

ADRIANE ROBERTA RIBEIRO DE MACEDO

O ROMANCE VITRAL DE ADÉLIA PRADO

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E CRÍTICA
LITERÁRIA
PUC-SP

SÃO PAULO

2005

ADRIANE ROBERTA RIBEIRO DE MACEDO

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria Aparecida Junqueira.

SÃO PAULO
2005

À Marília, razão da minha existência.

Agradecimentos

A Deus que me concedeu força e coragem para o vencimento dessa etapa.

À minha família pela paciência e ajuda quando precisei, e pela minha ausência em tantos momentos importantes.

À orientadora Prof^a Dr^a Maria Aparecida Junqueira, bússola norteadora nesse caminho, pela amizade e orientação.

A todos os professores do Programa de Mestrado de Literatura e Crítica Literária.

Aos colegas de curso.

A todos que direta ou indiretamente me ajudaram no decorrer deste trabalho.

ABSTRACT

The present dissertation has as objective to reflect on the process of construction of the narrative speech of *Cacos para um vitral*, workmanship of Adélia Prado, published in 1980. thus, we elaborate the following question: Knowing that the organization give to the composition to the romance *Cacos para um vitral* deives a dialogical construction, equivalent and multi-meaning, where is discursive dimension modality retakes the similar literal logic to the composition of stain glass window? Ahead of the object and the problematic one considered, we raise two hypotheses, first, the architextura of the composition of the stain glass window, second, the metalinguistic method cooperates with the assembly of double metaphor: stain glass window text. The research discloses, among other conclusions, that the organization of the text is brock up in direction, approaching the process of construction of the text and the composition of stain glass window.

KEY WORDS: Adélia Prado, stain glass window, metalanguage, female quotidian, metaphor.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo refletir sobre o processo de construção do discurso narrativo de *Cacos para um vitral*, obra de Adélia Prado, publicada em 1980. para tanto, elaboramos a seguinte pergunta: sabendo que a organização dada ao romance *Cacos para um vitral* deriva uma construção dialógica, equivalente e plurissignificativa, em que dimensão esta modalidade retoma a lógica textual similar à composição de um vitral? Diante do objetivo e da problemática propostos, levantamos duas hipóteses: primeira a arquitetura do romance *Cacos para um vitral*, retoma a modalidade discursiva metafórica da composição do vitral; segunda o método metalingüístico coopera com a montagem da dupla metáfora: texto-vitral. A pesquisa revela, entre outras conclusões, que a organização do texto é fragmentada no sentido de romper com as estruturas da linearidade. A metalinguagem é empregada no sentido operativo, aproximando o processo de construção do texto e a composição do vitral.

PALAVRAS-CHAVES: Adélia Prado, vitral, metalinguagem, cotidiano feminino, metáfora.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – A RAREFAÇÃO DO NARRAR.....	7
1.1 O acontecimento narrativo.....	7
1.2 A rarefação do enredo.....	18
CAPÍTULO II – A COMPOSIÇÃO POÉTICA DO ROMANCE ADELIANO.....	21
2.1 A superposição de planos temporais e espaciais.....	21
2.2 A construção da metáfora no texto vital.....	26
2.3 Os cacos de um vitral.....	29
2.4 A construção do texto vital.....	32
2.5 A tessitura narrativa dos cacos.....	36
2.6 A presença da poesia na prosa.....	41
2.7. Metalinguagem como construção textual.....	48
CAPÍTULO III – VITRAIS POÉTICOS –NARRATIVOS.....	55
3.1 A religiosidade e o êxtase	56
3.2 O cotidiano feminino em imagens.....	66
Considerações finais.....	99
Bibliografia.....	103

INTRODUÇÃO

Estudar uma obra contemporânea como *Cacos para um vitral*, de Adélia Prado, é seguir um caminho incomum. Isso porque, não se presta à costumeira triagem por tendências em torno de tipos de romance. Sobre o romance contemporâneo brasileiro, Bosi (1964, p. 438) afirma que

Entra no círculo da invenção mitopoética, que tende a romper com a entidade tipológica “romance” superando-a no tecido da linguagem e da escritura, isto é, no nível da própria matéria da criação literária (...) a experiência estética do romance renova por dentro o ato de escrever ficção.

