

METALINGUAGEM: A PALAVRA CONSAGRADA NA POESIA DE ADÉLIA PRADO

Cristiane Fernandes Tavares*

Resumo

O presente artigo pretende analisar a função metalinguística da linguagem na poesia de Adélia Prado, relacionando-a com as funções indicadora e reveladora dos sacramentos religiosos. A reflexão partirá do conceito de metalinguagem extraído dos estudos linguísticos de Roman Jakobson e do conceito de sacramento explicitado por Leonardo Boff e Frei Betto. O artigo discutirá, mediante análise literária e reflexão teórica, alguns procedimentos presentes tanto na experiência poética, quanto na religiosa, a fim de ressaltar a natureza ontológica de ambas.

Palavras-chave

Adélia Prado; Metalinguagem; Ontologia; Sacramentos.

Abstract

This article aims at analyzing the metalinguistic function of the language in Adélia Prado's poetry, by way of relating it to indicative and reveling functions of religious sacraments. Roman Jakobson's linguistic studies on metalanguage as well as Leonardo Boff and Frei Betto's concept of sacrament base this analysis. Through literary analysis and theoretical reflection, the article brings to discussion some procedures present both at poetic and religious experience, highlighting the ontological nature of both.

Keywords

Adélia Prado; Metalanguage; Ontology; Sacraments.

* Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP. E-mail: cftavares@hotmail.com

A linguagem como mira, a essência como alvo

Os dicionários de etimologia informam que o prefixo de origem grega *metá* significa, dentre outras coisas, reflexão, posteridade, além, transcendência. De acordo com a origem etimológica da palavra, metalinguagem pode ser definida, portanto, como linguagem que reflete sobre si própria e à medida que o faz, ultrapassa-se. Sobre isso já escreveu Roman Jakobson, em artigo publicado em 1960, quando estudou aspectos da comunicação verbal e definiu as funções predominantes da linguagem, de acordo com os diversos fatores que constituem o processo linguístico (remetente, destinatário, contexto, mensagem, contato e código). Dentre as funções da linguagem enumeradas por Jakobson, encontra-se a metalinguística, definida por ele como linguagem que fala da linguagem, discurso que focaliza o código lexical do idioma (JAKOBSON, s.d). É sob esse enfoque que veremos os poemas de Adélia Prado no presente artigo. Pretendemos nos colocar diante de uma linguagem que, ao voltar-se internamente para si, alça voos.

Segundo Jakobson, a função metalinguística da linguagem não é importante apenas para os estudos científicos e literários, mas desempenha um papel de destaque também em nossa linguagem cotidiana. O linguista cita como exemplos expressões que utilizamos quando necessitamos verificar se o remetente e o destinatário de uma determinada mensagem estão utilizando o mesmo código: entende o quero dizer? Como assim? Você pode explicar melhor? Nesses casos, há uma reflexão sobre o próprio código utilizado, a fim de garantir a eficácia do processo comunicativo.

A função metalinguística na linguagem literária, muitas vezes, assume papel semelhante. O poeta, ao refletir sobre a linguagem, desnuda para o leitor seu processo de escrita, compartilhando com ele a gênese criativa. Sobre isso, já escreveu Cortázar, em ensaio sobre a poesia de Octavio Paz:

Por isso, tanta poesia atual tem como tema a sua própria gênese; o poeta busca, precisa comunicar todos os elementos, do impulso inicial ao próprio processo da expressão; não temos frequentemente a impressão, ao ler, de estarmos assistindo ao próprio ato criador? (CORTÁZAR, 1999, p. 194).

Desse modo, o poema predominantemente metalinguístico é “aquele que se pergunta sobre si mesmo e nesse questionamento constrói-se contemplando ativamente sua construção, numa tentativa de conhecimento do seu ser [...] uma dessacralização do mito da criação” (CHALHUB, 1998, p. 42 - 43). Nos poemas adelianos, veremos que essa dessacralização da linguagem operada pela revelação do processo criativo adquire caráter paradoxal, uma vez que, ao dessacralizar a criação literária tornando-a acessível e, portanto, desprovida do mistério que costuma acompanhar o sagrado, a autora remete poema e leitor a um tempo-espaço original em que a linguagem ainda não era representação, mas apresentação primeira, apreensão pura, ser pleno.

Esse aspecto original apresentado pela autora em seus poemas metalinguísticos confere, assim, um novo caráter sagrado a essa linguagem dessacralizada: a palavra “com-sagrada”. É o que Leonardo Boff chama de “função indicadora” e “função reveladora”, referindo-se ao mundo sacramental. Na função indicadora, segundo Boff, “o objeto sacramental aponta para Deus presente dentro dele e faz com que o olhar humano se dirija para Deus presente no objeto sem descansar neste olhar objetivado, mas transcendendo e descansando em Deus comunicado no sacramento” (BOFF, 2004, p. 35 - 36). Já na função reveladora, ainda segundo o teólogo, o movimento “vai de Deus para

o objeto sacramental. Deus, em si invisível e inagarrável, se torna sacramentalmente visível e agarrável, de modo que sua presença inefável no objeto faça com que se transfigure e se dessacralize" (BOFF, 2004, p. 35 - 36). A linguagem dessacralizada de alguns poemas adelianos ressacraliza-se à medida que também assume as "funções indicadora e reveladora", descritas por Boff.

