal 2015)). Temos então o jovem poeta que “rouba de todos nós” (v. 13) sem pretender possuir, “nem assina” (v. 18): “Deus é impecável” (v. 19). Deus não tem falha. Este jovem poeta fede a “suicídio e glória” (v. 12), e por mais que não assine o seu próprio verso o seu gesto não deixa de ser de alguma forma pretensioso. Que implicações tem o facto de ele não assinar? É sinal de que não reconhece a origem, é como uma falta de gratidão pela origem da poesia; a serva de Deus segue, o jovem poeta dispersa, rouba. O “pelejador”, o poeta que enfrenta a “luta branca” em “A lição de poesia”, que luta contra o papel em branco e com as musas, não se abre à inspiração, “quer escrever as coisas com as palavras” (v. 22). Nesta linha, o pelejador deveria “escrever palavras com coisas”. O “trato com o dicionário” é uma forma errada de tratar a poesia, nesta segunda formulação, as coisas têm primazia acima das palavras, elas ditam a forma das palavras.

Prado prefere assim um estilo que se aproxime mais da “everydayness of the everyday” (Bryson 1995, 90), num certo sentido. Bryson utiliza esta expressão para se referir um autor que procura precisamente representar a quotidianidade, numa atitude “antiteatral”, e é ele Jean-Baptiste-Siméon Chardin. Como argumenta o crítico, “Chardin’s solution to the problem of defamiliarization is to cultivate a studied informality of attention” (Bryson 1995, 91). Através da técnica do esbatimento, Chardin cultivava uma familiaridade com a cena retratada, “it accepts the material fate of living in a creaturely universe” (Bryson 1995, 95). Prado também recorre a determinadas técnicas para criar uma atmosfera de familiaridade. Vejamos o poema “Momento”, de *Bagagem*, da primeira secção “O modo poético”.

Momento

Enquanto eu fiquei alegre, permaneceram
um bule azul com um descascado no bico,
uma garrafa de pimenta pelo meio,
um latido e um céu límpidíssimo
com recém-feitas estrelas.
Resistiram nos seus lugares, em seus ofícios,
constituindo o mundo pra mim, anteparo
para o que foi um acometimento:
súbito é bom ter um corpo pra rir
e sacudir a cabeça. A vida é mais tempo
alegre do que triste. Melhor é ser.
(Prado 2019, 39)

O poema abre com dois tipos de movimento: a alegria sentida; e, por contraste, a impassividade dos objetos inanimados e de toda a paisagem (o único som que se ouve é o latido, no quarto verso, e não perturba a tranquilidade). Estes objetos são descritos na sua qualidade precária: o bule está em más condições tem “um descascado no bico” (v. 3), a garrafa de pimenta está apenas pelo meio (v. 3). Esta paisagem não reage à alegria, resistem “nos seus lugares, em seus ofícios” (v. 6), e são eles que constituem o mundo. Há uma continuidade na imobilidade dos objetos, e essa continuidade tem força, constitui o mundo (Prado pode estar aqui a referir-se a uma espécie de tempo *aevum*). Este mundo permanece numa mesma posição, não parece haver nele perturbações, é descrito tal como é, um mundo que é familiar.

Eles permanecem na sua qualidade de quotidianidade, e dão conforto à poeta. A própria apercebe-se no poema da familiaridade reconfortante deste mundo que permanece, na sua quotidianidade, quando de súbito se dá conta de que “é bom ter um corpo pra rir / e sacudir a cabeça” (vv. 9-10). São os objetos, que permanecem, que preparam este que é o momento a que se refere o título do poema. É um momento que é um acometimento, uma provocação. O que é que levou a que ele acontecesse?

Repare-se que há como que duas linhas: a linha da paisagem e dos objetos, do *rhopos*, que é linear e impassível; e há uma outra linha, que corresponde aos estados de espírito da poeta, e que oscila. Apesar de a vida ser “mais tempo / alegre do que triste” (vv. 9-10), a expressão não deixa de indicar uma certa instabilidade. Também no início, a coordenada temporal “Enquanto” (v. 1) indica que é uma determinada quantidade de tempo, que tem um princípio e um fim, ao contrário do tempo do *rhopos*. Em último caso, também o acometimento é uma oscilação. A única expressão que se refere à poeta e que não implica instabilidade é “Melhor é ser” (v. 11), melhor é existir. Esta afirmação vem no seguimento da própria aceitação de um corpo que confere a existência, um “corpo pra rir” (v. 9), um corpo que nesse sentido se assemelha aos objetos descritos. E é a capacidade de simplesmente existir e permanecer que é descrita no quadro inicial do poema. O acometimento está em preferir existir a estar alegre (também na medida que a própria existência é condição para a alegria).

É possível aplicar esta reflexão ao próprio poema “Momento”. Tal como os objetos e o indivíduo, também o poema deverá existir, terá a concretude de um dos seus objetos. A despreocupação com a significância, com a explicação, o simplesmente estar, o simplesmente ser, na aceitação da sua condição – é a forma que a topografia de Prado ambiciona aqui de se tornar familiar com a criação, com o *rhopos*, uma forma de não estranhamento.

Portanto, não só os objetos são representados na sua condição de quotidianidade, sem lhes retirar “the everydayness of the everyday”, como a própria quotidianidade enquanto permanência é exaltada como modo de vida, num movimento que, para usar as palavras de Bryson e à semelhança de Chardin, “accepts the material fate of living in a creaturely universe” (Bryson 1995, 95).

A exaltação do quotidiano pode, ainda assim, encontrar um problema dentro de um projeto que se diz topográfico. De novo, se o ponto é representar “the everydayness of the everyday”, será que a sua exaltação desvirtua a noção de “everydayness”? Para responder a esta pergunta, e para chegar agora ao final deste capítulo, faço notar o poema “A menina e a fruta”, de *Terra de Santa Cruz*. Esta obra está dividida em três partes, que vão ficando progressivamente mais pequenas: a primeira, “Território”, com vinte e oito poemas; a segunda, “Catequese”, com onze poemas; e “Sagração”, com apenas um poema, com o mesmo nome. O poema mencionado encontra-se na primeira parte.

A menina e a fruta

Um dia, apanhando goiabas com a menina,
ela abaixou o galho e disse pro ar
— inconsciente de que me ensinava —
‘goiaba é uma fruta abençoada’.
Seu movimento e rosto iluminados
agitaram no ar poeira e Espírito:
o Reino é dentro de nós,
Deus nos habita.
Não há como escapar à fome da alegria!
(Prado 2019, 189)

Na fala e nos gestos da menina que está a apanhar goiabas, que agita “no ar poeira e Espírito” (v. 6) a poeta encontra um ensinamento, o de que “o Reino é dentro de nós, / Deus nos habita” (vv. 7-8). Note-se que os gestos da rapariga não são fantásticos ou heróicos, nada que mais intuitivamente levasse à conclusão de que Deus nos habita. A atividade de apanhar goiabas é banal, e repare-se que a fala de menina é apenas uma forma simples de gratidão pela existência de goiabas.

Mas este pequeno gesto desperta o Espírito, o que o torna um movimento poético. Para Prado, não há poesia sem Deus, como lembra um verso do poema “O servo”, da mesma obra, “Poesia sois Vós ó Deus.” (Prado 2019, 210). E de novo a pontuação é um pormenor importante: o discurso oral proferido pela menina vem entre aspas, tanto para indicar que é um momento de oralidade, como para dar a entender que é também um momento poético, como uma citação de um poema. O facto de este movimento poético ter sido realizado por uma pequena rapariga, e por este se identificar com o Espírito, leva à conclusão de que “o Reino é dentro de nós, / Deus nos habita” (vv. 7-8). Deus habita naquela rapariga, como pode habitar em qualquer outra pessoa. Contudo, não deixa de ser a poeta, e não a menina (que cumpre o gesto inconsciente do poder que despertou, “disse pro ar” (v. 2)), que repara e regista a carga poética e divina deste acontecimento, de modo até a pontuar esse momento do discurso oral em conformidade.

No último verso, a fome de alegria liga-se à fome de goiabas, e em último caso à fome de saber que o Reino está dentro de nós. Como afirma Chesterton no seu ensaio “Tremendas Trivialidades”, “O mundo nunca morrerá à fome por falta de maravilhas, mas apenas por falta de se maravilhar” (Chesterton 2010, 11). O maravilhamento da menininha é espelho da fome e desejo do ser humano, fome de maravilhas, de alegria.

Assim, dentro da atitude antiteatral da descrição da cena quotidiana, há para Prado também uma potência divina, uma possibilidade de encontro com o divino. Esse encontro com o excepcional é feito através do banal. Em Prado, este é um movimento que oscila entre a sacralização do dia-a-dia e a dessacralização do divino. O poema “A menina e a fruta” seria um exemplo de descoberta do sagrado no banal. A exclamação “Jesus tem um par de nádegas!” (v. 6), no poema “Festa do corpo de Deus”, também de *Terra de Santa Cruz*, da parte “Catequese” (Prado 2019, 207), seria um exemplo de dessacralização através do banal. Estes movimentos podem também traduzir passagens de um discurso ropográfico para um

discurso megalográfico, e de um discurso megalográfico para um discurso ropográfico. No primeiro caso, o banal é elevado ao discurso sagrado, no segundo o discurso sagrado é destronado para o banal. No que respeita ao primeiro caso, como acontece em “A menina e a fruta”, levanta-se a pergunta: será que a representação de “everydayness” é desvirtuada porque é elevada?

Não totalmente. Apesar de tudo, o movimento ropográfico em Prado traduz-se mais numa cultivação da familiaridade: familiaridade do dia-a-dia, e também familiaridade com Deus. Dentro da familiaridade encontra-se Deus, e não é que isso produza um estranhamento em relação à sua quotidianidade, tanto quanto a revela enquanto tal. Nesse sentido, é uma poesia que depende da possibilidade da Encarnação, do Verbo que toma a carne. Mais ainda, como afirma a autora num poema precisamente com o nome “Encarnação”, em *Miserere*, a sua última coleção, “Quando o espírito vem / é no corpo / que sua língua de fogo repousa.” (vv. 14-16) (Prado 2019, 472) (poema que está inserido na terceira de quatro partes, a saber “Sarau”, “Miserere”, “Pomar” e “Aluvião”). Ressoam as palavras do poeta Charles Péguy, que na sua obra *O Pórtico do Mistério da Segunda Virtude* afirmava que a vida da palavra divina depende precisamente da sua vida na carne humana: “Conservar vivas as palavras de vida, / Alimentar do nosso sangue, da nossa carne, do nosso coração / Palavras que sem nós recairiam descarnadas.” (Péguy 1998). A possibilidade de encontrar Deus no dia-a-dia depende de que a Encarnação seja atualizada na própria carne, hoje. E é neste sentido que pode ser entendido um poema como “O aproveitamento da matéria”, de *A duração do dia*: “Só quem olha sem asco as próprias fezes, / só este é rei.” (vv. 1-2). (Prado 2019, 417). É uma “mística de encontro”, como foi descrito em entrevista para os *Cadernos de literatura brasileira* a propósito de Theillard de Chardin: “ele fala na ‘cristificação’ do mundo. Esse grão de areia faz parte do corpo de Cristo; então está tudo restaurado em Cristo” (Prado e Instituto Moreira Salles 2000, 35).

E é neste sentido que neste capítulo aproximei a poesia de Prado ao projeto artístico da Ropografia. Num primeiro passo, fiz notar como a Ropografia se prende com a representação do *rhopos*, do quotidiano, para dar a ver o que normalmente passa despercebido ao olhar, “to look at the overlooked”. Em consonância com isto, Prado parte do princípio de que “[q]ualquer coisa é a casa da poesia” (Prado 2019, 105), inserindo num mesmo discurso poético, e sem distinção de valor, um pormenor como a cor de umas calças e a história de Jesus Cristo, como acontece em “A poesia, a salvação e a vida” (Prado 2019, 162). Depois referi alguns procedimentos da pintura das Naturezas Mortas, que também são utilizados por Prado. Nomeadamente, detive-me no comentário de Bryson às obras de Zurbarán e Cotán, que utilizam a disposição dos objetos no espaço do quadro e técnicas da iluminação para lhes dar um destaque pouco usual, de forma a que sobressaíam. Estes mesmos procedimentos são utilizados por Prado, como demonstrei, no poema “No meio da noite”, para descrever as buganvílias que aparecem no início do poema. Para além das considerações sobre as questões processuais, a análise do poema deu a possibilidade de argumentar também que há vários níveis de interpretação que permitem que o erótico, pela semelhança da própria estrutura do poema com o ato sexual, e o espiritual, pela referência ao Hino das Completas e à obra do místico S. João da Cruz, convivam no poema sem contradições. De seguida, fiz notar que as técnicas de Cotán e de Zurbarán levantam uma questão no que toca à representação do quotidiano: o perigo de o estranhamento provocado impedir o reconhecimento do *rhopos* enquanto *rhopos*.

