

ADÉLIA PRADO: UMA POÉTICA DA CASA

Ubirajara Araujo Moreira*

Resumo: Este ensaio propõe-se a mostrar a singular importância da “casa” no interior do universo poético de Adélia Prado. A partir de um dos principais eixos articuladores da obra adeliana – o cotidiano – e das coordenadas de uma antropologia do espaço, procura-se evidenciar, mediante análises interpretativas de vários poemas, a construção de uma verdadeira “poética da casa”.

Abstract: This essay offers to show the importance of “house” in the core of the poetic universe of Adélia Prado. Starting from one of the main articulated axles of adeliana work – the daily life – and the coordinate of an anthropology in space, it’s meant to be through interpretative analysis of various poems, the construction of a real “hometown poetry”.

Palavras-chave: poética, antropologia, espaço, cotidiano, casa

Key words: poetry, anthropology, space, the daily life, hometown

1. Introdução

Em 2001, Adélia Prado comemora vinte e cinco anos de *Bagagem*, seu primeiro livro de poemas. Publicado em 1976, teve seu lançamento no final de abril na terra natal da escritora, Divinópolis, MG, e outro logo em seguida no Rio de Janeiro, no início de maio, em sessão memorável, à qual estavam presentes, entre outros, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector e o ex-Presidente da República Juscelino Kubitschek.

Vinte e cinco anos depois de iniciada sua trajetória – “*Inauguro linhagens, fundo reinos...*”, proclamava no poema de abertura – a poeta pode se alegrar pela invejável bagagem: seis livros de poesia, cinco livros de prosa, traduções para o inglês e o espanhol, montagem de *Dona Doida: um interlúdio*, baseada em alguns de seus livros, espetáculo interpretado por Fernanda Montenegro que, depois de percor-

*Universidade Estadual de Ponta Grossa

rer vários Estados brasileiros, foi apresentado nos Estados Unidos, na Itália e em Portugal. Acrescenta-se a essa bagagem uma rica fortuna crítica que, entre outros trabalhos – livro, artigos, ensaios, o recente número especial dos Cadernos de Literatura Brasileira, da Fundação Moreira Salles, entrevistas na imprensa escrita, falada e televisada –, conta com cerca de duas dezenas de dissertações de mestrado e teses de doutorado defendidas no Brasil e no exterior.

Desde *Bagagem* até a sua mais recente obra poética, *Oráculos de maio* (1999), sabe-se que um dos eixos articuladores do universo poético adeliانو é “a vida cotidiana”. Dela a poeta extrai os elementos básicos com que vai tecendo a teia de seus textos e construindo um mundo que, partindo da experiência singular, eleva-se à dimensão da experiência coletiva, universal. Pois, afinal, o cotidiano é o fato por excelência que todo ser humano tem em comum com todos os outros, e é no interior da realidade do dia-a-dia que a vida de todos transcorre, de tal modo que a consciência do estar-no-mundo se identifica, em grande parte, com as próprias fronteiras da cotidianidade.

De dentro dessa universal condição, graças a uma predominante focalização feminina, destaca-se o “âmbito do doméstico”, a partir de uma das principais *personae* com que o onipresente sujeito lírico se constrói e se presentifica ao longo da obra adeliانا: a dona-de-casa. Assim pode-se entender como “a casa” vai se perfazendo como o *locus* por excelência da referencialidade do sujeito poético, mediante sua capacidade de agenciar uma dinâmica articulação com outros espaços e outros motivos composicionais, com os quais vai tecendo ao longo da obra adeliانا uma constelação plurissignificativa, pejada de simbologias e valores. Pode-se falar, nesse caso, da elaboração de uma verdadeira “poética da casa” no interior da obra de Adélia Prado.

2. Uma antropologia do espaço

A casa ocupa um lugar privilegiado na mitológica adeliانا, sendo possivelmente o elemento espacial que mais situações exemplares condensa. Ela comparece sob as mais diversas representações, seja referenciada em si mesma, numa apreensão globalizadora, como, por exemplo, nos poemas “Impressionista” (p. 36), “A casa” (p. 147), “Um homem habitou uma casa” (p. 223), “Domus” (*Oráculos de Maio*, p. 25), seja, no mais das vezes, presentificada de forma metonímica, através de sua cozinha (“A cantiga”, p.107; “Casamento”, p. 252) e do fogão (“Registro”, p. 113), da sala (“Clareira”, p. 35) ou algum quarto (“Orfandade”, p. 14), ou apenas um armário do quarto (“O vestido”, p. 106), seja através do banheiro (“Os lugares comuns”, p.

87), da porta (“Duas maneiras”, p. 70) ou da janela (“Janela”, p. 103), e até mesmo na figura de um prosaico bule azul, de bico meio descascado (“Momento”, p. 46).⁰¹ Uma recorrência tão insistente nos remete, quase que necessariamente, para algumas considerações a respeito da dimensão antropológica do espaço.

Com efeito, se considerarmos a antropologia do espaço, percebemos que a habitação humana ocupa, por inúmeras razões, um lugar de destaque, dentre as quais a primeira é incontestavelmente a primordialidade ancestral de seu estatuto. Ao lado da alimentação e do vestuário, a habitação é um dos equipamentos mais antigos da humanidade e sempre foi uma das mais significativas manifestações da cultura.

Aos seus traços claramente culturais ainda se associam, embora evanescentes, alguns elementos naturais, nessa trajetória que vai do abrigo nas árvores e no interior das cavernas para a moradia de hoje. Reconhecida como elemento constitutivo do processo de humanização que levou o homem a transcender da escala zoológica para situar-se no plano da conduta cultural, a habitação teve uma história que acabou se vinculando, em boa parte, à história da própria arquitetura, e pela arquitetura o homem agregou então à necessidade funcional e social da moradia um elemento novo: o sentimento estético.

Ao longo da história do homem, a habitação vai testemunhando seu incessante esforço de adaptação ao ambiente, sua luta incansável pelo domínio do espaço e todo o seu empenho civilizador, domesticando a terra pela agricultura, domando os rios e mares com a navegação, vencendo as distâncias com seus mais variados meios de transporte terrestre e afrontando os céus com seus engenhos voadores.