A metalinguagem é, nesse caso, instrumento de "indicação" e "revelação" ao mesmo tempo, uma vez que, apontando para a essência da palavra, dirige o olhar do leitor para a grandeza do que deseja apreender, num movimento de sacralização da linguagem. Paralelamente, ao desnudar o modo como toca essa essência, revela a gênese criadora, num movimento de dessacralização da linguagem. Como já disse Alfredo Bosi, referindo-se, sobretudo, aos simbolistas, "dessacralizado o conteúdo, sacralizado o código [...] Se mantém o fervor da devoção, votado agora ao ofício de escrever" (BOSI, 2000, p. 99).

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

Explicação de poesia sem ninguém pedir

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

O título anuncia uma explicação "sem ninguém pedir". Uma explicação, via de regra, acontece com fins determinados para destinatários definidos. Aqui, não. A poesia quer explicar a si mesma. Embora o título do poema anuncie uma explicação de poesia, o que seus versos trazem é justamente a impossibilidade de explicá-la. Como um trem-de-ferro que, apesar de forte, veloz e mecânico, atravessa paisagens suaves e tempos fugidios, a poesia também possui valores como "consistência, rapidez e exatidão", mas, é com "leveza e visibilidade" que atravessa a vida e vira puro sentimento. Para ser explicação científica precisaria principalmente de consistência teórica, exatidão ou concisão de ideias. Mas, sendo 'explicação poética', requer ainda outros quesitos, como a leveza e a visibilidade. Não existe para comprovar, mas para mostrar.

Os valores citados acima – "consistência, rapidez, exatidão, leveza e visibilidade" – foram elencados por Ítalo Calvino (1994), juntamente com a "multiplicidade", como valores literários que mereciam ser preservados no então novo milênio – o que já estamos vivendo. Os três primeiros valores – consistência, rapidez e exatidão – presentes na metáfora trem-de-ferro = poesia, dialogam diretamente entre si e podem ser resumidos em uma única palavra: condensação.

A condensação das palavras origina-se da incapacidade da linguagem de transcender o mundo dos opostos relativos e interdependentes, do isso em função do aquilo. [...] O valor das palavras reside no sentido que ocultam. Ora, esse sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras. Com efeito, o sentido aponta para as coisas, assinala-as, mas jamais as alcança. Os objetos estão mais além das palavras. (PAZ, 1982, p. 128).

Segundo Pound, "a poesia é a mais condensada forma de expressão verbal" (POUND, 2001, p. 40). O conceito de condensação está expresso no poema não exatamente no que diz respeito à pequena quantidade de versos que o compõe,

pois, condensar aqui não é sinônimo de quantidade, mas, principalmente, de intensidade. A intensidade vivida em uma viagem percorrida de trem constrói-se tanto na paisagem contemplada, quanto na consistência do ferro que estrutura a máquina e na velocidade que se realiza no contato com os trilhos. A paisagem de uma viagem percorrida de trem é composta, assim, tanto pela visão externa, quanto pelos materiais internos da engrenagem.

A intensidade poética, da mesma forma, também se constrói na consistência e exatidão do discurso, tanto semântica, quanto sonora e visualmente. No entanto, a consistência e a exatidão não são, no poema, conceitos relacionados a uma visão exclusivamente racional da realidade, mas reflexos do trabalho do poeta em expressar também suas sensações, sentimentos e percepções de modo esteticamente eficiente. Ainda para Pound, essa eficiência estética não se resume “às simples questões de construção e reunião de frases, de análise e de gramática”, mas, na “tentativa de mostrar as coisas tais como são, de encontrar a palavra que corresponda à coisa, o enunciado que retrata e apresenta, em lugar de fazer um comentário” (POUND, 2001, p. 71), ou explicar.

Em cada verso do poema “Explicação de poesia sem ninguém pedir” uma imagem salta aos olhos do leitor compondo, em movimento, a paisagem desejada para explicar esteticamente o que é a poesia. Entram aí os dois outros valores citados por Calvino, a “leveza” e a “visibilidade”.

São a leveza e a visibilidade da paisagem descrita que explicam a poesia e permitem traduzi-la em puro sentimento. Segundo Calvino, “a leveza está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório” (CALVINO, 1994, p. 28), trata-se do que ele chama de “rarefeita consistência”. Em nosso caso, aparece primeiro o “trem-de-ferro”, a “coisa mecânica” que, maquinando suas engrenagens, dá início à viagem. É como se ouvíssemos o som crescente e “rarefeito” do trem assim que ele inicia, lentamente, seu percurso.

Desse verso em diante, o poema adquire maior velocidade ou “consistência”, expressas na enumeração temporal que nos permite visualizar o trem percorrendo “a noite, a madrugada, o dia”. Entra aí o valor da visibilidade que, ainda segundo Calvino, “é a parte visual da fantasia que precede ou acompanha a imaginação verbal” (CALVINO, 1994, p. 99), podendo partir tanto da palavra para a imagem visiva, quanto dessa para a expressão verbal. No poema em análise, estamos diante do segundo caso, pois partimos da paisagem para a construção do sentido. Esse “processo imaginativo” assemelha-se ao que ocorre na arte cinematográfica, em que as imagens apresentadas de forma fragmentada vão tomando forma.

A sequência temporal em que são apresentadas é, por sua vez, nova metáfora que se desdobra no terceiro verso – poesia = trem-de-ferro = vida passando – e novamente no último verso – poesia = trem-de-ferro = vida passando = sentimento. A expressão “só sentimento” assim isolada no último verso, destaca-se e fortifica-se, ligando-se à fortaleza da máquina de ferro e à consistência visual e semântica do discurso poético.

Valéry já afirmava que “um poema é uma máquina de produzir o estado poético através das palavras” e que “o efeito dessa máquina é incerto, pois nada é garantido em matéria de ação sobre nossos espíritos” (VALÉRY, 1991, p. 217). A máquina de produzir estado poético é consistente, rápida, exata, leve e transparente ao mesmo tempo, desnudando para revelar.