Para resolver este problema, é necessário que se cultive uma familiaridade com a cena retratada. Num primeiro passo, contribui para esta familiaridade cultivada o facto de as formas das Naturezas Mortas pertencerem ao tempo *aevum*, formas que são de reconhecimento geral e que remetem para um tempo que é quase intemporal. Em Prado, e indo para além do argumento da crítica Osabake, que caracteriza o tempo de Prado como “arcaico”, utilizei o termo “tempo *aevum*”, para descrever o tempo para o qual a paisagem

pradiana muitas vezes remete para um tempo arcaico, como acontece em “Bucólica nostálgica”. Ainda assim, este argumento não é suficiente para responder à pergunta que foi levantada. Assim sendo, e lembrando uma passagem de Wittgenstein e o comentário do crítico Michael Fried à mesma, sendo impossível fugir à inevitabilidade do palco, para se representar uma cena do quotidiano é preciso tomar uma atitude antiteatral. Para Prado, a necessidade de ficção não é apenas um “osso do ofício”, como é a própria condição para o cumprimento artístico. Dentro da premissa de que é preciso adequar então a pose ao objeto, como acontece com a pose antiteatral, segue-se que Prado escolhe um estilo que é, precisamente, antiteatral, familiar. Este estilo vem dentro de uma recusa de um estilo mais elevado, e de um entendimento do trabalho poético como trabalhoso, “com respeito ao dicionário”, como se viu no poema “A formalística”. Para cultivar esta familiaridade com a cena retratada, como fiz notar em “Momento”, há uma aceitação dos aspetos da vida material e do facto da existência. E mais ainda, nessa aceitação encontra-se a possibilidade de um encontro com o divino, como acontece no poema “A menina e a fruta”. Este último pode implicar uma oscilação entre um discurso topográfico ou discurso megalográfico, num movimento que vai da dessacralização do sagrado para a sacralização do quotidiano, sem eliminar a presença do sagrado. A meu ver, não deixa de ser uma cultivação da familiaridade, tanto com Deus como com o próprio dia-a-dia.

Capítulo III – Uma poesia hieroglífica

No presente capítulo, tomarei um movimento quase contrário ao que realizei nos últimos dois capítulos, no sentido de pôr em evidência os limites da comparação entre os dois géneros artísticos no contexto da obra de Prado.

Num primeiro passo, começo por delinear o principal ponto de divergência da poesia de Prado em relação à Ropografia: o papel da da figura humana. Isto porque ao passo que na Ropografia a figura humana está ausente, na poesia de Prado ela tem o papel central. Antes de mais, note-se na questão da representação dos alimentos. Nas Naturezas Mortas de Cotán, por exemplo, nota Bryson que não há referência “to appetite or to the function of sustenance, which becomes coincidental; it [the food] might be described as anorexic, taking this word in its literal and Greek sense as meaning ‘without desire’.” (Bryson 1995, 66). Os alimentos não são desejados, são interditos à ideia de apetite e fome. Também em Zurbarán, os objetos metálicos, as taças e os jarros, são inimigos à ideia de tato, “the only appropriate response is to disown the tactile reflexes as crude and harm-fisted” (Bryson 1995, 76). Isto não podia ser menos aplicável ao que acontece em Prado. Se as Naturezas Mortas de Cotán “are rooted in the outlook of monasticism” (Bryson 1995, 76), Prado é definitivamente, como se apelida a dado momento no poema “Salve Rainha”, em *Oráculos de maio*, na secção “Romaria”, uma “monja extramuros” (Prado 2019, 324). Sem anular a sua dimensão religiosa, todos os aspetos na poesia de Prado reclamam a figura humana, não existem apenas enquanto objetos. Nota Ellen Doré Watson, no Prefácio à antologia de poemas de Prado traduzidos para Inglês pela mesma, *The Mystical Rose*, que

Adélia Prado’s poetry is one of abundance. [...] Appetite is crucial to Prado [...] The poet cooks, eats, chews memories, confesses to gluttony [...] Sexual hunger is admitted as frankly as any other. [...] Prado is after: the word made flesh. (Doré Watson 2015, 12).

Abundância do apetite em todos os sentidos: fome de comida, fome de palavras, fome sexual, fome existencial, fome que é saudade, fome de paternidade. Ter fome é condição do poeta, como se lê no poema “Anunciação ao poeta”, de *Bagagem*, de “O modo poético”, “Ave, ávido. / Ave, fome incansável e boca enorme, / come.” (Prado 2019, 53). E não há forma de satisfazer completamente essa fome, como declara no poema “Desenredo”, de *Terra de Santa Cruz*, da secção com o sugestivo nome de “Esta sede excessiva”, “Para o desejo do meu coração / o mar é uma gota” (Prado 2019, 130). E Prado é capaz de juntar todas estas fomes num só poema.

Tomemos, para este efeito, o poema “Rute no campo”, de *A duração do dia*.

Rute no campo

No quarto pequeno
onde o amor não pode nem gemer
admiro minhas lágrimas no espelho, sou humana,
quero o carinho que à ovelha mais fraca se dispensa.
Não parecem ser meus meus pensamentos.
Alguns versos restam inaproveitáveis,
belos como relíquias de ouro velho quebrado,
esquecidas no campo à sorte de quem as respigue.
A nudez apazigua porque o corpo é inocente,
só quer comer, casar, só pensa em núpcias,
comida quente na mesa comprida
pois sente fome, fome, muita fome.
(Prado 2019, 386)

O poema remete para o Livro de Rute, no Antigo Testamento (Rute 1-4). Aliás, a epígrafe que introduz a série de poemas em que o poema se encontra é um versículo desse mesmo livro: “Pedi-nos que a deixássemos respigar entre os feixes de trigo e apanhar as espigas atrás dos segadores. Rute 2, 7” (Prado 2019, 381). Rute, da terra de Moab – portanto, não faz parte do povo eleito, da tribo de Israel – depois de viúva, segue a sua nora, também viúva, até Belém, de volta às terras da tribo de Israel, insistindo que o povo e o Deus da sua nora passariam a ser o seu povo e o seu Deus. A situação destas duas mulheres é frágil: primeiro, porque são mulheres, depois porque são as duas viúvas, e ainda por cima uma já é idosa e a outra é estrangeira. Seguindo o costume, Rute vai respigar nos campos de quem a puder

acolher, de modo a armazenar alimento; mais tarde, em virtude de várias circunstâncias, Rute acaba por se casar com o proprietário do campo onde respigava, Booz, e é acolhida na cidade. Neste episódio bíblico, temos a alusão a vários tipos de fome: fome por comida, fome por um esposo, fome por um povo, por uma casa, por uma comunidade, e fome por um Deus.

Também no poema de Prado existem estes tipos de fome. De alguma forma, a pessoa que se encontra no quarto parece estranha ao seu próprio espaço, quase deslocada. Aliás, ela está deslocada até de si própria, “Não parecem ser meus meus pensamentos” (v.5). A pessoa no quarto não pertence ao quarto, é-lhe estrangeira, e é estrangeira inclusive em relação a si própria, como se a estranheza do espaço que envolve se transportasse para uma estranheza em relação a si própria. A pessoa é estrangeira, como Rute.

Também o amor que é descrito não é um amor em deflagração: não há gemidos porque o quarto é pequeno, o que é causa de tristeza na mulher, que chora, “admiro minhas lágrimas no espelho” (v. 3), carente, sentindo-se fraca, “quero o carinho que à ovelha mais fraca se dispensa” (v. 4). Tudo isto são sinais da humanidade desta mulher, na sua condição de pedinte, que tem fome e pede, “sou humana” (v. 3). Temos aqui uma carência tanto da ordem do amor como da ordem do erótico, que é de novo mencionada mais adiante, quando se afirma que o corpo “é inocente / só quer comer, casar, só pensa em núpcias” (vv. 9-10).

No meio, “Alguns versos restam inaproveitáveis, / como relíquias de ouro velho quebrado, / esquecidas no campo à sorte de quem as respigue” (vv. 6-8). Os versos que restam têm pouco valor, como o grão de trigo que é respigado por aqueles que têm fome (note-se que a côr dos versos, “reliquias de ouro”, lembra precisamente um grão de trigo). Rute respigou os campos para satisfazer a sua fome de alimento; quem respigasse estes versos, procuraria não matar uma fome física mas sim uma fome de palavras. Esses versos podem ser o próprio poema “Rute no campo”, sendo que quem os respiga é o próprio leitor; o leitor lê-os porque também ele tem fome. A identificação com Rute já não é só com a

pessoa do poema, é também com o próprio leitor. Respigar é aqui sinónimo de ler, os versos são os grãos, deixados à sorte de quem os ler. O leitor é como Rute que respiga em busca de alimento, de uma palavra que alimente.

No poema, a fome sexual, “só pensa em núpcias” (v. 10), aliada à fome alimentar, “só quer comer” (v. 11), não é reprimida, é aceite tão naturalmente como a outra. Ela é, aliás, inocente, porque o corpo é inocente. Num outro poema, “Deus não rejeita a obra de suas mãos”, de *O pelicano*, de “Lícor de romãs”, Prado escreve: “À alma, sim, a esta batizai, crismai, / escrevei para ela a *Imitação de Cristo*. / O corpo não tem desvãos, / só inocência e beleza” (Prado 2019, 239). O corpo é inocente porque é isento de culpa, isento de más intenções, quem tem intenções é a alma. Em “Rute no campo”, o corpo é pedinte, é suplicante, tem fome, e deseja ser amado, o mais básico dos desejos.

Na verdade, os últimos quatro versos lembram também o banquete nupcial do Evangelho de Mateus. Nesta parábola, Jesus comprara o reino dos céus a um banquete nupcial: “O reino dos céus é semelhante a um certo rei que celebrou as bodas de seu filho” (Mt 22, 2). A dada altura, o rei faz notar inclusive a falta de vestes nupciais a um dos seus convidados, uma falta grave, “Amigo, como entraste aqui, não tendo veste nupcial?” (Mt 22, 12). A palavra “núpcias” ressoa no poema “Rute no campo”, como se a um outro nível da interpretação também se tivesse fome do banquete da vida eterna no reino dos céus, fome de vida eterna. E pode-se mesmo considerar que esta fome não é apenas o desejo de ser convidada para essa ocasião, mas ser a própria a noiva na boda do filho do rei, ser parte ativa destas núpcias. Posto isto, este é um exemplo de um poema onde várias fomes são conjugadas a vários níveis de interpretação: fome de comida, fome sexual, fome de palavras, fome de sentido, fome de pertença, fome de amor, fome de vida eterna. Ressoa assim o último verso do poema, “sente fome, fome, muita fome” (v. 12).

Ainda assim, se o argumento era o de que, ao contrário das Naturezas Mortas de Cotán e Zurbarán, que afastam a ideia de apetite e de desejo humano, a poesia de Prado, na sua qualidade “ropográfica” tal como a descrevi, pede sempre uma figura humana, poderíamos dizer que o poema “Rute no campo” não é o mais indicado para ilustrar este ponto, pois não lembra uma Natureza Morta. Assim sendo, note-se o pequeno poema “Ovos da Páscoa”, de *Bagagem*, de “O modo poético”.