Com o passar do tempo, em razão das transformações que foram ocorrendo na complexa dinâmica da organização social dos grupos humanos, a habitação foi deixando de ser apenas o local de abrigo e proteção frente às condições e ameaças do ambiente, para ir se tornando, por um lado, o local privilegiado das relações familiares e do convívio, marcado pelas afeições interpessoais, e o ambiente não só da procriação e do sustento da prole, como também da transmissão dos procedimentos e valores sócio-culturais. Por outro lado, sobretudo quando se foi evoluindo para novas formações sócio-culturais por causa dos processos de urbanização, a casa acabou demarcando fronteiras e relações entre o grupo familiar e a sociedade na qual estava inserida e com a qual tinha de interagir, delineando a compreensão e os limites entre o que viria a se constituir o público e o privado, e, mais modernamente, adquirindo o estatuto jurídico da inviolabilidade, estabelecido de modo propriamente universal nas constituições dos povos, como acontece, por exemplo, em nossa atual Constituição que, no item XI do seu artigo quinto, consagra esse princípio nos seguintes ter-

mos: “*a casa é asilo inviolável do indivíduo, ninguém nela podendo entrar sem consentimento do morador [...]*”

Enquanto nos tempos modernos etnólogos, sociólogos e ecólogos, entre outros, se voltam para as pesquisas do espaço considerado como realidade geocultural, desde a antigüidade filósofos e cientistas se debruçaram na compreensão do espaço abstrato e simbólico, buscando estabelecer conceitos e noções a respeito de sua natureza e características. Como destaca Ernst Cassirer, em sua *Antropologia filosófica*:

Desde o princípio, os próprios filósofos encontraram as maiores dificuldades na explicação e na descrição da verdadeira natureza do espaço abstrato ou simbólico. O fato da existência de uma coisa como o espaço abstrato foi uma das primeiras e mais importantes descobertas do pensamento grego. Tanto os materialistas como os idealistas destacaram a significação deste descobrimento; mas uns e outros se viram em dificuldades para elucidar seu caráter lógico, e propenderam a refugiar-se em asserções paradoxais.⁰²

Dos pensadores eleatas, lá no longínquo século VI a.C, passando pelo *topos* aristotélico e pelo conceito newtoniano de espaço absoluto, chega-se ao moderno paradigma em que se situa a noção da relatividade espacial einsteiniana, que procura evidenciar que o que se chama de espaço é apenas a ordem de relação das coisas umas com as outras. Não é pensável mais um espaço absoluto, independente das coisas que o ocupam e do sujeito que as percebe. A realidade do espaço se constitui no relacionamento entre as coisas e, entre as coisas, a consciência que as conhece. É a concepção do universo não mais como uma grande máquina, mas como uma verdadeira rede interligada de relações.⁰³

É interessante notar aqui, por causa de sua alta produtividade no âmbito literário, que tal noção permite uma derivação fenomenológica no sentido de que, para além das abstrações conceituais, o interesse se volta para a “experiência do espaço”, com suas múltiplas implicações sócio-culturais, afetivas, sensoriais, morais, psíquicas e espirituais. O espaço não é mero recipiente, neutro e indiferente à cena e aos protagonistas, mas, pelo contrário, ele integra o próprio acontecimento, a própria vivência que então se realiza, tornando-se consistente exatamente na dinâmica dessa interação. Trata-se, portanto, de um “espaço experienciado, vivido”, e, numa consequência também fenomenológica, um “espaço vivo”!

É dentro desse horizonte que “a experiência da casa” constitui antropologicamente uma experiência primordial e, no nível do indivíduo, uma experiência que, por ser primacial, torna-se fontal, sendo também, além disso, uma experiência forte-

mente integradora, e assim, densa de significados, constrói-se como ponto de partida e como referência para outras vivências. Por essa altura, já se percebe, está se abeirando do âmbito metafísico, na medida em que o estar-no-mundo constitui fundamental dimensão ontológica do ser humano.

Observa-se, portanto, o duplo movimento que a “experiência da casa”, em específico, implica: “o centrípeto e o centrífugo”. Num capítulo intitulado “O sacramento da casa”, Leonardo Boff faz a seguinte representação dessa realidade:

Reparando-se bem a casa é um sacramento denso e fontal. A partir dela a cidade começa a se tornar também sacramental. A região toda onde está a cidade. O Estado onde está a região. A pátria onde está o Estado. O Continente onde está a pátria. Por fim, para o astronauta na lua, a terra onde está o continente: ela também é sacramental. Por isso podia o astronauta Erwin ponderar: “A lua é linda; o céu, profundo e maravilhoso. Mas somente na terra o homem pode morar. Como não era aconchegante aquele planeta verde lá em baixo... Lá há alguém que pensa em mim, me olha e me espera.” [...] É que a casa está lá, sacramento familiar. ⁰⁴

A importância da consciência histórica e cultural do espaço, as tentativas de explicação de sua natureza abstrata e simbólica, a relação experiencial do homem com o espaço, bem como a compreensão do seu movimento dialeticamente centrípeto e centrífugo, tudo isso diz respeito ao que já se salientou inicialmente sobre “a temática da casa na obra adeliana: a sua peculiar configuração enquanto agenciadora de uma articulação dinâmica com a diversidade de motivos composicionais, que permite ir tecendo uma rede ou constelação plurissignificativa, densa de valores e simbologias, a ponto de a casa tornar-se o locus por excelência da referencialidade do sujeito poético e, em consequência, um dos eixos estruturantes do universo poético adelião”. Nesse sentido pode-se falar com propriedade que Adélia Prado vem construindo ao longo de sua obra uma verdadeira “poética da casa”.

3. Uma poética da casa

A casa na poesia de Adélia Prado não comparece propriamente cenarizada mediante uma descrição romântico-naturalista, com as cores do pitoresco e do folclórico, a título de documento regionalista, em que pese acentuar-se tanto, em algumas leituras, o caráter provinciano-mineiro do seu habitat. Ocorre, circunstancialmente, certa gramática sócio-espacial, na medida em que diferentes peças da casa se prestam a distintas funções, dentro de determinada tradição cultural, implicando uma

gramática comportamental em termos de ações e reações: “*os compadres fiquem na sala, cordiosos,/ pitando e rapando a goela*” (“Clareira”, p. 35); “*Você conversa com uma tia, num quarto*” (“Epifania”, p. 104); “*O coração [de Jesus] sangra na estampa,/ mas o rosto é doce, próprio a enternecer/ as mulheres da cozinha, feito eu*” (“Folhinha”, p. 168). A construção dos textos, no entanto, não se processa na direção de uma intencionalidade do mero registro documental ou reportístico; antes, incorpora tais indicadores e os cruza com outros motivos composicionais, configurando situações que os ressignificam diversamente, como se verá.

Veja por outra ressaem traços sócio-econômicos que indiciam, por exemplo, a modesta condição: “[...] *agradecidos,/ na porta da rua, sentados no fogão, ou aí mesmo/ [...] comem/ feijão com arroz, taioba, ora-pro-nobis,/ muitas vezes abóbora*” (“Bucólica nostálgica”, p. 42); “*Abre pra fora as duas folhas de madeira à-toa pintada,/ janela jeca, de azul./ [...] por onde vi/ meu bem chegar de bicicleta*” (“Janela”, p. 103); “[...] *(quando inaugurar a luz elétrica e o pai/ consumir com o gasômetro, eu como)/ Vamos ficar no escuro, mãe. Põe lamparina,/ põe gasômetro não*” (“A menina de olfato delicado”, p. 110); “*Aquele dia de noite, o pai fazendo serão, / ela falou comigo: / ‘Coitado, até essa hora no serviço pesado’./ Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente*” (“Ensinar”, p. 116). Mas, a rigor, não são elementos que, no comum, evidenciem uma postura programaticamente politizada, como permite observar especificamente a configuração geral de grande parte dos textos onde ocorrem, e até mesmo porque a escritora tem apresentado reservas quanto a certa compreensão do que venha a ser o engajamento literário.