Desnudar para revelar

Adélia Prado anuncia o espaço sagrado que seus poemas habitam em uma das epígrafes que recolheu do texto bíblico do Êxodo e utilizou em sua primeira publicação, *Bagagem* (1976): “Tira as sandálias de teus pés, porque a terra em que estás é uma terra sagrada”. A terra sagrada citada no Êxodo, um dos cinco primeiros livros da Bíblia que compõem o Pentateuco, é a terra santa prometida a Moisés e a seu povo.

O Êxodo desenvolve dois temas principais: a libertação do Egito e a aliança no Sinai; esses temas são interligados por um tema secundário, a saber, a marcha através do deserto. Moisés, que recebeu a revelação do nome de Iahweh na montanha de Deus, é o condutor dos israelitas libertados da escravidão. Numa teofania impressionante, Deus faz aliança com o povo e lhe dita suas leis (Bíblia de Jerusalém, 1985, p. 22).

As semelhanças entre a terra sagrada do Êxodo e o solo sagrado habitado pela poesia adeliana estão mais no caráter processual marcado pela marcha através do deserto, que no caráter messiânico marcado pela revelação de Deus a Moisés e por sua função condutora. Procuraremos aproximar a natureza da experiência poética adeliana à natureza religiosa, mais pela forma do que pelo tema, no caso, mais pelo processo do que pelo resultado em si. É nessa terra especial, onde é preciso pisar com muito cuidado, que a autora planta suas palavras e nos convida a colhê-las, cheirá-las, senti-las, saborear o gosto que têm as delícias provadas pela primeira vez.

A tentativa que há em todo poema metalinguístico, de acordo com Chalhub (1998), de “conhecer o seu ser”, é também característica própria do religioso. Segundo Mircea Eliade, “todo homem religioso é sedento do ser” (ELIADE, 1996, p. 60). Essa “sede ontológica” também caracteriza a metalinguagem: um desejo de participar da fundação do ser-linguagem, de alcançar a essência das coisas, consagrando-as pela nomeação.

Segundo Hohlfeldt, no segundo livro de Adélia Prado, *O coração Disparado* (1978), os títulos que nomeiam as quatro partes da obra – Qualquer coisa é a casa da poesia; O coração disparado e a língua seca; Essa sede excessiva e Tudo o que eu sinto esbarra em Deus - evidenciam a abordagem poética predominante: “são títulos mais do que evidentes quanto às intenções da autora [...] Fala-se a respeito da poesia enquanto cópula e transubstanciação, compaixão e salvação” (HOHLFELDT, 2000, p. 81).

Neste trabalho, interessa-nos especialmente o conceito de transubstanciação que será relacionado com o conceito de imanência. Vejamos como essas questões estão expressas nos poemas “A falta que ama” e “Em Português”.

A falta que ama

O meu saber da língua é um saber folclórico.

Muitos me arguirão deste pecado.

[...]

Não invejo os deuses, porque não existem.

Os gênios, sim, os que dizem:

Eis a forma nova, fartai-vos.

[...]

Congênita ambiguidade.

Se pudesse entender: o Filho de Deus é homem.

Mais ainda: **o Filho de Deus é verbo,**

Eu viraria estrela ou girassol.

O que só adora e não fala. (PRADO, 1991, p. 204 – grifos nossos)

É sobre o ambíguo poder da palavra que nos fala o poema, sobre a palavra poética que é “estrela” e “girassol” ao mesmo tempo. Estrela enquanto poder de convocação e girassol enquanto poder de evocação. O primeiro, intima a coisa nomeada em torno de seu próprio brilho convocador; o segundo, relembra a coisa nomeada primordialmente, perseguindo a fonte de tudo.

A “forma nova” metalinguística: aquela que, “se pudesse entender” o mistério divino, contemplaria sem nomear, “viraria estrela ou girassol”. A estrela é astro com luz própria, contemplada no firmamento. O girassol é flor que se ergue contemplando a luz do sol. Palavras que colocadas lado a lado geram ambiguidade, a “congênita ambiguidade” poética, que está lá desde o nascimento do poema: a palavra que contempla a coisa nomeada e a palavra que é contemplada como nomeação.

Por isso, o título “A falta que ama”, ou, presença que se faz pela ausência. “Se pudesse entender”, a ausência da coisa em si tornar-se-ia presença amada mediante a adoração muda. Mas, no universo poético que não é o do entendimento, a palavra que nomeia é a que torna presente a coisa ausente.

Assim como o homem religioso anseia conhecer sua gênese, rememorando os tempos primordiais ao ritualizá-los nos atos litúrgicos, o poema metalinguístico, à medida que se olha e dialoga consigo próprio, opera uma busca em torno das palavras que, agrupadas de determinada forma, querem tornar-se a própria coisa que nomeiam: estrela e girassol. O aspecto litúrgico da poesia adeliana já foi destacado por Frei Betto: “É assim a obra de Adélia Prado, uma poética litúrgica, que induz o leitor a se indagar como ser no mundo [...] Se a voz da poeta ressona a transcendência, a visão penetra a profundência” (FREI BETTO, 2000, p. 123).

Entendemos que a “poética litúrgica” de Adélia se dá muito mais mediante a consagração das palavras extraídas do contato com uma realidade poetizada – que tem nos vocábulos “estrela” e “girassol” dois exemplos nítidos – do que na presença temática de elementos extraídos da liturgia católica, tão frequentes na poesia adeliana.