Ovos da Páscoa

O ovo não cabe em si, túrgido de promessa,
a natureza morta palpitante.
Branco tão frágil guarda um sol ocluso,
o que vai viver, espera.
(Prado 2019, 28)

A referência às Naturezas Mortas é evidente, mais não seja pela própria presença dos mesmos vocábulos no segundo verso. No entanto, estes são ovos que não são naturezas mortas, na medida em que palpitam de vida, e por isso não estão mortos. O ovo contém uma promessa de vida, mais ainda se tiver concebido, aproximando-o neste caso à própria palavra óvulo. O ovo excede-se, está inchado, porque dali, da sua fragilidade, da sua aparência sem mácula, branca, surge a vida. A aparência imaculada contém dentro de si um sol – a gema – que dará a vida. O ovo é portanto sinal de promessa, que se cumpre através da fragilidade, e por isso é também sinal de esperança, pois guarda dentro de si uma possibilidade de vida. Repare-se, ainda, que este não é um ovo qualquer: é um ovo da Páscoa, como indica o título, tempo em que se celebra, no calendário cristão, a vitória da vida sobre a morte, pela ressurreição de Jesus Cristo. A natureza morta está na verdade a preparar a vida.

A presença da figura humana pode não ser tão evidente. Contudo, note-se que este ovo não deixa de ter qualidades que o excedem, ele palpita, ele promete a Páscoa, ele é promessa de vida. O observador deste ovo está mais interessado naquilo que ele representa enquanto potencia do que propriamente na sua natureza enquanto ovo. Este não é um ovo que não se pode tocar (apesar de não ser um ovo que se vai comer): é um ovo que esperamos

poder eclodir, rebentar de vida. Esta é uma expectativa humana. Mais ainda, se entendermos aqui o ovo não só como ovo, mas também como óvulo – leitura essa perfeitamente possível, ovo e óvulo são sinónimos – a figura humana torna-se ainda mais presente.

Este é o principal limite da categoria da Ropografia aplicada à poesia de Prado. A centralidade da figura humana implica a um entendimento do *rhōpos* adiliano que vai para além do *rhōpos* da Ropografia, o *rhōpos* adiliano é mais vasto. Passo agora para uma pergunta mais ampla: se poesia e pintura produzem o mesmo efeito, alcançam o mesmo fim, produzem a mesma concretude, porque é que Prado não pinta também, já que manifestou essa vontade?

Para começar a responder, convém fazer uma primeira distinção, entre dois sentidos da palavra poesia no entendimento de Prado. O primeiro, prende-se com a forma da poesia propriamente dita, o verso. O segundo, consiste num sentido da palavra “poesia” como transcendente, que pode estar em qualquer discurso artístico, e na verdade em qualquer coisa (“Qualquer coisa é a casa da poesia”). Assim, a poesia é passível de ser experimentada por quem se encontrar com ela seja onde for. Neste sentido, não se atém apenas à forma poética do verso, como já se notara nas declarações da autora no programa *Roda Viva*, quando afirma, por exemplo que “a música também, a verdadeira é poesia” (Prado 2014). E numa entrevista anterior para o mesmo programa, *Roda Viva*, em 1994, ao comentar o seu livro em prosa publicado nesse mesmo ano, *O homem da mão seca*, Prado afirma ter a esperança de que o livro também tenha poesia, caso contrário não poderá ser bem sucedido enquanto obra artística (cfr. Prado 1994). Portanto, uma obra de arte, para ser artística, segundo Prado, tem de ter poesia.

É então desta concepção de poesia que parte a concepção de poesia-forma, técnica. A escolha da forma, para Prado, parte de uma concepção do trabalho do poeta enquanto inspiração. Como faz notar o crítico Marcelo Martinuzzo, esta ideia de poesia enquanto

inspiração tem traços também de uma concepção jungiana da criação artística. Este é aliás um autor que a autora admira: “Para mim ele é um sábio. Não gosto de falar que ele era um psicólogo. Ele foi um sábio” (Instituto Moreira Salles 2000, 29). Prado inserir-se-ia num modo de criação artística que Jung definiu como “the *autonomous complex*”. No caso destes artistas, o momento da criação desenrola-se nos seguintes termos:

works positively force themselves upon the author; his hand is seized, his pen writes things that his mind contemplates with amazement. The work brings with it its own form; anything he wants to add is rejected, and what he himself would like to reject is thrust back at him. (Jung 1995, 110).

A criação artística é um fenómeno, ela acontece. É o contrário do “poeta cerebral”, de “A formalística”, que tem absoluto controlo da sua criação. É mais como a “serva de Deus”, como se Deus ditasse as palavras e o autor, sem conseguir evitar, as tivesse de escrever. Nesse sentido, poeta é vidente, oráculo. A citação de Czeslaw Milosz, que inaugura *A duração do dia*, segue nesta esteira: “Em sua essência, a poesia é algo horrível: / nasce de nós uma coisa que não sabíamos que está dentro de nós / ...” (Prado 2019, 379). Assim, o autor pode olhar com “amazement” para a sua obra, com uma certa distância quase.

Por várias vezes nos seus poemas há referências ao Espírito que inspira, como em “O nascimento do poema” (*O pelicano*): “é o Espírito quem me impele, / quer ser adorado / e sopra no meu ouvido este hino litúrgico”; até mesmo quando este vai contra vontade do poeta, como em “O poeta ficou cansado” (*Oráculos de maio*): “Pois não quero mais ser Teu arauto.” A figura do poeta é oráculo e tem acesso ao oráculo: é através dele que o Espírito fala, e é ele que dá a conhecer a Sua palavra aos outros. Por isso, a forma do poema parece, nesta descrição, não ser uma apenas uma questão de escolha, mas uma questão de inspiração criativa: “É uma exigência da própria poesia. Ela necessita de *tal* forma”(Prado e Instituto Moreira Salles 2000, 25).

Todavia, esta caracterização não engloba todos os traços característicos da criação artística adeliãna, ao contrário do que Martinuzzo parece afirmar. Note-se que a autora

admite que o seu processo de criação nem sempre é regular, e implica muitas vezes um trabalho de lapidação (cfr. Prado 2014). Nesse sentido, afasta-se da última afirmação de Jung, “anything he wants to add is rejected, and what he himself would like to reject is thrust back at him. (Jung 1995, 110)”. O poeta pode lapidar, aperfeiçoar. A autora compara o nascimento de um poema ao nascimento de uma criança, que sai já formada, mas que precisa ainda de ser limpa (cfr. Prado 1994).

No poema “Caderno de desenho”, em *O pelicano*, na primeira secção “Licor de romãs”, é possível ver estas dinâmicas em ação: a qualidade poética que vai para além da própria forma do poema; a poesia enquanto forma de poema; a experiência poética ligada à experiência religiosa; e a vocação poética, especialmente no que diz respeito ao ser oráculo, por oposição à vocação para a pintura.

Caderno de desenho

Quem verazmente se importa
de que esteja tão abatida com as respostas do oráculo?
Ele me ama? perguntei.
Por quatro vezes respondeu silêncio, conflito,
infortúnio e outra vez silêncio.
Terá Vosso amor, ó Deus, tanta beleza,
Vós que não tendes mãos, nem pés,
nem aquele nariz perfeito
por quem ardo até à última estrela?
Se Jonathan me amasse...
Mas quem me ama é João
e amo Jonathan desde os 12 anos,
desde a única boa lembrança de irmã Guida
que ensinava desenho,
as formas escapando de conselhos, doutrinas,
mais antigas que o pai, a mãe,
mais antigas que o avô,
reclamando de mim uma providência,
para que perdurassem, ficassem ali comigo no caderno.
Eu desenhava mal entusiasmadamente,
furando o papel com o lápis,
querendo expulsar de mim, hoje sei
- e queria mais não saber -,
Aquela beleza mortal.
Eu lutava com o Anjo,
com o Mensageiro que nunca mais me deixou.
Que nome tem o que não morre?
O nome de Deus é qualquer,
pois, quando nada responde,

ainda assim uma alegria poreja.
(Prado 2019, 260)

O poema joga à volta do conceito de não-correspondência, de uma ideia de que algo ficou aquém das expectativas, um desencontro, o que desperta um estado de espírito inquieto e voraz (uma fome de respostas). Aliás, no primeiro verso, a palavra “verazmente” aproxima-se da palavra “vorazmente”.

A primeira não-correspondência é entre a pergunta feita ao oráculo e a resposta obtida, que não vai de encontro aos desejos de quem fez a pergunta, e que por isso fica abatido. Na própria resposta do oráculo vem anunciada uma outra grande não-correspondência: a pessoa não parece ser correspondida por aquele que ama. Ao perguntar ao oráculo “Ele me ama” (v. 3), fica claro que a resposta do oráculo é negativa, “respondeu silêncio, conflito, / infortúnio e outra vez silêncio” (vv. 4-5). É de notar que, apesar de só ter havido uma pergunta, o oráculo respondeu quatro vezes, o que pode significar tanto que houve uma insistência por parte de quem perguntou, ou que o próprio oráculo quer insistir no seu ponto.

Num movimento elíptico, vem de novo uma outra pergunta, desta vez dirigida a Deus. É possível identificar, pela cadeia dos acontecimentos, o primeiro oráculo também com os oráculos de Deus. A pergunta parte da assunção de que a beleza está ligada a uma existência corporal, de que não há beleza sem forma, o que permite que se questione então a própria beleza do amor de Deus: se o amor de Deus não tem mãos nem pés – se não é figurada num ser humano – terá beleza? Será que ele, o amor de Deus, pode exceder a própria forma, o próprio corpo? Contudo, este é um ponto que se prende menos com uma questão teológica do que com uma outra atração: poderá Deus ser mais belo que “aquele nariz perfeito / por quem ardo até à última estrela?” (vv. 8-9). A atração é por algo pouco usual: é pelo nariz, o que denota um conhecimento detalhado do objeto amado. Assim, a dúvida que

transparece na pergunta feita a Deus é: será que o amor de Deus é bom o suficiente, se a pessoa por quem eu ardo de amor não me corresponde?

Conhece-se no décimo verso o nome do amado: Jonathan. A figura de Jonathan irrompe e conquista uma presença quase obsessiva nas obras *O pelicano* e *A faca no peito*. A escolha do nome tem que se lhe diga, como elucida Antonio Hohlfeldt: “Jonathan é um nome hebraico – *Y-honathan* – e significa *dádiva de Jeová* ou de Deus. [...]” (Hohlfeldt 2000, 88). A função da figura de Jonathan vai-se desdobrando ao longo dos vários poemas destas duas obras: ele é objeto amado, revelação de Deus, poesia, Jesus. De qualquer das formas, talvez o denominador comum seja a sua associação à própria poesia, como aliás aparece no poema “A criatura” (*A faca no peito*), “Jonathan é isto, / fato poético desde sempre gerado” (Prado 2019, 275). Mesmo nesta instância, também há uma referência ao Verbo divino, “[n]o princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.” (Jo 1), e que foi “gerado, não criado”, como se diz no Credo católico.

Apesar de Jonathan aparecer com especial intensidade em *O pelicano* e *A faca no peito*, a verdade é que já tinha aparecido em *O coração disparado* o nome Jonathan, no poema “Tempo”, da primeira secção, em que a poetisa se declara “mulher ocidental que se fosse homem / amaria chamar-se Eliud Jonathan” (vv. 11-12). Note-se que neste poema há já uma intuição daquilo que mais tarde, nas obras *O pelicano* e *A faca no peito*, se vai tornar o facto predominante: Jonathan é desejado, amado, mas nunca totalmente possuído. Em “Tempo” Jonathan é o nome que só pode ser desejado, mas não realizado, uma vez que a poetisa é mulher. Em entrevista ao programa *Roda Viva* de 1994, a autora chega a afirmar que “Jonathan é o masculino, é aquilo que eu não tenho” (Prado 1994).

Neste poema, Jonathan é o desejado, o amado. Mas Jonathan não corresponde, e em vez dele “quem me ama é João” (v. 11). De novo, uma não-correspondência: este João também não é correspondido pelo objeto do seu amor. Este último, por sua vez, ama

Jonathan “desde os 12 anos, / desde a única boa lembrança de irmã Guida / que ensinava desenho” (vv. 12-14). Ora, num certo nível de interpretação, Jonathan é de facto um rapaz na aula de irmã Guida, um rapaz que não corresponde ao amor da rapariga que está apaixonada por ele, e esta por sua vez não corresponde ao amor de João – um triângulo amoroso entre adolescentes. Num outro nível de interpretação, se Jonathan é também o “facto poético”, este facto curiosamente não é primeiramente associado à poesia, mas sim às aulas de desenho da irmã Guida. Há aqui, portanto, um entendimento de poesia que é mais lato, como fiz notar no princípio do capítulo: ao aprender a desenhar, há uma experiência poética que desperta amor por Jonathan, facto poético.