Quando indagada sobre eventuais cobranças para que produzisse uma “poesia engajada”, tendo por horizonte o fato de seu pai ter sido modesto ferroviário, – com quem, aliás, Adélia confessa ter aprendido a fazer greve, –⁰⁵ e sua casa ter se transformado, em 1980, “*num verdadeiro quartel-general das professoras grevistas de Divinópolis*”,⁰⁶ além de referências como a poesia empenhadamente social de Ferreira Gullar e Thiago de Mello, então em evidência, e, é claro, a própria situação sócio-política brasileira das décadas de 70 e 80, a escritora, em entrevista ao *Suplemento Literário de Minas Gerais*, em junho de 1984, numa edição especialmente dedicada a ela, assim se posicionou:

Não entendo que a literatura tenha uma função. Não a sinto como categoria utilitária destinada a prestar tal ou qual serviço. Daí meu incômodo e meu desgosto com a chamada literatura engajada, uma contradição já em termos. A palavra, quando intenciona um resultado prático, uma ação, vira discursivamente política, religiosa, filosófica, panfletária, como ensaio, artigo etc. Deve, evidentemente, possuir a beleza da correção e

da clareza. Não mais lhe será pedido. A palavra literária, pelo contrário, não precisa (até pode) ser “correta” nem clara, mas tem de ser bela. Se beleza for considerada uma função, estará aí a única que se pede à literatura. A verdadeira literatura, como qualquer obra de arte, será ontologicamente crítica (engajada) e revolucionária. Dispensa da parte do autor a preocupação de sintonizá-la com o que quer que seja.⁰⁷

Correndo o risco de outra citação, parece no entanto importante focar melhor esse ponto, no sentido de que ele envolve a concepção mesma de poesia que a autora assume. Nove anos após a declaração anterior, numa de suas mais longas entrevistas, dada a Maria José Somerlate Barbosa, diante da provocação da entrevistadora, Adélia Prado esclareceu de modo mais didático, não sem alguma ironia:

MJ: Os críticos e, às vezes, até o público cobram muito do escritor, principalmente dos escritores latino-americanos, o fato deles não serem engajados...

AP: Ah, que *tristeza!* Me cobram isso. Me falaram assim uma vez: “você, filha de *ferroviário...*” Como me dissesse: “não está abraçando a causa... Você precisava ser do PT...” Para você ter uma idéia do tipo de cobrança. Eu fico absolutamente tranqüila quanto a isso. Meu pai era ferroviário e eu estou discutindo metafísica. Eu posso *até, até* [fazer poesia engajada] porque a minha poesia está cheia de ferro, de colher de ferro, de cama de ferro. Mas não em função do ferroviário, mas em função da poesia. E o melhor presente que eu posso oferecer ao ferroviário é a poesia. Ele já tem ferro... A minha missão é outra. Mas se eu for *verdadeira*, se eu for *fiel* ao meu texto, podem ficar tranqüilos que eu estou servindo à causa do oprimido. Então não há da minha parte nenhum esforço em fazer poesia para isso ou para aquilo. A poesia se faz e se serve de mim para ser escrita. Esta é a minha responsabilidade: uma fidelidade absoluta ao *texto*. E tem horas que o texto quer falar de metafísica, tem horas que quer falar de abóbora, tem horas que ele quer falar de Deus, tem horas que ele quer falar de paixão...”⁰⁸

É dentro dessa visão que se situam poemas de explícita carga sócio-política, de teor crítico e denunciador, no contexto da realidade brasileira dos anos 70-80, como “O falsete” : “[...] *Meu filho era bonzinho. / Nunca ia suicidar conforme disse a polícia. / Pus a mão na cabeça dele, estava toda quebrada, / mataram de pancada o meu filho. / As testemunhas sumiram, / perderam os dentes, a língua, / perderam a memória. / Eu perdi o menino. / [...]*”; e “Terra de Santa Cruz” : “[...] *Onde estavam*

o guardião, o ecônomo, o porteiro, / a fraternidade onde estava quando saíste, / ó desgraçado moço da minha pátria, / ao encontro desta árvore? / Meu inimigo sou eu. Os torturadores enlouquecem ao fim, / comem excrementos, odeiam seus próprios gestos obscenos, / os regimes iníquos apodrecem. / [...]". Ambos os poemas fazem parte do terceiro livro de Adélia Prado, publicado em 1981, *Terra de Santa Cruz*.

.....

O próximo aspecto que se vai abordar tem especial importância no que diz respeito ao tema da casa na obra de Adélia Prado. Por causa do evidente registro feminino, mas não necessariamente feminista, de sua poesia, é tentador, mas igualmente equivocado, insistir em desentranhar, a fórceps, uma leitura ideologizada, de caráter sócio-histórico e cultural, que considere a casa como índice por excelência da domesticação feminina, espaço evidenciador da brutal sujeição imposta à mulher pelo opressivo poder masculino, ao longo dos tempos.

É claro que a questão da domesticidade feminina aí se faz necessariamente presente, mas certa leitura apriorística e que fique apenas na superfície do texto poético pode frequentemente levar a equívocos, a uma não compreensão adequada daquilo que a obra realmente propõe, fraudando, desse modo, o projeto crítico.

Este parece ser o caso, para citar um exemplo, do estudo de Ester Mian da Cruz,⁰⁹ ao pretender filiar a ambiência doméstica figurada na poesia adeliânica à domesticidade feminina típica da tradição ibérica medieval, encenada poeticamente nas cantigas de amigo. Propondo-se a traçar certas coordenadas históricas e culturais desse universo e seus valores, a autora nele situa "Adélia Prado, enquanto mulher brasileira, cristã, em um mundo ibérico" e se dispõe a verificar "de que maneira pode sua expressão poética tornar-se sígnica de um *modus vivendi* secular, tradicional por essência e renovador por oportunidade" (p. 22). Este projeto, anteriormente anunciado nas primeiras páginas da *Introdução* do trabalho, ressoa, com outras palavras, nos parágrafos finais da sua *Conclusão*:

[...] Pelos motivos apresentados, encontram-se justificativas evidentes para um elo entre Prado, brasileira, contemporânea, e a mulher de tradição ibérica (reforça-se, travestida, nas cantigas de amigo) e fonte de nossa cultura brasileira da qual Prado gosta e a qual poetiza.