A metalinguagem traz para reflexão o conceito de imanência também presente no poema em análise: “o ser está na linguagem porque a linguagem está no ser” (TORRANO, 1981, p. 32). Linguagem e ser estão inseparavelmente contidos um no outro: a coisa está no nome, assim como o homem e o Verbo estão no Filho de Deus; como a luz está na estrela e o sol no girassol. A imanência da linguagem nada mais é que o sentimento de pertinência que liga as palavras ao que nomeiam.

Esse conceito de imanência também está presente no universo religioso, especialmente no ato litúrgico da consagração da hóstia ou do pão em corpo de Cristo, como nos lembra Leonardo Boff:

O pão lembra algo que não é pão. Algo que trans-cende o pão. O pão, por sua vez, é algo in-manente. Permanece aí. Tem seu peso. Sua opacidade. Esse pão (realidade in-manente) torna presente algo que não é o pão (realidade trans-cendente). Como o faz? Pelo pão e através do pão. O pão se torna então trans-parente para a realidade trans-cendente. Ele deixa de ser puramente in-manente. Não é mais como os demais pães. É diferente. É diferente porque recorda e traz presente por si mesmo (in-manência) e através de si mesmo (trans-parência) algo que vai além dele mesmo (trans-cendência). (BOFF, 2004, p. 29).

Assim como o pão guarda em si outros possíveis significados despertados pela fé, a palavra poética também está grávida de significações, como podemos observar no poema “Em Português”.

Em Português

Aranha, cortiça, pérola
E mais quatro que não falo
São **palavras perfeitas**.
Morrer é inexcedível.
Deus não tem peso algum.
Borboleta é atelobrob,
Um sabão no tacho fervendo.
Tomara estas **estranhezas**
Sejam psicologismos,
Corruptelas devidas
Ao pecado original.
Palavras, quero-as antes como coisas.
Minha cabeça se cansa
Neste discurso infeliz.
[...]
As línguas são imperfeitas
Pra que os poemas existam [...] (PRADO, 1991, p. 380 – grifos nossos).

O título não poderia ser mais metalinguístico: português é um código de linguagem e é sobre seu léxico que o poema se debruça. Palavras perfeitas, palavras lidas ao contrário, palavras desmanchando-se, sendo viradas ao avesso, desejadas como coisas. Afinal, “as línguas são imperfeitas”, podem apenas nomear e não ser e por isso existem os poemas: espaço em que as palavras estão prenhas de ser.

O poema assim definido é também espaço de transformação, de transubstanciação, tal qual a consagração presente nos rituais religiosos. A consagração da hóstia e do vinho na celebração católica da eucaristia, por exemplo, transforma-os em corpo e sangue de Cristo, tornando-O presente, a partir das palavras pronunciadas pelo sacerdote e da fé presente em cada crente.

No poema “Em Português”, o verso “palavras, quero-as antes como coisas”, expressa o mesmo desejo de transubstanciação: não apenas nomear, ou permanecer no “discurso infeliz que cansa”, mas transcender e possuir. É o “desejo de posse e a ânsia de domínio herdada dos antepassados” (CORTÁZAR, 1999, p. 265), já apontados por Julio Cortázar; é o poder de “presentificação” da palavra, como explica Torrano, referindo-se a “Teogonia” de Hesíodo:

Este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa [...] A força presentificante da nomeação é que mantém a coisa nomeada no reino do ser, na luz da presença (TORRANO, 1981, p. 16 - 32).

É necessário destacar, na citação de Torrano, a “relação quase mágica” entre nome e coisa nomeada pois, embora o universo religioso mantenha relações de proximidade com a magia, uma vez que ambos oferecem explicações sobre-naturais para fenômenos da realidade, há uma diferença marcante entre ambos, como nos aponta Boff:

O sacramento age *ex opere operato*, quer dizer, uma vez realizado o rito sacramental, colocados os sagrados símbolos, Jesus Cristo age e se torna presente. Não em virtude dos ritos por eles mesmos. Eles não têm poder nenhum em si mesmos. Mas em virtude da promessa de Deus mesmo. Caso

contrário, estaríamos em plena magia. Segundo esta, os gestos sagrados possuem uma força secreta neles mesmos que atua favorável ou desfavoravelmente sobre os homens. O sacramento é profundamente diferente da magia. Deus assume os sacramentos humanos para através deles produzir um efeito que supera as forças deles mesmos (BOFF, 2004, p. 67 - 68).

Embora diversos autores já tenham estabelecido relações de proximidade entre a magia e a poesia, o aspecto tratado aqui é de outra ordem. É o que se define como “categoria ontológica da poesia”: “O nome tem que ser a coisa. Estou falando de categoria ontológica”.

Na poesia, essa relação entre nome e coisa nomeada, que busca incansavelmente fundi-los, difere-se da magia uma vez que esta última acredita realizar efetivamente essa fusão. Desse modo, o universo poético aproxima-se mais do religioso que entende a fusão entre os objetos em si e seus significados sagrados enquanto manifestação de uma intervenção, no caso da religião, divina.

Essa reflexão pode induzir a entender o trabalho poético como resultado de uma intervenção divina, sendo o poeta um instrumento de Deus, afirmação recorrente da autora ao referir-se à sua obra:

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 [...] Eu sempre escrevo assim que alguma coisa precisa ser expressa e isso nunca, jamais é decisão minha. [...] é necessário que eu escreva, acho que é uma necessidade divina de mostrar Sua face [...] Deus precisa fatalmente de mostrar a Sua face e a arte é uma mediação para a divindade.” (PRADO, 2000, p. 83).