Não se trata, portanto, de desenvolver uma história sobre uma situação ou um indivíduo, é necessário que a criação literária construa um texto que se mostre também em sua forma e seja uma experiência vivida também pelo leitor. No dizer de Benjamin (1975, p. 33):

Não basta dizer que o indivíduo hoje se sente ameaçado ‘de fora e de dentro’, ameaçado de fora pelo mundo anônimo, social, e de dentro pelas forças anônimas do inconsciente. (...) O que importa na arte contemporânea é transformar tudo isso em experiência vivida do leitor. É preciso assimilar o tema à forma. Essa assimilação veio a ser causa de uma profunda mudança no romance, porque o escritor agora procura fazer com que a nova experiência determine a organização total da obra. Isto se traduz numa modificação total das artes em geral e em particular do romance.

De acordo com os autores, a mudança no romance está em não haver uma linearidade no texto, pelo menos uma ordem facilmente penetrável, de modo que o mundo pareça absurdo. O romance contemporâneo não pode ter um encadeamento muito lógico e causal, porque isso iria desmentir o próprio tema, “ao tema de o mundo parecer absurdo” (Benjamin, 1975, p.42). Se a ação fosse bem organizada, se ela estabelecesse uma ordem rigorosa de acontecimentos, estaria em contradição com a intenção de experiência da obra contemporânea. Dessa forma, é possível afirmar que uma das inovações mais importante do romance é a sua estrutura, pois nos faz experimentar a opacidade e a estranheza do mundo. Benjamin (1975, p.42) afirma ainda que isso acontece desde os romances de Kafka. Na literatura brasileira, por sua vez, pode-se citar Murilo Mendes, Clarice Lispector, Guimarães Rosa entre outros.

Podemos inserir também *Cacos para um vitral* na contemporaneidade porque privilegia o aspecto construtivo da linguagem e funde a tríade personagem-ação-ambiente¹. Os fatores combináveis são abstraídos de níveis literários: monólogos, diálogos, narração... Adélia Prado fez o romance a partir de materiais da linguagem. Parece-nos que *Cacos para um vitral* (1980) é um feliz encontro com o inusitado, uma narrativa em que o simples, o claro e o corriqueiro são recriados, são postos tão próximos que chegam ao irreconhecível.

Esta pesquisa busca a incursão no processo de construção desse texto de autoria da mineira Adélia Prado. Nessa obra é possível perceber, mais nitidamente, influências de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Carlos Drummond de Andrade. A religiosidade, a existência humana e a própria criação literária são temas bastantes presentes em toda sua obra. Embora Adélia Prado seja reconhecida pela Crítica brasileira por suas poesias. *Cacos para um vitral*, primeiro romance da autora, foi também saudado por alguns críticos brasileiros. O crítico Ijulci (1981, p.15) manifestou-se afirmando que

O romance rompe com o modelo romanesco ao desprezar o enredo linear e cronológico, a configuração de personagens com caráter e consciência definidos, o dimensionamento de um tempo mensurável e, sobretudo, o distanciamento de uma linguagem articulada, segundo os princípios lógicos da apresentação/representação das coisas.

Nalder (1982, p. 6) ressalta-lhe

A incomum capacidade de flagrar nuances da vida interior que procuravam sua compreensão por meio da identificação da escritora com o problema, a palavra estende-se sobre regiões mais complexas e inexprimíveis (...) e que as palavras utilizadas pela autora despojam-se do seu sentido corrente a fim de se amoldarem às necessidades de uma expressão, capazes de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente.

Outro crítico, Cristhus (1987, p. 4), proclama *Cacos para um vitral* como

Uma obra de exceção que, pela palavra, quebra a rotina literária, fazendo, no cotidiano, a descoberta de zonas mais ocultas de nós mesmos uma aventura humana e estética possível.[Afirma também que] ainda em 1987, Sonia Mindlin situa o romance na categoria do que ela chama de literatura feminina e finaliza

¹ Termo usado por Alfredo Bosi, na obra *História concisa da literatura brasileira*, 1964.

seu artigo afirmando que o romance parece mutilado, inacabado. Embora esta seja uma característica da literatura contemporânea, aponta, no estilo da escritora, um preciosismo excessivo nas imagens.