Por gostar da cultura brasileira e de ter como fontes inspiradoras de sua arte a província, a casa, as situações domésticas e femininas, e por observar o mundo masculino diferenciado do seu, é que se pode concluir

que sua literatura é preenchida por signos da domesticidade fundados na tradição ibérica. (p.142-143)

Deixando de lado alguns aspectos relevantes para a discussão, mas que distrairiam do foco aqui pretendido, saliente-se que, se por um lado a hipótese desse trabalho é em si bastante instigante, por outro lado o estudo incide num equívoco fundamental, qual seja, o fato de não considerar que, embora o conteúdo das situações e comportamentos femininos na ambiência doméstica sejam, em princípio, similares nas cantigas de amigo e nos poemas adelianos, eles não são, todavia, enformados pelo mesmo *ethos*. Ou seja – e essa distinção é fundamental! – enquanto nas cantigas medievais a encenação da domesticidade feminina manifesta de algum modo que se trata de um produto da forçada subordinação, nos poemas da escritora mineira ressalta-se uma domesticidade assumida por livre opção.

Aliás, é interessante a esse respeito notar a convergência de opiniões entre Adélia Prado, que se declara não feminista, e Gloria Steinem, a famosa feminista americana.

Em dezembro de 1981, numa reportagem da revista *Cláudia* (o veículo aqui é importante, já que se trata de uma revista direcionada especificamente para o público feminino), a manchete era: *Adélia Prado, a poeta maior do nosso cotidiano, lança o desafio: 'A MULHER QUE NÃO ENFRENTA O FOGÃO TAMBÉM É OPRIMIDA'*. E num trecho bem explícito lê-se:

As feministas não me dão bola porque eu prezo a família e as tarefas especialmente femininas. Mas eu nunca vou abrir mão dessas coisas.” No fundo, segundo ela, está havendo uma grande deturpação sobre a liberação da mulher. “A mulher que tem medo de enfrentar o fogão é tão oprimida quanto aquela que tem medo de enfrentar o escritório. A verdadeira libertação não é de tarefas, mas do ser humano.” (p.25)

Dezenove anos depois, em julho de 1999, a revista *República* trazia manchete parecida: LIVRES PARA O FOGÃO (em que pese certa intenção trocadilhesca de gosto duvidoso...). Também aqui o veículo é importante, já que não se trata de uma revista direcionada especificamente para o público feminino, tem pretensões mais sofisticadas no sentido da intelectualização, tanto que seu slogan é: “o prazer da política e as políticas do prazer”, e, é óbvio, histórica e culturalmente situa-se num outro momento da sociedade brasileira. O artigo, assinado por Gustavo Ioschpe, iniciava informando que:

A mais importante líder e intelectual feminista do mundo [sic], Gloria Steinem, 65 anos, dá às mulheres o cartão verde para que freqüentem a cozinha sem pecado e sem perdão: “Criar um bebê humano é muito mais interessante do que a maior parte das coisas que acontece em corporações e fábricas.” A única ressalva é que casa, filhos e fogão não sejam destino, mas opção. (p. 85)

Nos anos 60 e 70, o movimento feminista, em sua denúncia da opressão sofrida pela mulher, enfatizou sobremaneira que um dos fundamentos dessa subordinação residia em sua exclusão do mundo produtivo.¹⁰ Dentro dessa ótica, a coerência estratégica apontava para o único caminho possível: o trabalho fora de casa, que implicaria a liberdade econômica e maior riqueza de experiências, mas também a negação do referencial doméstico, maternal e familiar, que teve secularmente um peso específico nesse processo opressivo.

Na sua grande maioria, as militantes e pesquisadoras do movimento feminista provinham dos segmentos médios e intelectualizados da sociedade burguesa urbana e industrial, e acabaram por projetar para mulheres de diferentes condições sócio-econômicas e geo-culturais aquilo que constituía o seu projeto particular de libertação feminina, acreditando poder dar-lhe um caráter universal, e produzindo, em consequência, um discurso nivelador e de acentuada tendência normativa.

Ao escamotear a questão da família e a diversidade das situações, colocando a ênfase num processo de libertação e de afirmação da individualidade, o movimento feminista acabou gerando entre as próprias mulheres, e na sociedade em geral, um conjunto de conflitos, o que, historicamente, impulsionou o movimento a revisões, redirecionamentos e ampliações, que só vieram a enriquecê-lo, não sem grandes polêmicas e cicatrizes.

Os anos 80 e 90, porém, parece que foram significativos no sentido de que, superando a visão mais individualista, o movimento feminista evoluiu para uma visão cada vez mais global e integrada, atenta aos diferentes segmentos que sofrem também o processo de exclusão social, econômica, religiosa, cultural..., e atenta igualmente às questões relativas à qualidade de vida e à sobrevivência do planeta. O movimento feminista, que obviamente se multiplica em diferentes linhas, tem se orientado mais profundamente numa direção que busca, em última análise, o resgate do humano numa sociedade planetária que conspira, por tantos meios e de tantas maneiras, contra os direitos e a dignidade do ser humano.

É importante salientar que elementos dessa visão globalizadora, integrada e

humanística já se achavam presentes em algumas feministas brasileiras da década de 60, dentre as quais se destaca, por exemplo, Rose Marie Muraro e seu livrinho lúcido e, sob certos aspectos, profético: *A mulher na construção do mundo futuro*, publicado pela Editora Vozes em 1966, e que só nesse ano, num espaço de apenas sete meses, alcançou três edições!

Retomando, pois, a questão relativa à domesticidade feminina, viu-se que as situações e comportamentos nela inscritos tanto podem se apresentar como produto de uma subordinação, como podem representar o resultado de uma livre opção. Leia-se, bem a propósito, o poema:

Casamento

Há mulheres que dizem:
 Meu marido, se quiser pescar, pesque,
 mas limpe os peixes.
 Eu não. A qualquer hora da noite me levanto,
 ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar.
 É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,
 de vez em quando os cotovelos esbarram,
 ele fala coisas como ‘este foi difícil’
 ‘prateou no ar dando rabanadas’
 e faz o gesto com a mão.
 O silêncio de quando nos vimos a primeira vez
 atravessa a cozinha como um rio profundo.
 Por fim, os peixes na travessa,
 vamos dormir.
 Coisas prateadas espocam:
 somos noivo e noiva. (p. 252)

Nitidamente, o poema se estrutura em dois macro-segmentos. Num primeiro momento os três versos iniciais, que formam o bloco de abertura, parecem traduzir uma reação contra o trabalho doméstico, numa insinuada manifestação de rebeldia libertadora, que se exprime por palavras e gestos. Uma análise mais atenta, porém, faz perceber que, na verdade, os versos estão encenando, ao modo sutil da elipse, um código consensual e subjacente, pelo qual se admitem certos limites para o trabalho doméstico, fronteiras além das quais se situa o espaço da livre opção, a qual se torna objeto de negociação ou da gratuidade gestual.