Apesar de entender a escrita poética como um dom divino e o poeta como um servo de Deus, Adélia não redime o aspecto laborioso e autoral da criação, como podemos observar nos versos do poema “Direitos Humanos”:

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, 1999, p. 21 – grifos nossos).

Por ora, trataremos do trabalho do poeta na criação textual, entendendo que o discurso poético estreita relações entre nome e coisa nomeada a partir da intervenção intencional que seleciona e combina as palavras.

Aprofundemos nossa reflexão sobre essa questão a partir da leitura de alguns versos do poema “O alfabeto no parque”:

O alfabeto no parque

Eu sei escrever.

Escrevo cartas, bilhetes, lista de compras,
Composição escolar narrando o belo passeio
À fazenda da vovó que nunca existiu
Porque ela era pobre como Jó.

Mas escrevo também coisas inexplicáveis:

Quero ser feliz, isto é amarelo.
E não consigo, isto é dor.
Vai-te de mim, tristeza, sino gago,
Pessoas dizendo entre soluços:
“não aguento mais”.

Moro num lugar **chamado** globo terrestre
Onde se chora mais
Que o volume das águas **denominadas** mar,
Para onde levam os rios outro tanto de lágrimas.
Aqui se passa fome. Aqui se odeia.
Aqui se é feliz, no meio de invenções miraculosas.
Imagine que uma dita roda-gigante
Propicia passeios e vertigens entre
Luzes, música, namorados em êxtase.
[...]
Com perdão da palavra, quero cair na vida.
Quero ficar no parque, a voz do cantor açucarando a tarde...
Assim escrevo: tarde. Não a palavra.
A coisa. (PRADO, 1991, p. 260 – grifos nossos).

O ato de escrever aparece aqui em pelo menos três das funções de linguagem apontadas por Jakobson. A função referencial, centrada no contexto, explicita-se nos versos iniciais. Cartas, bilhetes, listas de compras e composição escolar são tipos de escritas que atendem a uma finalidade objetiva definida, seja comunicar-se com alguém distante, deixar uma mensagem curta, listar o que se precisa comprar para não cometer esquecimentos ou narrar por escrito um passeio para cumprir uma tarefa escolar. São exemplos de uso da linguagem para fins específicos.

Já a função poética, focada na mensagem, aparece nos versos: “Mas escrevo também coisas inexplicáveis / quero ser feliz, isto é amarelo./E não consigo, isto é dor.” Escrever “coisas inexplicáveis” é matéria da poesia que não pretende explicar, mas sim sugerir, apresentar, invocar. As relações entre a felicidade e a cor amarela, sugeridas em um dos versos, explicita a ênfase na mensagem: o amarelo é um jeito de dizer a felicidade, assim como a infelicidade é um jeito de expressar a dor. O que se verifica nesses versos é justamente a projeção da similaridade, ou seja, das relações de semelhança entre paradigmas aparentemente distantes (amarelo e felicidade / não conseguir ser feliz e dor), sobre o eixo da contiguidade, da combinação, da reunião.

Por fim, a função metalinguística, centrada no código, evidencia-se nos últimos versos: “Quero ficar no parque, a voz do cantor açucarando a tarde.../Assim escrevo: tarde. Não a palavra./A coisa.” É a metalinguagem poética que predomina no poema, a partir do próprio título: “Alfabeto no parque”. A tarde no parque de diversões, “invenção miraculosa” onde se pode ser feliz, é o que o “alfabeto” do poeta quer apreender. A “coisa” tarde, não a “palavra” tarde. A coisa que inclui a “voz açucarada do cantor, os passeios, as vertigens, as luzes, a música, os namorados em êxtase, as delícias” que suscitam o desejo de ser eterno.

Embora o que se almeje seja a “coisa” e não a “palavra”, é o “alfabeto” que está no parque, como indica o título do poema. Um claro exemplo do paradoxo vivido pelo poeta: querer a “coisa” e dispor de “palavras”. Paradoxo que se resolve justamente pelo poder presentificador da palavra, como explica Cortázar: “A palavra não vale mais como signo tradutor da essência, mas como portadora do que no fim e ao cabo é a coisa mesma em sua forma, sua ideia, seu estado mais puro e elevado” (CORTÁZAR, 1999, p. 265).

Essa relação de pertinência entre palavra e coisa nomeada está explicitada principalmente no verso “mas escrevo também coisas inexplicáveis”. É no reino do inexplicável que se constrói a forma religiosa, desde sempre poética, à medida que busca re-ligar palavra e significação essencial. A imanência do texto poético adeliado assemelha-se à ideia de imanência presente na simbologia religiosa. Como lembra o teólogo Leonardo Boff:

Os semiólogos do discurso religioso, ensinam que a linguagem da religião nunca é apenas descritiva. É principalmente evocativa. Narra um fato, conta um milagre, descreve uma irrupção reveladora de Deus, para evocar no homem a realidade divina (BOFF, 2004, p. 13 - 14).

Na Bíblia hebraica, por exemplo, a palavra aparece com poder de criação logo no primeiro livro, o Gênesis. Deus verbaliza seus desejos e a partir de sua palavra, que é também sinônimo de sabedoria, os seres e o mundo todo são criados. Na Bíblia cristã, é principalmente no Evangelho de São João (1,1-18) que esse tema é retomado e ampliado:

No princípio era o Verbo
E o Verbo estava com Deus
E o Verbo era Deus.
No princípio, ele estava com Deus.
Tudo foi feito por meio dele
E sem ele nada foi feito.
[...]
E o Verbo se fez carne,
E habitou entre nós (JOÃO, 1, 1 – 18. Bíblia de Jerusalém, 1985, p. 63).