As formas dos desenhos estão cheias de vida, escapam a “conselhos, doutrinas, / mais antigas que o pai, a mãe / mais antigas que o avô” (v. 15). Neste passo, o tom é infantil, como se assumisse a voz de uma criança, a criança que está a desenhar. As formas pedem o empenho do seu autor, elas dependem da sua “providência, / para que perdurassem, ficassem ali comigo no caderno.” (v. 18-19). Reclamam a sua autoria, há uma forte noção de responsabilidade. Aliás, a palavra “providência” lembra a Divina Providência, num gesto de criação artística que mais uma vez se aproxima do ato de criação divina. Note-se então que há aqui, de novo, uma espécie de não-correspondência, já não necessariamente negativa, entre as formas que excedem uma doutrina, formas que se excedem a si próprias. É uma excedência. Esta não-correspondência que é uma excedência é semelhante ao problema da beleza do amor de Deus, que excede a necessidade de um corpo, nos versos anteriores.

Ironicamente, esta criança “desenhava mal entusiasmadamente, / furando o papel com o lápis,” (vv. 20-21). A não-correspondência de Jonathan enquanto facto poético na pintura está aqui relacionada com a falta de talento da artista. Isso não a impede, mesmo assim, de criar “entusiasmadamente” – palavra cujo étimo quer dizer “cheio de Deus”, “inundado de Deus”, “em *theos*”. Isto porque esse impulso criativo entusiasmado parte de

uma vontade de “expulsar de mim, hoje sei / – e queria mais não saber –, / Aquela beleza mortal” (v. 22-23). Esta beleza mortal, escondida nas formas que escapavam às regras, fica imortalizada pelo menos naquele caderno quando se transforma em desenhos.

Isto porque aquele momento na aula de desenho da irmã Guida parece ter sido decisivo. Isto fica claro com a referência à luta de Jacob com o Anjo de Deus (Gen 32), em “eu lutava com o Anjo” (v. 26). Neste episódio do Antigo Testamento, Jacob luta com uma misteriosa figura toda a noite, até que, chegando a madrugada, a figura, que é um anjo, percebendo que nunca vencerá Jacob, desfere um golpe que desloca a perna a Jacob, ferimento do qual nunca mais recuperará. Antes de partir, o anjo declara que Jacob passar-se-á a chamar Israel. Este é para Jacob um momento de mudança completa. A tentativa de desenho, a vivacidade com que o lápis desenha, é equivalente à luta de Jacob com o Anjo. E se o encontro com o anjo foi para Jacob um momento de viragem, um momento em que adquiriu uma nova identidade, também o mesmo acontece para quem está a desenhar no poema: o Mensageiro nunca mais a deixou.

Este caderno de desenho é um anúncio de uma vocação poética, com base num amor por Jonathan, facto poético, primeiramente encontrado através da criação da pintura. Mas a falta de talento não permite uma total correspondência àquilo que é desejado. Num outro poema mais adiante na mesma parte de *O pelicano*, esta memória, que aqui é recordada como boa, aparece como frustração raivosa: “Desenho mal, é verdade, / mas precisava irmã Guida / exhibir-se às minhas custas? (em “Raiva de Jonathan”, (Prado 2019, 264)). Lembra aliás a afirmação de Prado em entrevista, “Dá uma vontade danada de também saber pintar” (Prado 2014). Mas o que a pintura alcança aqui – a libertação da beleza mortal para o papel – é também alcançado pela poesia, como é afirmado por exemplo em “O nascimento do poema” (ou até mesmo lembrando o poema “A rosa mística”): “Por isso escrevo os poemas / pra velar o que ameaça minha fraqueza mortal.” (Prado 2019, 245). Assim sendo, a afirmação

“Dá uma vontade danada de também saber pintar” (Prado 2014) é uma forma de dizer “Dá uma vontade danada de também saber escrever”. A efemeridade é salva através da criação artística, e esse é um mecanismo que é primeiramente testemunhado através da prática da pintura, mas depois exercido enquanto poeta.

Ainda no mesmo episódio bíblico, antes de o anjo partir, Jacob pergunta qual é o seu nome, ao que o anjo lhe responde “Porque me perguntas o meu nome?” (Gn 32, 30), sem lhe dar mais informações. É nesse eco que a pergunta surge no verso que segue “Que nome tem o que não morre?” (v. 27), que forma nominal tem aquilo que não cabe dentro de um nome? E também aqui, a resposta não é propriamente satisfatória “O nome de Deus é qualquer” (v. 28). De novo, a finta às regras de pontuação permite aqui uma ambiguidade: nestes versos tanto pode ser o próprio poeta a responder a si próprio, ou talvez seja até mesmo o próprio Deus, o próprio anjo, o próprio Jonathan, que dá esta resposta, “quando nada responde” (v. 29), à semelhança do oráculo.

O que redime aqui a não-correspondência, a insatisfação e a frustração é um outro tipo de não-correspondência, que se encontra no excesso das coisas que transbordam para fora das formas: as formas que fugiam a doutrinas, o Deus que é belo sem corpo, e a “alegria que poreja” (v. 30). De certa forma, a resposta está implícita: o nome de Deus é alegria.

Passo agora à análise de um poema onde mais uma vez Prado trabalha a sua relação com a pintura. Neste caso, a sua vocação não passa apenas pela questão de ter ou não ter talento, mas por uma questão mais profundamente identitária.

A pintora

Hoje de tarde
pus uma cadeira no sol pra chupar tangerinas
e comecei a chorar,
até me lembrar de que podia
falar sem mediação com o próprio Deus
daquela coisa vermelho-sangue, roxo-frio, cinza.
Me agarrei a seus pés:
Vós sabeis, Vós sabeis,
só Vós sabeis, só Vós.

O bagaço da laranja, suas sementes
me olhavam da casca em concha
na mão seca.
Não queria palavras pra rezar,
bastava-me ser um quadro
bem na frente de Deus
para Ele olhar.
(Prado 2019, 420)

Este poema de *A duração do dia* tem um tom narrativo, e começa com uma cena cotidiana Mineira, ao sol a comer citrinos,¹⁶ que é perturbada pelo choro.

O choro deve-se àquela “coisa vermelho-sangue, roxo-frio, cinza.” (v. 5). O que esta coisa é não está explícito; no entanto, a gradação das cores sugere não que é uma coisa que reúne essas cores num só corpo, mas sim um corpo que evolui no sentido dessas cores: o corpo humano em decomposição. De “vermelho-**sangue**” ao “roxo-**frio**” até se tornar pó. A gradação de cores também pode indicar o pôr-do-sol, no seu final, mesmo antes de o céu escurecer. De qualquer das formas, é uma gradação que se está a dirigir para um fim, quer esse fim seja a morte quer seja a noite.

Por alguma razão misteriosa, a pintora do poema lembra-se “de que podia / falar sem mediação com o próprio Deus” (vv. 4-5), de tal forma que se agarrou aos seus pés (v. 7). Como é que é foi possível agarrar-se aos Seus pés, como é que é possível falar sem mediação com Deus, não é claro ainda. Todavia, é de notar que não lhe pergunta o que é morte (algo que seria previsível uma vez que se depara com uma coisa que está a chegar ao seu fim), nem o seu porquê, nem lhe faz algum pedido; profere, em vez disso, uma espécie de credo de confiança, repetitivo e pouco elaborado, “Vós sabeis, Vós sabeis / só Vós sabeis, só Vós.” (vv. 8-9), como se não precisasse de “palavras pra rezar” (v. 13).

Destes versos passa-se para a contemplação dos restos da laranja comida na mão. Há dois pormenores a notar: já não é uma tangerina, mas sim uma laranja, e,

¹⁶ Em *Bagagem*, no poema “Para comer depois”, temos a descrição de uma cena semelhante, “Na minha cidade, nos domingos de tarde, / as pessoas se põem na sombra com faca e laranjas.” (vv. 1-2) (Prado 2019, 38)

extraordinariamente, num processo de descascar e comer que deveria ser sumarento, a mão está seca. Nestes versos da contemplação do bagaço da laranja acontece que o olhar de Deus se cruza com a forma como o bagaço e as suas sementes olham a pintora, quase como se Deus estivesse nas laranjas. Considerando isto, a metamorfose das tangerinas para o bagaço das laranjas parece implicar o seguinte: que a não-mediação entre a poeta e Deus se deu através do ato de comer as tangerinas, fazendo lembrar o ato de comungar, numa espécie de processo de transubstanciação para laranjas. Assim sendo, o discurso repetitivo “Vós sabeis, Vós sabeis / só Vós sabeis, só Vós.” (vv. 8-9) lembra agora com o comer sôfrego da comida, a comunicação com Deus sem mediação.

Por fim, queria pensar sobre o título do poema: “A pintora”. O título ilumina o poema de duas formas. A primeira, é a de que a poeta é a pintora do quadro que é ela própria, ela pinta o seu quadro, o quadro que se dispõe diante de Deus nos últimos versos do poema. Nesse momento, a poeta assume uma postura de passividade diante dos olhos de Deus, contrastando com o frenesim do questionário da parte anterior. A segunda é metapoética. Um quadro implica a presença de figuras, imagens e cores. Ora, aquilo que reúne mais cores no poema é o próprio poema: laranja, vermelho, roxo, cinza, uma pessoa a comer laranjas – a poeta é a pintora deste quadro, que só se pode traduzir em palavras. O poema é o próprio quadro que Deus olha, é a forma de súplica, é o credo, é a desejada não mediação. Através do uso da palavra poética, Prado pinta um quadro, que, ironicamente, quase quer dispensar a palavra “Não queria palavras pra rezar” (v. 13). É essa a sua vocação, a de uma poeta que pinta.

Para terminar, abordo agora um poema que se encontra em íntima relação com o anterior, porque se no poema “A pintora” o próprio poema, e portanto o próprio poeta, se revela como quadro a ser contemplado, no poema que se segue é admitida precisamente esta identidade de “paisagem”.

. O poema encontra-se em *Oráculos de maio*, na secção “Romaria”.

Direitos humanos

Sei que Deus mora em mim
como sua melhor casa.
Sou sua paisagem,
sua retorta alquímica
e para sua alegria
seus dois olhos.
Mas esta letra é minha.
(Prado 2019, 346)

Logo no primeiro verso, testemunha-se uma profunda comunhão com Deus, fazendo ecoar as palavras de S. Paulo, no segundo capítulo da Carta aos Gálatas, “Já não sou eu quem vive, mas Cristo que vive em mim” (Gal 2:20). Prado está aqui a reescrever S. Paulo, a casa de Deus é ela própria (numa espécie de movimento feminista). Essa comunhão é descrita também nos versos seguintes: ela é “sua paisagem” (v. 3), seu reflexo, e é também através dos seus olhos que Deus vê, “e para sua alegria / seus dois olhos” (vv. 5-6).

Já a tarefa da alquimia, enunciada no quarto verso, é também uma alusão ao próprio trabalho da poesia. Antes de mais, como lembra Cristina Campo no seu ensaio, “Atenção e Poesia”,¹⁷ a “[p]oesia também é atenção, ou seja, leitura em múltiplos planos da realidade à nossa volta, que é a verdade em imagens” (Campo 2005, 174). Aqui, a poesia está ligada à faculdade da atenção, do olhar, um saber olhar para a realidade nas suas várias dimensões (daí que ela também seja os olhos de Deus no mundo). A realidade, por sua vez, revela a verdade através de imagens, que a atenção, e por sua vez a poesia, têm a capacidade de desvendar. Neste sentido:

a alquimia da perfeita atenção [a poesia] [...] opera uma decomposição e uma recomposição do mundo em dois momentos diferentes e igualmente reais [...] à semelhança, mais uma vez, dos alquimistas que primeiro derretiam o sal num líquido e depois estudavam de que modo se torna a cristalizar em figuras (Campo. 2005, 176-177).

¹⁷ No conjunto de ensaios que constitui a obra *Os Imperdoáveis* (Campo 2005), de onde são retiradas todas as citações da autora.