De acordo com os críticos acima, a novidade desse romance vem de uma alteração no modo de enfrentar a palavra que é, nas mãos da escritora, sempre um feixe de significações. A autora está voltada para as forças virtuais da linguagem. O texto é um desafio à narração convencional, porque os seus procedimentos mais constantes pertencem às esferas do poético. Para compreendê-lo em sua riqueza, é preciso repensar o próprio fazer literário tal como se articula no mundo. A partir dessas constatações, é que se formulou o problema da pesquisa: A organização dada ao romance *Cacos para um vitral*, de Adélia Prado, deriva uma construção dialógica, equivalente e plurissignificativa. Em que dimensão esta modalidade discursiva retoma a lógica similar à metáfora do vitral?

A articulação do problema originou as seguintes hipóteses: a arquitetura desse romance retoma a modalidade discursiva metafórica da composição do vitral; e o método metalingüístico coopera com a montagem da dupla metáfora: romance-vitral, no seu todo.

A vontade de desvendar esse texto fragmentado, causador de estranhamento é que justifica a presente pesquisa que tem os seguintes objetivos: estudar o processo de construção do discurso narrativo como metáfora da composição do vitral, proporcionada pelo exercício metalingüístico; compreender o modo de ocorrência e envolvimento dos elementos da narração: acontecimentos, personagem, tempo e espaço; verificar as dimensões do procedimento metalingüístico, vinculado ao aspecto crítico-criativo do discurso e acompanhar o percurso da subjetividade feminina ficcional enquanto sensibilidade geradora do proceder artístico, que se apresenta concretizado na criação literária.

É importante que se deixe claro que a nossa visão em relação ao feminino, neste trabalho, não consiste em provar a existência de uma escrita feminina, centrada em aportes biológicos atemporais ou psicanalíticos. Também não se trata de buscar o feminino na literatura por meio do estudo de uma recomposição da tradição literária feminina, tampouco relacionar a vida da autora real com a da protagonista. Acreditamos que o trabalho da autora não está na simples retratação do cotidiano

feminino tradicional. Nem mesmo quando circunscreve o universo cultural, o interior e o feminino típico deste universo não está empenhada em denunciar diferenças, mas em recriá-las. Assim, existe uma retratação do um feminino tradicional, nem mesmo regional, mas uma recriação dele, construído de dentro para fora. A subjetividade feminina se expressa por meio de um eu feminino ficcional, constituído pela protagonista.

Em *Cacos para um vitral*, a família nuclear tem a seguinte composição: Maria da Glória, a protagonista, Gabriel, o marido, Antonio, Francisco, Júlio, Maria e Ritinha, os cinco filhos do casal. Um círculo familiar maior é evocado pela memória: o avô, os tios, as primas, o pai e a mãe de Maria da Glória. Recebem também destaque as amigas Joana e Stella. É a história de Maria da Glória que é exposta. Por meio de suas reflexões sobre Deus, o mundo, a condição humana, a mulher, o pecado, é possível conhecê-la e se dar conta de sua busca pela paz e pelo crescimento interior.

Cacos para um vitral, parece definir-se pelo auto-centramento, desvinculando da realidade exterior e criando uma realidade interna com seus próprios meios de construção. Uma das possíveis maneiras de aproximar-nos desta obra literária é seguir suas indicações, à semelhança de um mapa desdobrado diante dos olhos. *Cacos para um vitral* favorece este tipo de contato crítico inicial, pois seu discurso parece trazer à tona a problemática do processo de criação literária.

Como o caminho que a autora traçou para a construção do romance é o objeto de indagação do nosso trabalho, levantamos alguns pontos centrais que nos permitem refletir sobre o modo de realização da linguagem. O estudo do acontecimento narrativo e a rarefação do enredo compõem então o primeiro capítulo desta pesquisa. Para isso, elegemos os princípios literários do Formalismo Russo que valorizam o estudo do fenômeno literário como fato em si. Essa teoria auxiliou-nos a perseguir a estratégia de linguagem presentificada na escritura do romance, ou seja, o modo de realizar-se enquanto linguagem.