A palavra que se lê no texto bíblico não é simples código escrito, mas o que dela emana: o próprio Deus se fazendo carne e brindando a transubstanciação. Da mesma forma, a palavra que se lê nos poemas adelianos predominantemente metalinguísticos não é simples código escrito, mas o que convida a decifrar o mistério desse código, sua potencialidade semântica. Nas palavras da autora:

Entre as palavras lindíssimas uma é Verbo, singra o tempo como uma estrela cadente e volta ao escuro. São assim as poéticas, as místicas, têm as hipóboles e os êxtases, o brilho que a razão não devassa, gozo prometido aos simples de coração (PRADO, 1994, p. 160).

Outro poema faz menção direta às musas gregas, fontes inspiradoras dos poetas, permitindo a continuidade de nossa reflexão sobre a imanência e o poder da nomeação:

O que a musa eterna canta

**Cesse de uma vez meu vão desejo
De que o poema sirva a todas as fomes.**

Um jogador de futebol chegou mesmo a declarar:

“Tenho birra de que me chamem de intelectual,
sou um homem como todos os outros”.

Ah, que sabedoria, como todos os outros,

A quem bastou descobrir:

Letras eu quero é pra pedir emprego,

Agradecer favores,

Escrever meu nome completo.

O mais são as mal-traçadas linhas. (PRADO, 1991, p. 40 – grifos nossos).

A princípio, o título do poema parece deslocado do texto. O que a musa eterna canta não possui, à primeira vista, relação alguma com a declaração de um jogador de futebol que não se considera intelectual. No entanto, as musas, de acordo com a mitologia grega, são filhas de Zeus e de Mnemósine (a memória) e quando elevadas à categoria de divindades passam a inspirar a poesia e a música. Musa é, portanto, sinônimo de inspiração e de presentificação, já que é filha da Memória e, por isso, tem o poder de trazer presente o não-presente.

É a musa que inspira o poeta, que lhe confere a mesma “sabedoria” presente nas palavras do jogador de futebol. No entanto, diferentemente deste, o poeta não usa as letras apenas “para pedir emprego, agradecer favores ou escrever o nome completo”. No livro em prosa da autora, “O homem da mão seca”, a personagem Glória, que faz registros escritos em um caderno especial, afirma: “inventando poéticas minha letra é de um jeito só. Fora isso, faço letra de todo tipo” (PRADO, 1994, p. 78). A poesia requer um registro específico, único, propriamente seu, pois revela algo que está além da função referencial da linguagem cotidiana, calcada na comunicação fácil, direta, utilitária, conforme define Jakobson. O poeta tem “outras fomes”.

Os versos iniciais, “cesse de uma vez meu vão desejo/ de que a poesia sirva a todas as fomes”, são a chave para a compreensão do poema e mantêm relação direta com o título “O que a musa eterna canta”. Colocar a poesia a serviço de todas as fomes é descobri-la em meio a declarações de jogadores de futebol, pedidos de emprego, agradecimento de favores e assinaturas; é penetrar a camada superficial da linguagem corriqueira até encontrar o ser da palavra, ou, na definição de Paz, os “significados latentes”:

A palavra possui vários significados latentes, tem uma certa potencialidade de direções e sentidos. O poeta, em contrapartida, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. No poema, a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõe a prosa e a fala cotidiana (PAZ, 1982, p. 26).

No poema em análise, a ambiguidade dos vocábulos também se faz presente, as palavras adquirem significação dupla, como nos versos: “letras eu quero é pra pedir emprego/ agradecer favores,/ escrever meu nome completo”. Esses três usos da linguagem estão relacionados à sobrevivência em um universo letrado que exige o conhecimento da escrita para integrar-se ao mercado de trabalho, comunicar-se com os demais e marcar a identidade com a assinatura do nome. Aparecem contrapostas ao “ser intelectual” e ao “desejo de que a poesia sirva a todas as fomes”. É justamente aí que entra a ambiguidade do discurso, pois nos permite questionar se não seria também a poesia uma atividade tão necessária à sobrevivência, quanto as demais atividades citadas. Não pode haver poesia também no ato de pedir emprego, agradecer favores ou assinar o nome?

A presença desses três usos específicos da linguagem na maioria dos versos do poema parece responder que é possível descobrir poesia também na linguagem de função predominantemente referencial. É esse o trabalho da musa inspiradora que une realidades aparentemente distantes e funda uma nova em que ambas convivem.

No poema “Teogonia”, de Hesíodo, a função das musas é descrita de forma detalhada:

Pelas musas começemos, elas a Zeus pai
Hineando alegram o grande espírito no Olimpo
Dizendo o presente, o futuro e o passado, vozes aliando.
[...]
Junto a elas as Graças e o Desejo têm morada
Nas festas, pelas bocas **amável voz lançando**
Dançando e gloriam a partilha e hábitos nobres
De todos os imortais, **voz bem amável lançando.** (HESÍODO, 1981, p. 130 – grifos nossos).

Como podemos verificar nos trechos do poema de Hesíodo, as musas têm o poder de aliar tempos, lançando novas vozes. Seu canto agregador une as funções referencial e poética da linguagem, uma centrada no contexto e outra focada na mensagem, e constrói, no poema, uma terceira função, a metalinguística, que desnuda todo esse processo em um discurso auto-referencial.