As imagens que a atenção encontra na realidade são decompostas num primeiro passo e recompostas num momento seguinte, através da poesia. Para lembrar de novo o poema “Arte”, a poesia faz “[d]as tripas / coração” (Prado 2019, 366), transforma a realidade numa outra realidade. Tal como aconteceu com as laranjas de “A pintora”, e com as frutas de “A rosa mística”, a realidade, decomposta e recomposta, altera-se. A este processo Campo apelida de “alquimia da perfeita atenção”, é um processo alquímico de transformação de substâncias. Assim, ao ser os dois olhos de Deus sobre a realidade, a poeta opera a alquimia da atenção.

A conjunção adversativa do último verso introduz um tom diferente. Se até ao momento se tinha falado da comunhão perfeita entre poeta e Deus, dá-se agora um afastamento em relação ao mesmo. Como apontam Maria Guimarães e Goiandira Ortiz de Camargo, em “Adélia Prado e a poética da ressalva” (Guimarães e Camargo 2014), a adversativa em Prado funciona muitas vezes como uma ressalva. Neste poema, essa função de ressalva salvaguarda os seus “Direitos humanos”, que se prendem exatamente com a sua letra, a sua poesia: “Mas esta letra é minha”. O poema funciona como manifesto: uma declaração de direitos e propriedades. A voz poética de Prado, por mais que seja por meio da vocação e inspiração divina – e repare-se que maior parte do poema fala precisamente desta necessidade da presença de Deus na vida para que a poesia se realize – não deixa de ser profundamente sua.

Antes de avançar para uma descrição detalhada das características específicas desta poesia de Prado, é necessário olhar de novo as limitações encontradas na relação entre poesia, pintura e Ropografia, para verificar então que produto daí resulta. Em primeiro lugar, no que toca à comparação com a Ropografia, a poesia de Prado excede-a na medida em que a figura humana ocupa o lugar central na sua poesia, ao contrário da Ropografia, que depende da sua ausência. O traço característico da figura humana em Prado é que ela transborda de desejo,

de fome, como foi possível verificar por exemplo no poema “Rute no campo”, onde há vários tipos de fome (de comida, sexual, palavras, sentido, pertença, amor e vida eterna). E até quando os poemas por Prado referências às Naturezas Mortas, eles não deixam de reclamar a figura humana, e para esse efeito analisei o poema “Ovos da Páscoa”, onde o ovo evoca a vida. De seguida, levantando o seguinte problema: se a pintura e a poesia alcançam o mesmo objetivo, porque tem Prado preferência pela poesia? Fiz então uma distinção entre poesia como algo transcendente, que Prado considera ser possível encontrar em qualquer lado, e poesia-forma. Em relação a esta última, ela depende da inspiração. O poema “Caderno de desenho” aborda precisamente este problema: jogando com uma série de não-correspondências, no reconhecimento de que há uma afinidade entre poesia e pintura, o que vence é a poesia, seja por falta de talento para a pintura, seja porque de facto há uma vocação poética. De facto, no poema “A pintora”, a poesia permite pintar, de modo que o poema se torna quadro para Deus. Assim sendo, a poesia é, em Prado, uma questão de identidade, mais do que frustração. Como argumentei com a análise de “Direitos humanos”, apesar da dependência da inspiração divina, esta não elimina uma voz pessoalíssima que só pode ser de Prado.

A poesia que resulta de um projeto com estes traços é portanto Cristina Campo dá-lhe o seguinte nome: “a poesia que daí [da alquimia da perfeita atenção] nasce, evidentemente não poderá deixar de ser uma *poesia hieroglífica*: parecida com uma nova natureza” (Campo 2005, 177; meu destaque). Esta é a poesia proposta por Prado, que só é possível através do ofício das palavras e do ofício do olhar.

Capítulo IV – Traços para uma poesia hieroglífica

Convém, então, descrever aquilo em que consiste uma poesia hieroglífica, e que traços específicos esta adquire no contexto da obra poética de Adélia Prado.

O termo “poesia hieroglífica” é empregue pela primeira vez por Diderot, na “Lettre sur les sourds et les muets, à l’usage de ceux qui entendent et qui parlent”, publicada em 1751. Nesta carta, o autor aborda o problema das inversões características da sintaxe de algumas línguas. A inversão, para Diderot, tem lugar quando a ordem das palavras numa língua não corresponde à ordem natural pela qual as propriedades a que as mesmas palavras se referem é sugerida ao pensamento, que seria “colorée, figurée, étendue, impénétrable, mobile, substance” (Diderot [1972], 95). Estas inversões não aconteciam tanto em Grego e Latim, mas são mais comuns no Francês, o que quer dizer portanto que são maioritariamente um problema convencional. O problema é que as inversões dificultam a perceção daquilo que Diderot define como o “état d’âme” do comunicador, a realidade interior, o que ele tem no espírito. Este “état d’âme” existe de forma simultânea dentro de quem fala, mas quando é expresso através da linguagem tem de ser decomposto através de palavras que não são simultâneas, que se sucedem umas às outras, o que desvirtuaria a sua essência.

Ao passo que alguns autores à época (tais como o Abade Batteux, a quem é dirigida a carta) vêm estes fatores como um impedimento ao alcance de uma linguagem perfeita, que só poderia ser alcançada num regresso ao Grego e ao Latim, Diderot propõe uma outra solução. Assim, o ponto central com que Diderot se ocupa aqui, como descreve James Doolittle, no seu ensaio “Hieroglyph and Emblem in Diderot's Lettre sur Les Sourds et Muets”, é estabelecer “a medium of communication between man and man from which all linguistic convention is arbitrarily banished”. Isto porque “the limitations of rationality must be overcome if language is to convey things which transcend those limits.” (Doolittle 1952,

160–61). Ao demonstrar que as inversões são um problema de convenção, e sendo a convenção um produto da razão que está aquém da representação do “état d’âme”, a solução que Diderot encontra é abolir toda a convenção na linguagem.

O tipo de linguagem que daí resulta é a poesia, e para Diderot a poesia fala por meio de hieróglifos. Para Diderot, “l’harmonie syllabique et l’harmonie périodique engendraient une espèce d’hiéroglyphe particulier à la poésie” (Diderot 1972, 154). O hieróglifo depende do som e do ritmo das palavras poéticas, para gerar uma imagem no seu recetor. A poesia que fala por meio de hieróglifos “causes his [the hearer’s] organism to perceive the suggestions and his imagination to combine them into images” (Doolittle 1952, 155). A imagem permite um entendimento simultâneo e múltiplo da realidade expressa, que está mais próximo da natureza da expressão de um “état d’âme”.

Assim, Diderot afirma que “en ce sens [...] toute poésie est emblématique” (Diderot 1972, 133) (aqui, “emblématique” tem um significado sinónimo a hieroglífica). E mais ainda, afirma que o hieróglifo “[c]’est la chose même que le peintre montre; les expressions du musicien et du poète n’en sont que des hiéroglyphes” (Diderot 1972, 150). Assim, o hieróglifo é um mecanismo comum a toda a obra. Neste sentido, este entendimento de hieróglifo está próximo do entendimento de Prado de poesia enquanto transcendente. Quando Prado afirma que é possível encontrar poesia na música e na prosa, aproxima-se aqui de Diderot quando diz que encontra hieróglifos em toda a arte: há uma propriedade comum. Toda a linguagem artística, portanto, excede a linguagem da convenção, porque fala por meio de hieróglifos.

Note-se ainda que Diderot avança que “l’intelligence de l’emblème poétique n’est pas donnée à tout le monde” (Diderot 1972, 133), o que quer dizer que a responsabilidade da criação poética “devolves fully as much upon the hearer as it does upon the poet.” (Doolittle 1952, 155). Portanto, para Diderot, toda a linguagem poética utiliza o som e o ritmo para

formar hieróglifos, imagens que são sugeridas ao leitor, ainda que nem toda a gente tenha a mestria ou o entendimento da linguagem hieroglífica. Como se o hieróglifo nem sempre fosse ativado. Este ponto encontra-se com a “condição de espera” da arte para Prado, de que falei no primeiro capítulo. Se a arte cria uma nova realidade, se é um hieróglifo, um portal, a experiência dessa realidade não se dá apenas na criação artística, como na própria apreciação artística. Para Prado, a leitura ou a apreciação de um quadro ativam o hieróglifo, tanto quanto a criação artística também gera (aqui o entendimento de “hieróglifo” tem mais que ver com a ideia de portal para um outro lugar, uma outra realidade). E também no que toca ao papel de poeta, é de notar, como o fiz no poema “A menina e a fruta”, que também a vocação poética não é concedida a todos.

A palavra “hieróglifo” vem do grego, e quer dizer escrita sagrada, de “Hyerós”, sagrado, e “Glyphé”, de gravar (cfr. Merriam-Webster). Para os egípcios, como explica o historiador Julien Ries, na sua obra *Il sacro nella storia religiosa dell'umanità*, “[n]ella rappresentazione visibile del suo dio, ogni fedele usa dei simboli capaci de esprimere la potenza [della divinità]. Ma al di là dei simboli, l'uomo incontra il dio personale” (Ries 2012, 235). Um certo tipo de linguagem escrita por representação por imagens dos seus deuses permitia aos egípcios um encontro pessoal com o divino; os símbolos dos hieróglifos funcionavam como portal, como meio de comunicação e mediação entre deuses e homens. Nem todos os textos egípcios eram escritos com hieróglifos, este tipo de escrita estava reservado para locais de culto, e também para os locais oficiais que o Rei frequentasse, como explica a historiadora Penelope Wilson: “In general, the more monumental a text (temple, tomb, stela) then the more likely that it will be written in hieroglyphs” (Wilson 2004, 18).

Todavia, o termo “hieróglifo” foi evoluindo ao longo dos tempos e ganhou vários sentidos, próximos de outras palavras tais como “símbolo”, ou mesmo como mencionei em Diderot, “emblème”. Nesse sentido, também o ícone pode funcionar como paralelo de

hieróglifo.¹⁸ Como explica o iconista e teólogo russo ortodoxo Léonide Ouspensky no seu livro *La Théologie de l'icône*, o ícone não é meramente uma imagem que se dá à apreciação estética, o ícone “est quelque chose de plus: un équivalent du message évangélique, un objet culturel qui fait partie intégrante de la vie liturgique” (Ouspensky 2003, 9). Em certo sentido, sendo o ícone um equivalente da mensagem evangélica, e sendo a mensagem evangélica a própria palavra de Deus, um ponto de contacto com o divino, o ícone assemelha-se ao hieróglifo. A possibilidade da existência dos ícones, continua Ouspensky, deriva diretamente da Encarnação do Filho de Deus, que tornou aquele que é “absolument inaccessible à la créature, qui n'est ni descriptible ni représentable d'aucune manière” em algo “descriptible et représentable en assumant la chair de l'homme” (Ouspensky 2003, 134), e por isso passível de estar presente num ícone. Assim sendo, “l'icône est souvent appelée ‘théologie en image’” (Ouspensky 2003, 9).

O hieróglifo é simultaneamente imagem e texto, tem uma significação diferente porque pretende ser textual. Ora, o termo “poesia hieroglífica” é um termo que sem dúvida não deixa de assumir que não há propriamente uma palavra desenhada como num hieróglifo,¹⁹ e por isso é inevitavelmente mais um termo que se refere ao texto escrito, como se viu com Diderot. Contudo, é também um termo que chama a atenção para uma capacidade que a poesia possui de se unir à imagem de forma a produzir uma “escrita sagrada”, uma

¹⁸ Aliás, Prado manifesta uma proximidade com os russos, cuja ligação à Igreja Ortodoxa lembra os ícones, como se vê por exemplo em “A convertida”, de *Oráculos de maio*: “A liturgia, / o ícone, / o monacato. / Descobri que sou russa.” (Prado 2019, 365).