Aqui, recusa-se à mais-valia, dispensando-se do trabalho suplementar que

o lazer do marido acarreta. Porque a pesca, óbvio nesse caso, é um *hobby* – *se quiser pescar* – e não uma profissão, o que, implicando outro contexto, imporá também outra sintaxe comportamental.

O segundo bloco do poema instaura-se peremptório: “Eu não”. A partir daí estabelecem-se duas oposições complementares: a) a um grupo de mulheres opõe-se a singularidade do eu poemático feminino; b) a um tipo de comportamento corresponde outro, opositivo.

Isto é o que se oferece à superfície do texto. O trabalho prospectivo, no entanto, valendo-se da economia dos implícitos e pressupostos, identifica que entre “Há mulheres que” e “Eu” situam-se as demais mulheres, que podem ser distribuídas, por sua vez, em três grupos: um que se identifica com o “Eu”, na verdade um “eu” metonímico, que permite exatamente esta leitura desdobrada – “eu sou daquelas mulheres que não dizem/agem assim” – ; outro grupo, propriamente o terceiro, composto das mulheres que, abdicando do seu espaço de escolha (por n razões), resignam-se a incorporá-lo ao espaço da subordinação, ou seja, fazem da possibilidade do gesto gratuito uma obrigação conformada; e o quarto grupo, formado por aquelas mulheres que se dispõem a negociar essa mais-valia.

O grupo ao qual pertence o “Eu” é o das mulheres que apostam no investimento amoroso, e a positividade desse investimento é o assunto do segundo segmento do poema. Trata-se, na verdade, de um aposto múltiplo, que cenariza, através de alguns detalhes, o clima afetuoso que envolve os amantes numa atividade doméstica tornada prazerosa, exatamente porque, nesse caso, não se trata do trabalho doméstico desempenhado solitariamente pela mulher, como se fosse sua específica função e obrigação, mas pela cumplicidade vivenciada pelos dois amantes: “É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,/ de vez em quando os cotovelos esbarram”...

Ocorre aqui uma sutileza especialmente significativa, não percebida talvez por olhos defensivamente feministas: a semântica do verbo ajudar e seu uso no presente habitual – “ajudo a escamar” – implicam o pressuposto de que o marido, como costumeiramente o faz, já está na cozinha limpando os peixes, e a mulher, “a qualquer hora da noite”, se levanta e se dispõe, livre e amorosamente, a ajudá-lo. A cena pode até ser vista, por seus detalhes circunstanciais, como pontual, mas a verdade é que não se esgota numa eventual singularidade, pois seu contexto enunciativo, que engloba o comportamento das mulheres dos versos iniciais, indica que a cena se reveste de exemplaridade metonímica, apontando para a habitual cumplicidade amorosa em situações análogas.

Desse conjunto de gestos nasce um clima de verdadeiro júbilo juvenil, capaz de remeter ao encantamento do primeiro encontro e à noite nupcial – signos fontais da paixão sempre renovada, e aqui renovada graças à iniciativa gratuitamente amorosa da mulher. A felicidade desse momento se resolve em melodia que o texto poético consegue cifrar na riqueza dos seus fonemas: “É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha” – e desse verso até o fim, as vogais abertas, as nasais e a fluidez das aliterações fricativas são como águas de um trêfego riacho que alegre contraponteia com o silêncio do rio profundo da memória afetiva, recriadora.

A prosaica cozinha, espaço ícone da domesticidade feminina, transfigura-se e ilumina-se nesses momentos como cenário edênico das relações amorosas sempre atualizadas e gratificantes.

.....

A “casa” é “o espaço privilegiado onde se guardam as lembranças de objetos e situações que marcaram profundamente o sujeito lírico em suas vivências afetivas e espirituais”. Se em si mesma a casa já é um símbolo da interioridade subjetiva, este simbolismo se adensa na exigüidade privativa do quarto e, mais ainda, nos refolhos de um armário, como no mais recôndito da alma e da memória.

O vestido

No armário do meu quarto escondo de tempo e traça
meu vestido estampado em fundo preto.
É de seda macia desenhada em campânulas vermelhas
à ponta de longas hastes delicadas.
Eu o quis com paixão e o vesti como um rito,
meu vestido de amante.
Ficou meu cheiro nele, meu sonho, meu corpo ido.
É só tocá-lo, volatiliza-se a memória guardada:
eu estou no cinema e deixo que segurem minha mão.
De tempo e traça meu vestido me guarda. (p. 106)

Posto em evidência já desde o título funcionalmente catafórico, o vestido se apresenta como o objeto responsável por acionar a memória. Descrito em sua forte e especiosa beleza: o vermelho por sobre o preto, a delicadeza das longas hastes, a seda macia, ele se conota de inequívoca sensualidade. Desejado com paixão e ritualizado em sua incorporação, adquiriu a prerrogativa de ser aquele que, dentre os demais, o

sujeito lírico elegeu como seu “vestido de amante”, assumindo, assim, por sobre a função resguardativa, a estratégica função de componente precioso no jogo da sedução feminina. Agora, no presente enunciativo da rememoração, assume uma outra prerrogativa, decorrente da anterior e prolongando-a: torna-se o objeto metonímico duma vivência amorosa, feliz, de outrora, em que a totalidade do ser, corpo jovem e alma sonhadora, se condensa e se preserva da corrupção do tempo e das traças.

Mas, se nos primeiros versos o eu-lírico é o sujeito que guarda e protege tão ciosamente o objeto-vestido, pode-se perceber que, ao longo desse processo de rememoração, há um movimento pelo qual o sujeito lírico, aproximando-se cada vez mais de seu objeto pelas lembranças que ele suscita, vai-se transformando ele próprio no objeto dessa doce lembrança, num verdadeiro processo de fusão entre o sujeito e seu objeto: “Eu o quis com paixão [...] e o vesti [...]./ Ficou meu cheiro nele, meu sonho, meu corpo ido/ [...] eu estou no cinema e deixo que me segurem a mão”.

Antes de tê-lo de fato, ela o teve na forma do intenso desejo: “*Eu o quis com paixão*”, ocorrendo primeiramente a introjeção do objeto no coração desejante do sujeito, e por essa forma os dois foram um só. E agora, tirar a veste comum, do dia-a-dia, e pôr o vestido especial, constitui um verdadeiro rito de passagem: passa-se do espaço anódino do prosaico cotidiano para o espaço da festa, desnuda-se das preocupações corriqueiras e se traça com o assomo da aventura. Mais do que uma simples troca de roupa, é a metamorfose do eu. A interioridade do desejo se projeta sob as formas do vestido: ele é ela, porque o existir do vestido só se justifica na pessoa que o veste; e ela é ele, pois ele é o sinal, a visibilização do seu novo eu. Essa transformação não se faz de qualquer jeito, como simples troca de roupa, exige uma atitude compenetrada, consciente do significado performático do gesto “Eu [...] o vesti como um rito”.