O aspecto auto-referencial dos poemas metalinguísticos é descrito por Chalhub como linguagem em que “o código se faz referente” (CHALHUB, 1998, p. 27), ou seja, dirige seu discurso para si próprio, redescobrimo-se, à medida que se compõe. Esse voltar-se infinitamente para si mesmo confere ao discurso poético, segundo Paz, maior liberdade do que a encontrada no discurso em prosa. Isso porque, enquanto o discurso em prosa descreve o que deseja mostrar, o poético simplesmente apresenta:

Recria, revive nossa experiência do real, não apenas as de nossa experiência cotidiana, mas as de nossa vida mais obscura e remota. O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente. A linguagem tocada pela poesia cessa imediatamente de ser linguagem. O poema transcende a linguagem. (PAZ, 1982, p. 135).

Ao apresentar a realidade poeticamente ao invés de descrevê-la, a linguagem adquire, conforme descrição de Valéry, o “valor da infinitude” (VALÉRY, 1991, p. 208 - 209). Enquanto o significado do discurso em prosa é finito, pois tão logo atinge seu objetivo, expira em função do caráter compreensivo e explicativo que assume, o significado no discurso poético ressoa, mantendo a forma constantemente associada ao sentido e convocando-a a cada nova leitura.

Essa “linguagem dentro da linguagem”, conforme denominação utilizada ainda por Valéry, confere à metalinguagem um caráter infinitamente desvendável e potencialmente sagrado, uma vez que, segundo Eliade, “a potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia” (ELIADE, 1996, p. 18). O discurso metalinguístico é real à medida que se desnuda para o leitor, questionando-se e revelando-se simultaneamente; é perene em sua forma, uma vez que se mantém ligado à origem e essa referência encerra em si o mistério genesiaco, indecifrável e, por isso mesmo, incessantemente buscado; e é eficaz porque ao dialogar abertamente consigo próprio, aperfeiçoa-se e reconstrói-se.

Em seu poema “Antes do nome”, Adélia Prado parece nos falar justamente desse desejo de recuperar a essência original da linguagem, apresentando, nos três versos finais, uma imagem desse momento tão raro:

Antes do nome

Não quero a palavra, esta corriqueira.
Quero é o esplêndido caos de onde nasce a sintaxe,
Os sítios escuros onde nasce o “de”, o “aliás”,
O “o”, o “porém”, e o “que”, esta incompreensível
Muleta que me apóia.
Quem entender a linguagem entende Deus
Cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
Foi inventada para ser calada.
Em momentos de graça, infrequentíssimos,
Se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
Puro susto e terror. (PRADO, 1991, p. 22).

É nesse tempo ontológico do “antes” que se encontra o poema. “Antes do nome”, ou seja, anterior à nomeação que representa ao invés de apresentar, anterior à linguagem construída. O desejo expresso nos primeiros versos não é o de apreender a palavra corriqueira, revestida de significados outros que não o original, o primevo, porque essa palavra de uso cotidiano, comum, é aquela que morre ao atingir seu objetivo comunicativo. Ao contrário, a palavra desejada é plena de ser, é aquela que é.

A expressão aquela que é, utilizada para registrar a plenitude da palavra poética, tem como referência uma passagem bíblica do livro Êxodo, do Antigo Testamento, em que Deus revela seu nome divino a Moisés:

Moisés disse a Deus: “Quando eu for aos filhos de Israel e disser: ‘O Deus de vossos pais me enviou até vós’; e me perguntarem: ‘Qual é o seu nome?’, que direi?” Disse Deus a Moisés: “Eu sou aquele que é.” Disse mais: Assim dirás aos filhos de Israel: “EU SOU me enviou até vós.” Disse Deus ainda a Moisés: “Assim dirás aos filhos de Israel: ‘Iahweh, o Deus de vossos pais, o Deus de Abraão, o Deus de Isaac e o Deus de Jacó me enviou até vós. Este é o meu nome para sempre, e esta será a minha lembrança de geração em geração.’ (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985, p. 378).

A apropriação da expressão bíblica no presente ensaio quer mostrar a natureza ontológica de ambas as experiências, pois, assim como a palavra poética descrita no poema “Antes do nome” é aquela que almeja a essência, não contentando-se com nenhum outro tipo de nomeação, o nome divino Iahweh, revelado a Moisés, é, na língua hebraica, uma forma arcaica do verbo ‘ser’, encerrando em si a significação da própria existência.

Novamente, a plenitude da palavra poética aproxima-se da natureza ontológica do religare. No poema, aquela que é não fenece quando pronunciada, mas permanece ainda que diante do silêncio. Afinal, “foi inventada para ser calada”, ou seja, diante da plenitude do ser, a palavra faz-se silêncio. Sua origem é “o caos escuro de onde brotam” artigos, preposições, pronomes, conectivos ainda deslocados do todo, desejando religar-se. Impossível entendê-las, pois nasceram para sugerir, expressar, impressionar, não para explicar. Escondem algo mais “grave”, de maior peso, são a casca de um fruto por achar. Não se encontram aos tonéis nas feiras públicas, à luz do sol, são raridades. Apanhá-las é ser agraciado. O “susto e o terror” que provocam quando apanhadas são os sentimentos de uma “experiência terrificante e irracional diante do sagrado” (ELIADE, 1996, p. 16); é fragmento divino nas mãos laboriosas do poeta criador, como Adélia anuncia nos versos do poema “Viação São Cristóvão”: “Fica meio inventado / pegar com um nome a medula das coisas”.

Em “Antes do nome”, a função metalinguística está explícita do título ao último verso: é a interação do poeta com as palavras, a capacidade que essas têm de nomear e seu potencial de ser o que nomeiam, que alicerçam o discurso poético. Algumas palavras surgem em meio ao texto, como que pescadas do próprio mar caótico que as origina: “de”, “aliás”, “o”, “porém”, “que”. São “o peixe vivo apanhado com a mão”. Estão vivas porque pulsam significação.