¹⁹ A poesia concreta também é apelidada de “poesia hieroglífica”, mas num sentido bem diferente daquele que estou aqui a aplicar. A poesia concreta é hieroglífica na medida em que dispõe as palavras de uma certa forma gráfica, tem uma “disposição hieroglífica”. O emprego da palavra “concreta”, todavia, não pode ser equivalente ao sentido de “concretude” em Prado. A “concretude” da poesia concreta está mais associada à forma propriamente, a uma disposição concreta das palavras. Tanto rigor técnico seria nesse caso equivalente a uma poesia cerebral, nos termos de Prado, demasiadas horas passadas à frente da secretária, trabalho de arquiteto, como se de facto estivesse a escrever coisas com palavras. Nesse sentido, a poesia e a arte concreta pode convidar à abstração, aliás algo que na pintura concretista é mais evidente, enquanto afastamento programático de um referencial no mundo natural (cfr. Tate 2022). Assim sendo, a poesia concreta não é hieroglífica nos termos que estou a empregar, uma vez que não pretende funcionar como veículo para uma experiência de concretude, como clarificarei mais adiante. A decomposição e recomposição alquímicas da poesia dá-se através das palavras, e não propriamente “nas palavras”, como acontece na poesia concreta.

escrita que invoca o sagrado, que dá acesso a um outro lugar. Para Cristina Campo, de onde retirei esta expressão em primeiro lugar, este é o significado que prevalece. Para Campo a ligação da palavra “hieróglifo” com o sagrado tem um peso maior do que para Diderot, e por isso ela não está preocupada em abolir as convenções da linguagem, nem fazer uma análise das ferramentas do som e do ritmo que a poesia utiliza para a criação de uma imagem.

Nos vários ensaios que constituem a sua obra *Os imperdoáveis*, Campo utiliza por várias vezes esta expressão, sem a descrever propriamente de forma sistemática. Como já referi no capítulo anterior, para Campo, como afirma em “Atenção e Poesia”, a “[p]oesia também é atenção, ou seja, leitura em múltiplos planos da realidade à nossa volta, que é a *verdade em imagens*” (Campo 2005, 174; meu destaque). A realidade revela-se verdade em imagens, a sua natureza é imagética. Posto isto, a poesia que é atenção tem de trabalhar com imagens. E “o poeta, que vai desfazendo e recompondo essas imagens, é também um mediador” (Campo 2005, 174). O poeta desfaz as imagens da realidade, para as recompor na imagem da sua poesia, conferindo-lhes uma outra forma de existência, que dá a conhecer a própria da realidade. Por isso o seu trabalho serve de mediação.

Num outro ensaio de *Os imperdoáveis*, “Como leves mãos” (Campo 2005, 101–16), Campo introduz o antigo conceito da “*sprezzatura*”, que define como “uma briosa e gentil impenetrabilidade às alheias violência e baixeza, uma aceitação impassível [...] de situações inalteráveis que ela tranquilamente ‘institui como não-existentes’” (Campo 2005, 104). É uma espécie de “desprezo” pelas circunstâncias exteriores, que leva ao anonimato, ao anulamento do ego (aliás, esta é uma razão para o uso do pseudónimo Cristina Campo). Este conceito é transportado para a literatura, nomeadamente para o papel do próprio poeta, que também deve tomar este tipo de atitude. Como explica a crítica Simone Abis no seu ensaio “Cristina Campo e l’Etica della Sprezzatura”, “allo stesso modo la letteratura deve annullare il soggetto scrivente e i suoi appetiti e diventare una pura questione di anonimato” (Abis 2011). Assim,

para Campo, continua Abis, é “[g]razie alla sublimazione ascetica” que “la menzogna della sprezzatura” – mentira porque consiste numa espécie de performance, de pose – “capovolgerà se stessa diventando suprema sincerità” (Abis 2011, 183). Também este ponto faz lembrar a visão de Prado em relação à necessidade da “mentira da ficção para poder mostrar o que é de verdade” (Prado *apud* Lauand e Dourado 2013, 59), de que falei no segundo capítulo. O arranjo artístico é essencial para veicular a verdade, para dar uma outra vida às coisas, para veicular a experiência de concretude. Para isto importa a ideia de pose, como já mencionei, e especialmente uma certa pose “antiteatral” (cfr. Fried 2008: 77), também para veicular uma ideia de familiaridade. Mas a pose antiteatral de Prado não tem que ver com a “*sprezzatura*” de Campo, nomeadamente no que diz respeito ao caminho para o anonimato. Como vimos em “Direitos humanos”, a palavra poética, apesar de dever à inspiração, é uma “letra minha”, para usar as palavras do poeta. Não se pode anular o “eu”; é através de um “eu” com nome e características (“Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia, / sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia” (vv. 1-2; Prado 2019, 17)), que a poesia acontece.

Avança Campo, no ensaio “Do conto de fadas”, que “a poesia não é mais do que a reverência pelo significado teológico do limite: o preceito de actuar à semelhança de Deus: do Sinai à sarça ardente, do Tabor a um pedaço de Pão.” (Campo 2005, 57). O trabalho da poesia sobre essa realidade que é feita de imagens, e que tem os seus limites, tem de partir do limite para cumprir a sua função. Este “significado teológico do limite” é o significado da própria Encarnação, como nos ícones: o encontro possível da divindade dentro da realidade. A poesia atua assim à semelhança de Deus: no Sinai e no Tabor, Deus e Jesus Cristo revelam-se em todo o seu esplendor a olho nu, mas também na sarça ardente e no pedaço de Pão que é a Eucaristia, o seu esplendor revela-se no próprio limite das coisas, é invisível. E a poesia que daí nasce, como já vimos, “evidentemente não poderá deixar de ser uma poesia

hieroglífica: parecida com uma nova natureza.” (Campo 2005, 177). Para usar as palavras do realizador Andrei Tarkovski:

the infinite cannot be made into matter, but it is possible to create an illusion of the infinite: the image. [...] And so, if art carries within it a hieroglyphic of absolute truth, this will always be an image of the world, made manifest in the work once and for all time. (Tarkovsky 1987, 38–39)

Tal como o alquimista de Campo, que é o próprio poeta, que decompõe e recompõe a realidade em imagens, a metamorfose das coisas que acontece na poesia hieroglífica implica portanto uma eternização das mesmas, uma sacralização das mesmas, e a passagem para um outro mundo. Assim sendo, o ponto está em “decifrar o gigantesco significado hieroglífico com a única chave que nos é dada: a força de aceitar conjuntamente a ordem do mundo e o que de contínuo o supera”, como explica Campo no seu ensaio “Um médico” (Campo 2005, 211). O significado hieroglífico é a aceitação precisamente do significado teológico do limite, aceitar que há uma ordem no mundo, um limite, que é superado, e que esse movimento é visível desde já na própria potência de um hieróglifo.

A poesia de Adélia Prado encontra-se de várias formas na descrição que elaborei do que é uma poesia hieroglífica, no que toca à criação de imagens, à poesia enquanto mediação com o sagrado, à decomposição e recomposição da realidade em imagens, e no sentido teológico do limite. Para começar, até a própria autora reconhece o poder de um hieróglifo, no último poema de *Terra de Santa Cruz*, “A criatura”: “Deus põe no céu o arco-íris, / uma palavra selada, / seu hieróglifo” (Prado 2019, 276). O hieróglifo, na aparência de uma palavra selada, é arco-íris, símbolo da aliança de Deus com os homens. O hieróglifo é uma palavra selada, é um selo, que possibilita a aliança com Deus. Uma poesia que trabalha com o hieróglifo, na sua aceção enquanto escrita sagrada, escrita de Deus, aliança com Deus, ela possibilita a própria comunicação com a origem, Deus. O hieróglifo é como a alegria que poreja, no poema “Caderno de desenho”, é uma palavra que vai para além de si própria.

Nos versos de Prado, a aliança que o hieróglifo constrói inclui tudo o que é da esfera da vida humana carnal. Neste sentido, na poesia de Prado o hieróglifo não está apenas reservado para os locais de maior importância, como palácios e templos. A poesia hieroglífica de Adélia Prado pretende, através da palavra, eternizar (e portanto, de certa forma, tornar sagrado) todo e qualquer objeto, no movimento que já foi descrito no final do segundo capítulo, seja o objeto solene ou não solene. Desde o pai em “A rosa mística”, até, por exemplo, aos frigoríficos do poema “Duas horas da tarde no Brazil” (*O pelicano*), “Frigoríficos são horríveis / mas devo poetizá-los / para que nada escape à redenção.” (Prado 2019, 246).

Este movimento de eternização do *rhōpos* é visível também nos vários poemas de Prado com uma vertente escatológica. Se por um lado, Prado considera a vida terrena um “degredo bom, / os penedos belos, / as poucas flores, dádivas” (“À soleira”, *Terra de Santa Cruz*, (Prado 2019, 203)), por outro a perspectiva da ressurreição da carne apresenta-se como uma realidade ainda mais promissora, como afirma em “A catecúmena”, de *Bagagem*, “Se o que está prometido é a carne incorruptível, / é isso mesmo que eu quero” (Prado 2019, 38). Assim se vê num poema como “Um salmo”, de novo em *Bagagem*, onde tudo é aceite na esfera do sagrado, pelo facto dos mais variados objetos terem um lugar na vida do mundo que há de vir. O poema começa por afirmar que “Tudo o que existe louvará” (Prado 2019, 31), e segue-se uma enumeração desse tudo, desde “Os meninos, os cachorros” (v. 6) até a “O abano de um rabo, um miado” (v. 11). Nada do que diz respeito à vida carnal humana – quer sejam vestidos, saias, laranjas, e bules, ou o desejo erótico, casamento, trabalho, comida, fome e tanto mais – nada escapa ao poder da redenção, também poética.

E a poesia surge como forma de elevar tudo isso. É este tipo de reverência que a poesia de Prado tem ao significado teológico do limite: a possibilidade da Encarnação do Verbo divino, e a promessa de um Reino que há de vir, permite que tudo ganhe um significado teológico. A poesia revela as coisas na sua dimensão verdadeira, e também por

isso a poesia é hieroglífica. Esta dimensão escatológica pode resumir-se nos versos do poema “Fê”, de *Bagagem* (“Sarça Ardente – II”): “Como será a ressurreição da carne? / É como nós já sabemos, eu lhe disse, / tudo como é aqui, mas sem as ruindades” (Prado 2019, 88). De facto, como aponta Joana Matos Frias, a referência à “*parusia*, à segunda vinda de Cristo, presum[e] o fim da morte, quer dizer, da divisão imposta pelo tempo” (Matos Frias 2006, 200). A morte é a principal ruindade a ser abolida. Todavia, no caso específico de Prado, o significado teológico do limite é levado a um outro nível. Isto porque o desejo do Reino que há de vir não parece abolir uma certa ideia de quotidianidade. Veja-se por exemplo o poema “O reino do céu”, também de *Bagagem*: “Quando eu ressuscitar, o que quero é / a vida repetida sem o perigo da morte, / os riscos todos, a garantia: / à noite estaremos juntos” (Prado 2019, 90). Quando Matos Frias caracteriza o pendor escatológico em Prado como o desejo de um mundo “onde o perpétuo se transforma em eterno” (Matos Frias 2006, 200), este “eterno” tem de ser considerado como sinónimo de “sem perigo da morte”, e não propriamente como “atemporal”, no sentido agostiniano. O perpétuo seria vivido sem o perigo de morrer. Este é o significado teológico do limite levado até ao extremo: o reino dos céus é desejado não apenas por virtude de um limite que se suporta, mas especialmente porque há a experiência de um limite que tem em si toda a potência de ser bom. Não é apenas o fim das ruindades, mas a continuação do bem que já se vive.

A poesia de Prado também se apresenta como mediação, como portal de acesso. Antes de mais, o poeta é uma espécie de oráculo, ele é veículo daquilo que Deus tem para dizer ao mundo. No já referido poema “O poeta ficou cansado”, apesar de contrariado, o poeta apercebe-se da sua inevitável vocação para a poesia, e dirige-se a Deus (isto é visível através do uso da letra maiúscula para se referir ao seu interlocutor): “Pois não quero mais ser Teu arauto. / Já que todos têm voz, / por que só eu devo tomar navios / de rota que não escolhi? / Por que não gritas, Tu mesmo, (...)”. Aqui, o poeta pede uma vocação mais “simples”, que a deixe nos afazeres domésticos, “Ó Deus, / me deixa trabalhar na cozinha,

/ nem vendedor nem escrivão, / me deixa fazer Teu pão.” Ao que Deus responde: “Filha, diz-me o Senhor, / eu só como palavras.” (Prado 2019, 323). Nestes últimos versos do poema, o pão que o poeta quer cozinhar na sua cozinha e as palavras que Deus deseja que o poeta lhe dê a comer identificam-se. Este pode ser o “pão nosso de cada dia”, mas não deixa de lembrar também o pão que é consagrado no altar da Eucaristia. Assim, os versos adquirem para si um estatuto litúrgico, aliás próprio de uma poesia hieroglífica, como afirma Campo: “talvez só possa dominar plenamente esses símbolos quem tiver pela sua língua um sentimento tão litúrgico quanto o rito da festa, tão familiar quanto o alimento de todos os dias” (Campo 2005, 48). A vocação do poeta é, portanto, simultaneamente ser a voz de Deus no mundo, e através do uso da palavra, alimentar o próprio Deus, dar-lhe aquilo para o qual foi convocada. Já não apenas veículo que corre no sentido de Deus para o Homem, mas já um pouco um veículo que corre no sentido do Homem para Deus.