Há, pois, toda uma dinâmica de identificação entre o sujeito lírico e o objeto provocador de suas recordações. E nessa doce lembrança, evoluindo para a situação final, o eu-lírico se sente resguardado em sua integridade de tempo e memória, cumprindo o vestido, enfim, o papel de ser o seu guardião: “De tempo e traça meu vestido me guarda”. A lembrança que o sujeito lírico guarda, na verdade, é nela que ele se guarda e, mais, se defende e se resguarda.

Relativamente à configuração desse processo, é importante perceber como no nível verbal e representativo do poema o quiasmo desempenha uma grande funcionalidade. Tendo posicionado nos dois versos iniciais o seu primeiro componente: “escondo de tempo e traça / meu vestido”, o recurso empreende um amplo movimento em direção ao último verso, evidenciando na própria alteração dos elementos, em

sua ordenação sintática, o processo transformador das relações entre o sujeito (lírico e verbal) e o objeto (lírico e verbal) “De tempo e traça meu vestido me guarda”.

Atente-se, no entanto, a esta altura, para o fato de que o vestido está guardado no armário, e isto não é despidendo pois, embora mencionado apenas uma vez, essa única vez ocorre exatamente na abertura do poema, como que significando que tudo nele se inicia, com ele abrindo suas portas e gavetas guardiãs. É ele, o armário, em última instância, o depositário de todas as lembranças, espaço de intimidade em que o sujeito lírico mantém guardado o seu vestido. “O armário (está) cheio do tumulto calado das lembranças”, sintetiza o poeta Miłosz.¹¹ Sim o armário, verdadeiro órgão da vida psicológica secreta, no dizer de Bachelard, de dentro de quem os guardados vão sendo retirados e desdobram-se nas muitas lembranças, e provocam imprevistos devaneios. O armário do quarto, imagem da interioridade subjetiva, onde a memória afetiva se refugia e de onde se reelabora o tempo vivido, é um espaço preciso, “que não se abre à toa” e em vão...¹²

.....

“Contrapontando com todo esse caráter de intimismo e privacidade, a casa dialeticamente também se abre para o mundo exterior, e por suas portas e janelas promove o duplo movimento de interiorização e exteriorização”. O poema *Janela* é exemplar na configuração funcional e simbólica dessa dimensão que a casa igualmente apresenta.

Janela

Janela, palavra linda.
 Janela é o bater das asas da borboleta amarela.
 Abre pra fora as duas folhas de madeira à-toa pintada,
 janela jeca, de azul.
 Eu pulo você pra dentro e pra fora, monto a cavalo em você,
 meu pé esbarra no chão.
 Janela sobre o mundo aberta, por onde vi
 o casamento da Anita esperando neném, a mãe
 do Pedro Cisterna urinando na chuva, por onde vi
 meu bem chegar de bicicleta e dizer a meu pai:
 minhas intenções com sua filha são as melhores possíveis.
 Ô janela com tramela, brincadeira de ladrão.
 Clarabóia na minha alma,
 olho no meu coração. (p.103)

O eu-lírico, na condição de enunciador, principia falando da “janela”, mas não do objeto em si, senão da palavra que o nomeia, tornada por primeiro objeto de um subjetiva apreciação: “palavra linda”. A beleza do objeto estrutural da habitação começa já em seu próprio nome, e a janela, agora palavra-coisa, na sonoridade de seus fonemas, na claridade de suas vogais abertas, e na abertura articulatória crescente de suas três sílabas sugere, num simbolismo cinético-sonoro, o movimento de abertura da própria janela.

O segundo verso parece querer concretizar, com a metáfora e com sua riqueza sonora, a beleza da palavra coisa-em-si, ao mesmo tempo que, num movimento dialético, constrói poeticamente o objeto que a palavra nomeia. A harmonização fônica estabelecida entre as expressões “janela” e “borboleta amarela” converge para densificar o que é proposto metaforicamente no plano semântico-representativo, onde e quando o objeto, inanimado, mas que sofre a ação do abrir e do fechar, acaba sendo identificado ao movimento similar do “bater asas” da borboleta, tornando-se, pela força criadora da palavra poética, um ser animado. A ambigüidade quanto ao agente da forma verbal do terceiro verso – “abre pra fora” – concorre para esse processo anímico, bem como sua personificação através do tratamento “você” que o sujeito lírico lhe confere, por duas vezes, no mesmo quinto verso.

O ludismo de “Eu pulo você pra dentro e pra fora” não enfatiza tanto a oposição interioridade e exterioridade, enquanto privado e público, já que os dois movimentos pressupõem o estado de abertura da janela, mas sim e principalmente a capacidade de que o sujeito lírico dispõe para usufruir dos dois pontos de vista, alternados e complementares em sua oposição, capacidade resultante da sua liberdade de movimentação.

A visão de fora para dentro seria convergente, centrípeta, concentradora. O sujeito lírico vai privilegiar a visão de dentro para fora: divergente, centrífuga, abrangente: “Janela sobre o mundo aberta, por onde vi...” Associando-se a este verso os dois versos finais: “Clarabóia na minha alma, / olho no meu coração”, percebe-se o movimento conclusivo do poema, em que a janela, por sua vez, é agora transformada em metáfora, metáfora da visão interior, pela qual o sujeito lírico toma consciência do mundo que o cerca. E “pela janela do poeta, a casa entabula um comércio de imensidão com o mundo”, como pondera Bachelard (p. 241).

Embora neste poema a janela tenha sido vinculada fundamentalmente à visão, seria interessante, no entanto, fazer-se aqui a seguinte reflexão, explorando a referencialidade de um subtexto que a palavra janela permite.

Funcionalmente, em termos estruturais da casa enquanto construção, o que vem a ser a janela? Ela consiste no buraco aberto nas paredes com a finalidade de possibilitar a ventilação e a iluminação. Observe que é, portanto, um elemento, que promove a integração entre o cultural e o natural, entre aquilo que o homem constrói, para atender às suas necessidades biossociais e psíquicas, e aquilo que a natureza lhe oferece, também para atender às suas necessidades vitais: ar e luz! A janela, pois, transcende da elementaridade física e da funcionalidade construtural para situar-se numa dimensão que se pode chamar de antropocósmica!

.....

Espaço de configurações sócio-culturais, de referências sócio-econômicas, mas principalmente de relações e vivências interpessoais, refúgio das lembranças afetivas e espirituais, a casa na poética adeliãna constitui-se também num “espaço denso de relações e vivências antropocósmicas e místicas”.