Uma delas, o pronome “que”, merece um aposto no poema: “esta incompreensível muleta que me apóia”. Além da função conectiva desse pronome, no caso, religando palavra e coisa nomeada, a ideia de servir como muleta de apoio revela a dificuldade de precisão/apreensão que acompanha a nomeação poética. Sobre isso, Adélia já escreveu em outro de seus livros de prosa, “Manuscritos de Felipa”:

Uma professora no ginásio falou, repetindo alguém: **“o ‘que’ é a muleta do estilo”**. Nunca mais esqueci e até hoje fico catando os ‘ques’ que escrevi pra ver se posso capinar algum. [...] **Preciso muito de ligaduras; espantada, explicativa, pergunto sem parar, conquanto seja silenciosa, com tendências fortes a mudez e jejum. [...] Qualquer língua ao final é Deus falando, por isso nos escapa tanto, só se mostra ao desfocado olhar da poesia, à sua densa névoa, quando tudo suspende-se ao juízo e apenas cintila, em vapores d’água, orvalho.** (PRADO, 1999, p. 46 – 47 – grifos nossos).

A afirmação da personagem Felipa, “preciso muito de ligaduras”, mantém diálogo direto com o aspecto metalinguístico presente em “Antes do Nome”, desde a definição da palavra “que” e a importância que é dada ao seu aspecto de ligação, até a “tendência forte para mudez e jejum”, que dialoga com o caráter surdo-mudo da palavra poética, culminado na apreensão “infrequentíssima” que só “o olhar desfocado da poesia, que tudo suspende e apenas cintila”, é capaz de obter.

Um dos versos avisa que “quem entender a linguagem entende Deus” e outro completa “morre quem entender”. A linguagem é colocada em equivalência com Deus por também conter complexidade e poder, ambos assustam e terrificam por serem desconhecidos. O aspecto sagrado é evidenciado: linguagem e Deus são plenos de ser e, por isso, não podem ser completamente apreendidos e revelados, permitem apenas aproximações intensas.

A metáfora palavra = peixe vivo define a palavra literária como aquela carregada da “substância ôntica” sobre a qual já falou Eliade. Sua vitalidade não podia ser expressa de melhor forma pois, como lembra a própria autora, “o peixe simboliza Jesus. Os cristãos o desenhavam no chão como senha. Peixe é paixão. Pisces, rio piscoso, baú de jóias, porão” (PRADO, 2001, p. 193). Assim como o peixe dos cristãos, a palavra poética é senha para a compreensão da plenitude humana, baú de jóias escondido no porão de nossa “outridade” recôndita.

O poema guarda em si as propriedades sacramentais da Eucaristia, brindando o ser e não a representação do ser. Assim como no sacramento, o pão e o vinho são o corpo e o sangue de Cristo, no poema a palavra poética desejada é a essencial. O jornalista José Nêumane já apontou às propriedades sacramentais da poética adeliana:

Adélia escreve como se preparasse permanentemente seu interior para receber a bênção da realidade [...] Em sua poesia, o real é uma revelação. [...] Nada nela é simbólico, tudo manifesta o real. Lembrem-se que, na Eucaristia, a hóstia é (não representa) o corpo de Jesus e o vinho bebido pelo celebrante, seu sangue. [...] Na fé no chão da literatura de Adélia, o primado do simbólico do cristianismo do grande poeta Jorge de Lima, por exemplo, é substituído pelo primado do real. Ela é submissa à manifestação divina no real e imediato. O que mais deslumbra no que ela escreve é o escândalo da realidade expresso no sacramento. (NÊUMANE, 1999, s/n).

Concluimos a leitura do poema com a sensação de termos vivido um desses raros “momentos de graça”, em que a plenitude cintila e desnuda-se silenciosamente diante de nossos olhos, momento em que a pesca é farta e surpreendente.

TAVARES, C. F. Metalanguage: the consecrated word in the Adélia Prado's poetry. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 100-115, 2010.

Referências

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

BOFF, L. *Os sacramentos da vida e a vida dos sacramentos: Mínima sacramentalia*. Petrópolis: Vozes, 2004.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHALHUB, S. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1998.

CORTÁZAR, J. *Obra Crítica II*. Trad. A. Roitman e P. Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FREI BETTO. "Adélia nos prados do senhor". **Cadernos de Literatura Brasileira**: Adélia Prado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, junho de 2000, n. 9, p. 121 - 127.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Massao Ohno/ Roswitha Kempf Editores, 1981.

HOHLFELDT, A. "A epifania da condição feminina". **Cadernos de Literatura Brasileira**: Adélia Prado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, junho de 2000, n. 9, p. 69 - 120.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. "Oráculos de março". **Cadernos de Literatura Brasileira**: Adélia Prado. São Paulo, junho de 2000, n. 9, p. 21 - 39.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 10 ed., s.d.

NÊUMANNE, J. "A mineira Adélia Prado, poesia e prosa com fé no chão." **Jornal da Tarde**, São Paulo, abril de 1999.

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

PRADO, A. *Manuscritos de Felipa*. São Paulo: Siciliano, 1999.

_____. *O homem da mão seca*. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Oráculos de maio*. São Paulo: Siciliano, 1999.

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

POUND, E. *Abc da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

TORRANO, J. A. A. "Introdução a Teogonia de Hesíodo." In: HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Massao Ohno/ Roswitha Kempf Editores, 1981, p. 11 - 26.

VALÉRY, P. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.