Para terminar, na obra *O pelicano* encontra-se um poema que expressa o entendimento da poesia hieroglífica de Prado como a tenho vindo a descrever até ao momento.

O nascimento do poema

O que existe são coisas,
não palavras. Por isso
te ouvirei sem cansaço recitar em búlgaro
como olharei montanhas durante horas,
ou nuvens.
Sinais valem palavras,
palavras valem coisas,
coisas não valem nada.
Entender é um rapto,
é o mesmo que desentender.
Minha mãe morrendo,
não faltou a meu choro este arco-íris:
o luto irá bem com meus cabelos claros.
Granito, lápide, crepe,
são belas coisas ou palavras belas?
Mármore, sol, lixívia.
Entender me sequestra de palavra e de coisa,
arremessa-me ao coração da poesia.
Por isso escrevo os poemas
pra velar o que ameaça minha fraqueza mortal.
Recuso-me a acreditar que homens inventam as línguas,
é o Espírito quem me impele,
quer ser adorado

e sopra no meu ouvido este hino litúrgico:
baldes, vassouras, dívidas e medo,
desejo de ver Jonathan e ser condenada ao inferno.
Não construí as pirâmides. Sou Deus. (Prado 2019, 244–25)

O poema começa com a afirmação perentória “O que existe são coisas, / não palavras.” (vv. 1-2). Esta é uma afirmação que lembra um problema que é apontado em “A formalística”, com o poeta cerebral que “quer escrever coisas com as palavras” (Prado 2019, 284-285), e não palavras com coisas. Aqui, as coisas prevalecem por cima das palavras. Isto lembra precisamente a experiência de concretude. Ora, um hieróglifo, uma poesia hieroglífica dá acesso às coisas, funciona como portal, é uma aliança, dá acesso a uma experiência de concretude. Neste sentido, é quase como se a palavra-hieróglifo fosse já uma coisa, a coisa a que dá acesso a, numa anulação da existência de palavras. Daí, nos versos seguintes, a poeta afirmar que poderia ouvir recitar em búlgaro, língua que provavelmente não entende, mas que, a ser poesia, é portal. E de facto, na contemplação da paisagem das montanhas e das nuvens, mais ainda se tivermos em conta a relação de Prado estabelece entre pintura e poesia, há igualmente um portal. Isto é possível porque a poesia funciona como hieróglifo, como meio porque é já em si experiência de outra coisa.

Matos Frias também menciona esta “ânsia persistente de exceder as fronteiras das línguas” (Matos Frias 2006, 205). Matos Frias argumenta que esta ânsia vem de uma vontade de regressar a um “estádio pré-babélico” (Matos Frias 2006, 205) da linguagem, sob a égide de uma “*poesia da origem*” (Matos Frias 2006, 198, destaque da autora). Todavia, Matos Frias concebe este apelo de Prado à “origem” de um ponto de vista maioritariamente temporal, em que se procura voltar a um tempo antes do episódio da Torre de Babel. Parece-me que no caso da poesia de Prado a procura de uma origem, quando a há, tem mais que ver com uma procura de uma ontologia presente. Não tem tanto que ver com um regresso, mas com um olhar profundo.

Segue-se um silogismo: “Sinais valem palavras, / palavras valem coisas, / coisas não valem nada.” (vv. 6-8). Este silogismo funciona como gradação, sendo que no último degrau, “coisas não valem nada” (v. 8), as expectativas são defraudadas, o que cria quase um efeito cômico. De qualquer das formas, repare-se que nesta “conta matemática” que dá zero, a palavra “sinais” poderia ser substituída por “hieróglifo” (se tomarmos um dos sentidos alargados que a palavra “hieróglifo” foi adquirindo ao longo dos tempos, como já disse que isso aconteceu). Hieróglifos valem palavras, palavras hieroglíficas valem coisas, valem concretude, mas o mundo que foi aberto por este portal não vale nada, não é possível descrever o seu valor. Isto porque “Entender é um raptó, / é o mesmo que desentender” (vv. 9-10). De novo, lembremos a figura do poeta cerebral, que através do exercício de tentar escrever coisas com palavras não entende a própria natureza da poesia. Procurar entender, no sentido de controlar, é uma impossibilidade, é sinal de que não entendeu nada.

Depois é mencionada a morte da mãe, mas a frase que aparece como “arco-íris”, símbolo da aliança, é um reparo mundano “o luto irá bem com meus cabelos claros.” (v. 13). O poema aparece então para esconder a “fraqueza mortal” do poeta. Esta fraqueza prende-se com a natureza carnal e temporal da existência humana, a efemeridade das coisas de que já falei, especialmente no primeiro capítulo com o poema “A rosa mística”. Aparecem de seguida uma série de palavras, aparentemente aleatórias, acompanhadas da pergunta “são belas coisas ou palavras belas?” (v. 15). Esta é uma pergunta sobre a própria eficácia do seu projeto poético, acerca da possibilidade de uma experiência de concretude, da criação de uma outra realidade onde as coisas podem viver. É como se o leitor estivesse a assistir à tentativa de escrita de um verdadeiro poema, como se estivesse a assistir ao nascimento de um poema (e note-se que neste sentido de facto é diferente do “*autonomous complex*” de Jung). Mas de novo a poeta se apercebe que esse entendimento só a pode raptar para o coração da poesia, “Entender me sequestra de palavra e de coisa” (v. 17). Assim, procurar entender

verdadeiramente a poesia (já não sentido de a controlar, como o faz o poeta cerebral com o seu bisturi) é admitir que é preciso ser raptada, passar a porta.

De facto, a posição de um poeta cerebral é totalmente afastada, “Recuso-me a acreditar que homens inventam línguas” (v. 23), a linguagem não é produção do ser humano. É uma poesia hieroglífica, e por isso, “é o Espírito que me impele” (v. 22), é a vocação do poeta-pintor. E mais ainda, é Deus que deseja que as coisas sejam poetizadas, porque a forma poética que o Espírito inspira ao poeta para que este o adore é a seguinte: “hino litúrgico: / baldes, vassouras, dívidas e medo / desejo de ver Jonathan e ser condenada ao inferno” (v. 24-26). É enumerada uma série de objetos banais e complicações humanas, bem como o desejo por um homem, e deduz-se que o encontro com esse homem desafie de tal forma os mandamentos divinos que só a possa condenar o inferno. Mas tudo foi elevado a hino litúrgico, a poesia. Imagens desfeitas e recompostas, através da poesia hieroglífica. O que existe são coisas, não palavras.

O poeta é por isso mediador, Deus assume-o e fala através dele, como um oráculo, “Não construí as pirâmides. Sou Deus.” (v. 27). As palavras são inspiradas, como hieróglifos que se encontram nas paredes das pirâmides, palavras seladas, poesia hieroglífica. O poema acompanha portanto um processo de escrita, como se a poeta estivesse de facto a ensinar. Para isso contribui o facto de no terceiro verso haver um interlocutor, uma segunda pessoa do singular, em “te ouvirei”. O poema abre com a enunciação de uma série de princípios, até ao décimo verso. De seguida, começam uma série de tentativas de escrita, como se pode ver pela enumeração de uma série de objetos. Nessa tentativa de escrita, a poeta verifica a adequação dos seus próprios princípios poéticos: “são belas coisa ou palavras belas?” (v. 15), “Entender me sequestra de palavra e de coisa, / arremessa-me ao coração da poesia” (vv. 17-18). No ato da escrita se percebe as razões pelas quais se escreve, para “velar o que ameaça minha fraqueza mortal” (v. 20). Aí se percebe a origem da linguagem poética, que é a

inspiração do Espírito; essa inspiração é levada até às últimas consequências, de tal forma que a poeta profere “Sou Deus” (v. 27), naquele movimento em que se apaga palavra e coisa, e fica apenas poesia, hieróglifo, portal imediato.

Neste capítulo, comecei então por descrever o que é uma poesia hieroglífica. Em primeiro lugar referi Diderot, que terá utilizado esta expressão pela primeira vez, utilizando a expressão do hieróglifo para descrever o mecanismo com o qual a poesia trabalha. Esse mecanismo trabalha através do som e do ritmo das palavras, e é capaz de produzir uma imagem na mente do leitor, mas cuja eficácia depende tanto deste último como do próprio poeta, sendo que esta mestria não é concedida a toda a gente. No contexto egípcio, os hieróglifos são utilizados como escrita sagrada, e este entendimento de hieróglifo levou-nos para Cristina Campo, que também utiliza o mesmo termo para descrever o fenómeno da poesia. Para esta autora, a realidade é verdade em imagens, que através da alquimia da perfeita atenção, que é a própria poesia hieroglífica, é decomposta e recomposta numa outra imagem que dá a conhecer a sua verdade. O poeta serve então como mediador da verdade, que se encontra dentro da própria realidade, no sentido teológico do limite. Esta descrição da poesia hieroglífica oferece-se como uma descrição adequada da poesia de Prado. Antes de mais, na importância que a poesia de Prado dá à pintura e à criação de imagens, a ligação entre poesia e pintura; depois, na visão da função do poeta como oráculo e mediador. Quanto ao sentido teológico do limite, este revela-se não só como aceitação da realidade carnal humana, mas também como a sua própria elevação ao plano do divino. Por fim, como argumentei através do poema “O nascimento do poema”, o acesso que a poesia dá às coisas é semelhante ao efeito produzido por um hieróglifo: o hieróglifo estabelece uma aliança que permite ter acesso a um outro mundo, e que portanto vela a fraqueza mortal humana. O hieróglifo dá acesso a uma outra realidade, é uma espécie de portal, e portanto é veículo da concretude: que no início deste trabalho argumentei que une a poesia e a pintura na visão de Prado. A poesia hieroglífica é aquela poesia que é pintura.

Conclusão

Para resumir, este trabalho começou por abordar uma afirmação que Adélia Prado fez em entrevista, “quando eu falo poesia, poema, é a pintura” (Prado 2014), para investigar que tipo de poesia é este que é pintura.

Assim sendo, trabalhando mais algumas afirmações de Prado na mesma entrevista, no primeiro capítulo demonstrei que a pintura e poesia para Prado partilham o fator da concretude, permitem uma experiência da concretude. Isto acontece porque a arte dá uma nova vida às coisas, como reitera o poema “Arte”, resgatando-as do tempo, como se viu por exemplo em “A rosa mística”. Ainda assim, é de notar que essa experiência de concretude, esse modo de vida alternativo está em condição de espera, como demonstrei através do poema “Leitura”.

No segundo capítulo aproximei a poesia da autora ao projeto artístico da Ropografia, procurando afinidades tanto processuais como programáticas. Primeiro, demonstrei como por vezes a autora adota procedimentos da pintura de Naturezas Mortas, tal como acontece em “No meio da noite”, onde foi possível reconhecer algumas técnicas que lembram as obras dos pintores Zurbarán e Cotán. Em segundo lugar, analisei uma questão mais programática, a relação que a poesia de Prado tem com a própria representação do *rhopos*, do quotidiano. Este é um dos desafios da Ropografia: será possível representar o *rhopos* enquanto tal? O breve exemplo de Chardin serviu para lançar o mote de que o ponto está em cultivar uma familiaridade com a cena retratada. Para tal, notei a conveniência de um tipo de postura que é antiteatral, favorecendo a ideia de palco, que para Prado é algo que na arte é não só inevitável, como também é condição essencial para que a arte possa veicular a verdade. Esta familiaridade cultivada por Prado também surge como cultivo de uma familiaridade com o divino, que é passível de ser encontrado nas coisas mais pequenas do dia-a-dia, na vida doméstica, e noutras realidades, como a erótica (como se viu no poema “No meio da noite”).

Da mesma maneira que a autora afirma “Qualquer coisa é a casa da poesia”, também poderia afirmar “Qualquer coisa é a casa de Deus”.