Fenomenicamente, como lembra Bachelard em seu famoso ensaio *A poética do espaço*: “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.”¹³ É interessante relatar aqui uma breve anedota, lida algures, que é significativa quanto a esta verdade da casa enquanto cosmos, em especial para a criança. Após uma aula de catecismo, durante a qual a freira havia comentado alguma coisa sobre os “Novíssimos”, que na teologia cristã diz respeito aos “últimos acontecimentos”, ou seja, a morte, o fim do mundo, a ressurreição, o juízo final, o céu, o purgatório, o inferno..., um garoto, possivelmente o mais impressionável, conversando com o colega, de repente perguntou: “E se o mundo acabasse agora, o que você faria?” O outro, sem talvez encontrar nisso alguma grande ameaça, respondeu tranquilamente: “Ué, eu iria pra minha casa.” A casa: o “ponto fixo”, o abrigo seguro, protetor, do qual se parte e ao qual se retorna cotidianamente, na certeza de sua estabilidade, segurança e proteção. A casa vai estar sempre lá.

Impressionista

Uma ocasião,
meu pai pintou a casa toda
de alaranjado brilhante.
Por muito tempo moramos numa casa,
como ele mesmo dizia,
constantemente amanhecendo. (p. 36)

Umberto Eco, em sua esclarecedora obra “Arte e beleza na estética medieval”,¹⁴ apresenta, no quinto capítulo, o que ele chama de “as estéticas da luz”, informando que, em confronto com uma rigorosa teoria do belo considerado enquanto regularidade geométrica, configurando, portanto, uma estética da quantidade, posicionava-se uma estética da qualidade, cujo aspecto mais imediato era representado pelo gosto da cor e da luz (p. 61). Após exemplos e comentários sobre o luxuriante gosto cromático medieval, e lembrar que “foi precisamente a Idade Média que elaborou a técnica figurativa que mais explora a vivacidade da cor simples unida à vivacidade da luz que a infiltra: o vitral da catedral gótica”, Eco destaca: “Porém, mais do que pela cor singular, místicos e filósofos parecem entusiasmados pela luminosidade em geral e pela luz solar. A literatura da época é cheia de exclamações de gozo diante dos fulgores do dia ou das chamas do fogo” (p. 63-64). Sim, verdadeiros pré-van-goghianos, autênticos proto-impressionistas, esses filósofos e místicos!

No espectro cromático, o alaranjado é a resultante da mistura das cores primitivas amarelo e vermelho, com elas formando as chamadas cores quentes. O amarelo, o vermelho e o laranja são cores, como se sabe, que sensório e simbolicamente remetem ao sol, à vibração da luz solar, ao horizonte incandescente e à vibração vital.

A casa impressionista do poema adeliانو, toda de alaranjado brilhante, pulsante de vida, ganha dimensões cósmicas, está “constantemente amanhecendo”. É como se a casa fosse, ela própria, um sol. O sol é princípio de vida, de extroversão, de alegria. A casa, por sua vez, é o berço da vida. É no interior da casa que a vida se gera e se prolonga. Aí ela é acolhida, cuidada, desenvolvida. Casa e sol, o micro e o macro, ambos se associam por causa das suas relações com a vida.

À exuberância cromática do alaranjado associa-se o caráter de brilhante. Brilhante é o que irradia luz, e a luz é, sem dúvida, um dos elementos mais ricos em simbologia. Ela é a metáfora primígena da realidade espiritual; e provém de longínquas tradições semíticas, egípcias, persas, a idéia de Deus como luz, idéia que acabou se infiltrando na própria tradição cristã através do neoplatonismo de Santo Agostinho e, sobretudo, do Pseudo-Dionísio. A experiência fenomênica cotidiana e universal fez com que o homem, observando o sol e a lua, o brilho das coisas refletindo a luz, sentindo a alegria dos dias claros, luminosos, elege-se a luz como uma de suas metáforas religiosas primordiais. A luz, realidade cósmica, eleva-se ao plano das realidades espirituais.

Banha-se, então essa casa impressionista não só das luzes cósmicas, constituindo-se como verdadeiro micro-cosmo luminoso, mas também das luzes místicas, por força da projeção metafórica e mítica.

Dentro dessa mesma perspectiva, pode-se também ler “Bucólica nostálgica” (p. 42), cujos versos iniciais dizem assim:

Ao entardecer no mato, a casa entre
bananeiras, pés de manjeriço e cravo santo,
aparece dourada.

No meio do mato, esta casa é uma epifania. Como a casa impressionista, ela também se banha toda em luz, metonimicamente referenciada pelo adjetivo “dourada”. Às sombras que se projetam nas vogais fechadas do “entardecer” opõe-se a alegre luminosidade das vogais abertas em “aparece dourada”.

Já no poema “Registro” pode-se observar, no interior da casa, mais precisamente na cozinha, a dinâmica da integração entre a luz natural e a luz produzida pelo homem, e a ativação de processos psíquicos e espirituais, ambas mediatizadas pela sinergia das relações entre mãe e filha.

Registro

Visíveis no facho de ouro jorrado porta adentro,
mosquitinhos, grãos maiores de pó.
A mãe no fogão atíça as brasas
e acende na menina o nunca apagado da memória:
uma vez banqueteando-se, comeu feijão com arroz
mais um facho de luz. Com toda fome. (p. 113)

A casa inunda-se com o jorro dourado do facho de luz. O cósmico e o cultural aí se identificam, se plasmam, no amálgama da luz solar com as chamas do fogo caseiro. Na cozinha, o fogo aceso, processam-se as transformações (al)químicas, simbolizadoras das transformações psíquicas e espirituais. A mãe, fonte da vida, atíça as brasas necessárias ao preparo do alimento que sustenta a mesma vida. Mas seu gesto corriqueiro de atíçar as brasas potencializa-se em outra dimensão, e este gesto e estas brasas acendem na menina, ávida de outra fome, a experiência epifânica da beleza e da poesia daquele momento único, para sempre guardado. Verdadeiro banquete aquele facho de luz!

.....

Um outro aspecto, *sui generis*, se dimensiona nessa temática da casa. Trata-

se do poema *Domus*, do livro “Oráculos de maio”. Poema singular em sua configuração, na medida em que todo ele vai se construindo mediante um processo de representação insólita, estranha.

Domus

Com seus olhos estáticos na cumeeira
a casa olha o homem.
A intervalos
lhe estremecem os ouvidos,
de paredes sensíveis,
discernentes:
agora é amor,
agora é injúria,
punhos contra a parede,
pânico.
Comove Deus
a casa que o homem fez para morar,
Deus
que também tem os olhos
na cumeeira do mundo.
pede piedade a casa por seu dono
e suas fantasias de felicidade.
Sofre a que parece impassível.
É viva a casa e fala.