O objetivo do terceiro capítulo foi expor as limitações do paralelo pintura e poesia. Em primeiro lugar, a centralidade da figura humana em Prado, com todo o seu desejo e fome transbordantes – fome de comida, de pátria, de verdade, de beleza, de amor, e também erótica – como analisei através dos poemas “Rute no campo” e “Ovos da Páscoa”, é um ponto que disside da Topografia, cuja principal característica é a ausência da figura humana. Em segundo lugar, distingi entre dois entendimentos de poesia em Prado: poesia como entidade transcendente e poesia-forma. A primeira é um fator que pode ser encontrado em qualquer coisa; a segunda depende diretamente da inspiração e da vocação, como analisei nos poemas “Caderno de desenho”, “Pintora” e “Direitos humanos”. A vocação e a inspiração não anulam a voz do poeta, tanto que a poesia corresponde à sua própria identidade: é a voz do poeta que soa, mesmo quando ele é oráculo.

A expressão “poesia hieroglífica” vem resolver as limitações expostas, na medida em que já não se atém simplesmente a uma comparação entre poesia e pintura, mas resolve-a num só tipo de poesia. As características desta poesia, como descritas por Diderot e Cristina Campo, iluminam bastantes traços da poesia de Prado que foram descritos ao longo dos capítulos anteriores. Diderot afirma que a poesia trabalha com hieróglifos, que no fundo são mecanismos que trabalhando com o som ativam no leitor uma imagem, que seria um modo de expressão linguística mais fiel à representação de uma “état d’âme”. Neste sentido, não é só a poesia que fala através de hieróglifos, mas toda a arte. É importante notar que a ideia de que algo é ativado ao ler poesia tem semelhanças com a condição de espera que descrevi a propósito do poema “Leitura”. Há uma realidade que é despertada no processo de leitura, e o que permite esse despertar é precisamente a palavra poética, o hieróglifo. Mais ainda, é possível que a ideia de “imagem” que Diderot diz que é criada pelo hieróglifo na mente do

leitor tenha parencas com a ideia de concretude, sendo a imagem uma coisa concreta. Seria no entanto difícil descrever com exatidão estas imagens despertadas na mente do leitor. Para avançar, o entendimento do hieróglifo enquanto veículo que dá acesso ao sagrado também serve para descrever a poesia de Prado. A palavra poética de Prado é inspirada, a poesia é presença de Deus, é hieróglifo. Assim sendo, o poeta é também ele mediador. O trabalho deste poeta de hieróglifos é, como o descreve Cristina Campo, um trabalho de alquimia, de decomposição da realidade para a sua recomposição na poesia. Este tipo de processo é evidente em poemas como “Arte”, onde o hieróglifo serviria também como verbo, ou em “A rosa mística”, onde o resgate do tempo permite a criação de uma nova realidade. Aliás, a própria Prado se descreve precisamente enquanto “retorta alquimista”, em “Pintora”. Esta decomposição e recomposição em imagens, segundo Campo, acontece especialmente porque a realidade é “verdade em imagens”. Assim sendo, também a nova realidade recomposta através da poesia tem como que uma natureza imagética capaz de veicular a verdade. Esta verdade veiculada pela arte é a concretude de que nos fala Prado, que tanto a poesia como a pintura são capazes de produzir. O hieróglifo é portal de concretude também. Assim nasce a reverência ao sentido teológico do limite, de que fala Campo. Nos limites da forma, tanto carnal como poética, há algo que supera. Assim, é através da realidade carnal em todas as suas facetas – erótica, quotidiana, doméstica – que é possível encontrar Deus, e a poesia. Uma poesia hieroglífica é assim uma espécie de alquimia, uma aliança, um verbo que permite uma transformação: é aquele tipo de arte que faz das tripas coração.

Bibliografia

- Bíblia Sagrada*. 2002. Lisboa: Difusora Bíblica.
- Abis, Simona. 2011. "Cristina Campo e l'etica della sprezzatura". *Studi novecenteschi*, 38 (81): 171-183. Disponível em: «<http://www.jstor.org/stable/43449963>.» (último acesso a 20/12/2021).
- Arrigucci Júnior, Davi. 1990. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Barbosa, João Alexandre. 1992. "A study of João Cabral de Melo Neto". *World Literature Today*, Board of Regents of the University of Oklahoma, 66 (4): 622–33.
- Barros Batista, Abel. 2003. "Qualquer coisa é a casa da poesia". Em Prado, Adélia. *Com licença poética*. Lisboa: Cotovia.
- Bolton, Betsy. 1992. "Adélia Prado: Romanticism Revisited". *Luso-Brazilian Review* 29 (2): 45–58.
- Bryson, Norman. 1995. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Repr. Essays in Art and Culture. London: Reaktion Books.
- Campo, Cristina. 2005. *Os imperdoáveis*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Campos, Ângela Vieira. 2010a. "A arte do pormenor: Adélia Prado e Jan Veermer Van Delft". *Darandina revista eletrônica* 1 (2): 1-16.
- Cardeal, Rafaela. 2015. "O olhar sacramental na poesia de Adélia Prado", *Revista versaleta*, 3 (4): 378-390.
- Chesterton, G. K. 2010. *Tremendas trivialidades*. Lisboa: Alêtheia Editores.
- Diderot, Denis. 1972. "Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent". Em *Premières oeuvres. Textes établis et présentés par Norman Rudich et Jean Varloot*, 93–156. Paris: Editions Sociales.

- Doolittle, James. 1952. "Hieroglyph and Emblem in Diderot's Lettre Sur Les Sourds et Muets". *Diderot Studies*, Librairie, 2: 148–67. Disponível em: «<http://www.jstor.org/stable/40372274>» (último acesso a 08/01/2021).
- Doré Watson, Ellen. 2015. *The Mystical Rose: Selected Poems*. New York: Bloodaxe Books.
- Drummond de Andrade, Carlos. 2001. *Antologia poética*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
2019. "De animais, Santo e Gente". Em Prado, Adélia. *Poesia reunida*, 481–82. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Fortuna, Luis Felipe Silvério. 1988. "Opus Dei, Mea Culpa". *Jornal do Brasil*, 1988, sec. Suplemento de Ideias.
- Guimarães, Maria Severina Batista, e Goiandira Ortiz de Camargo. 2014. "Adélia Prado e a poética da ressalva". *Diadorim* 15 (Julho): 77–93.
- Herrera Alvarez, Roxana. 1994. "A consciência de uma forma: reflexões sobre o fazer poético". *Revista de letras* 34: 177–89.
- Hohlfeldt, Antonio. 2000. "A epifania da condição feminina". *Cadernos de literatura brasileira*, n. 9: 69–120.
- Horácio. 2012. *Arte poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- João da Cruz, Santo. 2005. *Obras completas de S. João da Cruz*. Coimbra: Edições Carmelo.
- Jung, C. G. 1995. *The Spirit in Man, Art, and Literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Lauand, Jean, e Wesley Adriano Martins Dourado. 2013. "“Deuses no fogão” - o corpo na visão do mundo de Adélia Prado". Em *CEMOrOc-Feusp / IJI - Univ. do Porto / FLAMFAAM -Comunicação social*, 55–78. Porto.
- Liturgia das Horas, segundo o rito romano*. 2019. Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia.
- Marquez, Maira Carmo. 2012. "A poesia de Bagagem, de Adélia Prado". Tese de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

- Massi, Augusto. 2019. "MóbiLe para Adélia, Posfácio". Em Prado, Adélia. *Poesia reunida*. 495-596. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Matos Frias, Joana. 2006. "Folhas tão naturais como as palavras: A poesia de Adélia Prado". Em *Repto, Rapto (alguns ensaios)*, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP). Editora Afrontamento.
- Melo Neto, João Cabral de. 1994. "Entrevista de João Cabral de Melo Neto a Geraldo Couto". *Folha de S. Paulo*, 25 de Maio de 1994, sec. Caderno Mais.
- . 2014. *Poesia completa*. Lisboa; Rio de Janeiro: Glaciari; Academia Brasileira de Letras.
- Merriam-Webster. s.d. "hieroglyph". Em *Merriam-Webster.com Dictionary*. Disponível em: «<https://www.merriam-webster.com/dictionary/hieroglyphic>» (último acesso a 23/11/2021).
- Newman, John Henry. 1890. *Apologia Pro Vita Sua*. London: Kelly And Co. Disponível em: «<https://www.gutenberg.org/files/22088/22088-h/22088-h.htm>» (02/02/2022).
- Osakabe, Haquira. 1998. "Porque a rosa é mística: uma leitura da poesia de Adélia Prado". *Revista de crítica literária latinoamericana* 24 (47): 77-85. Disponível em: «<https://doi.org/10.2307/4530966>» (último acesso a 09/08/2021).
- Ouspensky, Leonid. 2003. *La théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*. Paris: Ed. du Cerf.
- Péguy, Charles. 1998. *O pórtico do mistério da segunda virtude*. Lisboa: Grifo.
- Pinheiro, José Hélder. 2000. "Oráculos de Adélia". *Teresa*, n. 1: 233–36.
- Pound, Ezra. 2010. *ABC of Reading*. New York: New Directions Paperbook.
- Prado, Adélia. 1992. *Os componentes da banda*. 5a ed. São Paulo: Ed. Siciliano.
- . 1994. *Roda Viva - Adélia Prado*. Disponível em: «<https://www.youtube.com/watch?v=CPXpd4BwgjY>» (último acesso a 24/09/2021).
- . 2010. *Entrevista a Adélia Prado*, de Ramon Lemos a Adélia Prado. Globo News.

- . 2014. *Roda Viva*. Disponível em: «<https://www.youtube.com/watch?v=6E2afhdOogI&t=1s>» (último acesso a 17/07/2021).
- . 2019. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- . Instituto Moreira Salles. 2000. "Oráculos de março". Em *Cadernos de literatura Brasileira*, n. 9: 21-39.
- Richmond, Carolyn. 1978. "The Lyric Voice of Adélia Prado: An Analysis of Themes and Structure in "Bagagem"". *Luso-Brazilian Review* 15 (1): 130–41. Disponível em: «<https://www.jstor.org/stable/3512906>» (último acesso a 13/07/2021).
- Ries, Julien. 2012. *Il sacro nella storia religiosa dell'umanità*. Milano: Jaca Book.
- Romano de Sant'Anna, Affonso. 2019. "Adélia: A Mulher, o Corpo e a Poesia". Em *Poesia reunida*, 483–91. Rio de Janeiro: Record.
- Shakespeare, William. 2021. *The Tragedy of Romeo and Juliet*. Project Gutenberg. Disponível em: «<https://www.gutenberg.org/files/1513/1513-h/1513-h.htm>» (último acesso a 24/2/2022).
- Soares, Cláudia. 2010. "As palavras de um certo modo agrupadas e a fugacidade das coisas do mundo: aspectos da poesia de Adélia Prado", *O eixo e a roda*, 1 (19): 117–33.
- Stein, Gertrude. 1922. *Geography and Play*. Boston: The Four Sear Company. Disponível em: «<https://www.gutenberg.org/files/33403/33403-h/33403-h.htm>» (último acesso a 24/02/2022).
- Tarkovsky, Andrey. 1987. *Sculpting in Time: Tarkovsky The Great Filmmaker Discusses His Art*. USA: University of Texas Press.
- Tate. 2021. "Memento Mori". *Tate Gallery* (sítio). 2021. Disponível em: «<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/memento-mori>» (último acesso a 30/12/2021).

- . 2022. "Concrete Art". *Tate Gallery* (sítio). Disponível em: «<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/concrete-art>» (último acesso a 23/02/2022).
- Torres, Heloisa Valeria Mangia. 2011. "Adélia Prado: poética e modernidade". Tese de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Educação e Humanidade Instituto de Letras.
- W.H.R. 1993. "Ekphrasis". Em *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 320–21. USA: Princeton University Press.
- Wilson, Penelope. 2004. *Hieroglyphs: a very short introduction*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Wittgenstein, Ludwig. 1958. *Philosophical Investigations*. Traduzido por G. E. M. Anscombe. 3ª. New York: The Macmillan Company.
- . 1998. *Culture and Value*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Wordsworth, William, e Samuel Taylor Coleridge. 2013. *Lyrical ballads: 1798 and 1802*. Oxford world's classics. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.