A estranheza, de início, já se estabelece a partir do inusitado título em latim: *Domus*. O vocábulo estrangeiro, inusual, quebra por si só o automatismo da leitura, esperta a curiosidade, força a uma atenção especial, e acaba provocando a necessidade de se fazer um novo ajuste no esquema perceptivo habitual. O caráter de ancestralidade do latim, seu uso propriamente restrito ao âmbito jurídico e, no contexto religioso da poética adeliana, uma discreta remissão ao latim litúrgico (há referências ao canto gregoriano), tudo contribui para conferir à palavra *Domus* uma aura hierática, solene, de respeitosa condição. Situação que se choca, obviamente, com o prosaísmo de sua tradução: casa. Mas exatamente o que o poema vai elaborar é o seqüestro desse caráter comum, vulgar, da casa, construindo-a em nova e inusitada configuração.

De chofre, os dois versos iniciais colocam o leitor diante de uma realidade

paradoxal em sua inversão, e fantasmagórica: não é o homem que olha a casa, é a casa que olha o homem. Com olhos estáticos. Do alto da cumeeira. Impassível, tudo vê. Dotada de visão, a casa se antropomorfiza. Mas, por causa de suas proporções, ela cresce e se agiganta fantasmal diante do homem, qual o gigante Adamastor dos versos de Camões. Diante da figura fenomenal e da economia descritiva, um clima de tensa expectativa: o que vai fazer? O que vai acontecer?

Do terceiro ao décimo verso a casa vai aparecendo dotada de nova capacidade sensório-perceptiva: a audição, mas uma audição capaz de identificar o significado humano de cada barulho. Os dois pontos colocados após o adjetivo "discernentes" indicam que a discriminação apositiva que se segue não é um desempenho do sujeito enunciador, mas atos de discernimento executados pela casa, como que dizendo de si para si: "este barulho agora, eu sei, é manifestação de amor; aquele, de injúria; o outro, de pânico...", semelhando a experiente mãe que sabe captar as nuances expressivas de cada vagido de sua criança.

Privilegiadas, cada qual a seu modo, visão e audição se conjugam na projeção de uma imagem em construção da casa, nesses versos que compõem o primeiro movimento do poema.

Os versos "Comove Deus / a casa que o homem fez para morar" iniciam, por sua vez, o segundo movimento. Observe-se que, atendendo à economia textual, o verso "Comove Deus" imprime um ritmo de progressividade temática, pelo agenciamento de dois elementos novos.

O primeiro, posicionalmente em destaque, chamando para si as atenções, é o verbo "Comove", que tem por agente a casa, e cujo teor semântico-representativo acrescenta a ela, para além da visão e da audição, que se inscrevem mais no âmbito da racionalidade, a capacidade do sentimento, em acréscimo significativo à sua progressiva humanização. Coerentemente se mantém o método indireto de apresentação, para que, através da ação e do comportamento da personagem, se possa ir aos poucos construindo a sua personalidade.

Mas o texto poético não se esgota numa progressividade linear. Antes, realiza-se como uma rede ou constelação de relações que vão associando os seus múltiplos elementos e níveis numa dinâmica pluridirecional variavelmente potencializadora. Neste sentido, pode-se perceber que o "Comove" irradia retroativamente sobre os versos anteriores a sua semântica passional, envolvendo-os nessa atmosfera sensível de comiseração que então começa a se criar na cena do poema.

O segundo elemento novo é "Deus", que aqui só comparece enquanto na

condição de afetado pela compaixão que a casa nele suscita, e que o remete à sua própria experiência, similar e simétrica à da casa, só que em escala planetária, pois ele “também tem os olhos/ na cumeeira do mundo”. Desta forma, os versos instauram uma dimensão fundamental: a sacramentalidade da casa como *imago mundi*, e acontece o encontro entre o micro-cosmo e o macro-cosmo – a casa é um pequeno mundo; o mundo, uma grande casa!

É interessante observar o rendimento artístico da estratégia composicional desse segundo movimento. O poeta, buscando um impacto emocional mais intenso, em razão do clima passionai instaurado, opta por uma estruturação de caráter psicológico e, para isso, inverte a ordem da lógica causal que vincula esses versos (11-15) aos três versos seguintes. Opera um corte brusco da cena anterior e, numa tomada em *close*, mostra em primeiro plano, no verso onze, o efeito: um Deus comovido. Só depois, nos versos dezesseis a dezoito, é que vai revelar a razão pelo qual Deus é levado a se comover, e não de forma explicativa, mas ainda pelo processo de dramatização: “Pede piedade a casa por seu dono / e suas fantasias de felicidade. / Sofre a que parece impassível.” É como se a própria casa, sofrendo com as dores humanas, se ajoelhasse e implorasse a Deus, enternecendo-o. Sem dúvida, alcança-se por esse método psicológico uma intensa carga de dramaticidade poética que dificilmente a forma linear, cronológica, causal, lograria alcançar.

Retomando o procedimento da impregnação retroativa, nesta situação com referência interna explícita, o sujeito poético proclama: “Sofre a que parece impassível.” O “parece impassível” retroage até o verso inicial do poema e, à luz de uma leitura agora global e integradora, procede à resignificação de “olhos estáticos”, impondo uma compreensão de estático não mais como impassibilidade, mas como vigilância amorosa, misericordiosa, maternal.

Ao sofrer com o sofrimento do homem que habita suas entranhas, a casa revela a sua compaixão e, na sua impotência sofredora e maternal, faz o que pode fazer: provoca a compaixão do próprio Deus.

Notas

01. Exceto no caso dos poemas do livro *Oráculos de maio*, São Paulo: Siciliano, 1999, as demais citações têm por fonte a obra *Poesia reunida*, São Paulo: Siciliano, 1991.

02. São Paulo: Mestre Jou, 1972, p. 78.

03. Cf. Roland Corbisier, *Enciclopédia filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1974; verbete “espaço”, p. 36-45.

Cf. também Fritjof Capra, O ponto de mutação, cap. 3 – *A nova física*, p. 70-91. São Paulo: Cultrix, 1987.

04. *Os sacramentos da vida e a vida dos sacramentos*. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 49-50.

05. Revista *Cláudia*, janeiro de 1988. Fernanda & Adélia: um encontro mágico. Reportagem de Lea Maria Aarão Reis, p. 46.

06. Revista *Cláudia*, dezembro de 1981. Adélia Prado, a maior poeta do nosso cotidiano, lança o desafio: “A mulher que não enfrenta o fogão também é oprimida”. Reportagem de Raquel Cristina Faria, p. 22.

07. Belo Horizonte, 23-06-1984, nº 925, p. 1.

08. Idem, p. 83.

09. Signos da feminilidade em Adélia Prado: a tradição ibérica. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Estadual de Londrina, 1997.

10. Cf. Maria Cristina Aranha Bruschini. *Mulher, casa e família*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1990, p. 26.

11. Citado por Gaston Bachelard. A poética do espaço, in: A Filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (*Os pensadores*) p. 249.

12. Idem, p. 248.

13. Ibidem, p. 200.

14. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