O romance *Cacos para um vitral*, assim como *A idade do serrote* de Murilo Mendes, *A suavidade do vento* de Cristóvão Tezza, entre outros, testemunham um contraste em relação às narrativas convencionais, pois se, por um lado, apresentam um discurso de forma fragmentada e uma quebra no esquema seqüencial do texto, por outro, expõem reflexões sobre o proceder literário, sobre o processo criativo. Isso nos

levou a entender que a metalinguagem é procedimento construtivo do discurso, por isso, elegemos a metalinguagem como centro do segundo capítulo.

Abordamos, portanto, a metalinguagem como elemento operador, uma linguagem que fala sobre a linguagem objeto. A relação que emerge é a de uma relação dialógica entre textos, Umberto Eco (1985, p. 36) definiu a metalinguagem como sendo “aquilo que os escritores sempre souberam (e tantas vezes disseram): os livros falam de livros e toda história conta uma história já contada, o novo está na reflexão do que é velho”. Pignatari (1979, p. 43), por sua vez, afirmou “que a metalinguagem é um pensar feito pelo escritor sobre a própria linguagem”. É esse caminho do discurso crítico e auto-crítico, esse refletir sobre o modo da realização da linguagem que nos interessou nesse romance e, em particular, a relação da construção entre o discurso romanesco e a composição do vitral.

Procuramos mostrar, então, não só como esse exercício metalingüístico edifica a metáfora da composição de um vitral, mas também como a construção do discurso relaciona-se com a montagem de um vitral, e como a metalinguagem é o procedimento do qual a autora se utiliza para construir o romance. Para que pudéssemos apurar com maior precisão a relação entre a construção do texto e a composição do vitral, recorreremos aos teóricos que dedicaram seus estudos ao processo de criação de vitrais, entre eles: Eduardo Somposili, Fernando da Nóbrega Alcântara e Hélio Requena da Conceição. Entendemos que a imagem sugerida pelo vitral é uma ferramenta para conduzir o observador a refletir sobre o romance e que o vitral não se limita apenas à dimensão de uma imagem, porém, circunscreve a construção de um texto ou de uma concatenação de imagens.

O tempo e o espaço são também assuntos desse segundo capítulo, já que nessa narrativa a linguagem rompe as amarras temporais. Espaço e tempo se entrelaçam para recriar o momento certo, o acontecimento no instante, em que o êxtase da vida se transfunde com a sensação do não fato, do não tempo, do silêncio da imaginação. Tratar-se-á ainda do caráter híbrido da obra, já que *Cacos para um vitral* avança os limites entre prosa e poesia e tem explorado as dimensões pré-conscientes do ser humano.

Os temas que formam esse texto-vitral foram estudados no terceiro capítulo do presente estudo. Cada fragmento vela e revela uma visão global da existência, mostrando-se propenso a fundir opostos da natureza humana: o bem e o mal, o divino

e o demoníaco o uno e o múltiplo. O conflito entre o eu/herói e o mundo resolve-se diante de um pacto do homem com a própria origem das tensões: o outro, o avesso, o homem nu. Serão expostos aqui a subjetividade do cotidiano feminino, a religiosidade e a busca da protagonista por uma existência mais simples e ,conseqüentemente, mais feliz.

Passemos às discussões.

CAPÍTULO I

A RAREFAÇÃO DO NARRAR

1.1 O acontecimento narrativo

Narrar, significa, em geral, contar uma história, uma história singular, particular; significa tradicionalmente “contar um caso”.

Mas como dar uma visão do gigantesco mundo administrado, da burocracia universal, como dar uma idéia dessa engrenagem impessoal, anônima, através da história de um indivíduo ou até de um ‘herói’? Os processos anônimos do nosso mundo não são captáveis através de uma história linear que se desenvolve numa continuidade perfeita (Benjamin, 1975, p.45).

Entende-se com essa afirmação que as narrativas lineares podem nos interessar para rir ou chorar, mas não são representativas de um todo. Por isso mesmo Paul Valéry (apud Benjamin, 1975, p. 75) diz que “contar aquilo que pode ser contado já não conta”. Nesse sentido, a história que é narrada em *Cacos para um vitral*, acaba não sendo narrada, pelo menos, não da forma tradicional. Como frisa Benjamin (1975, p.45),

A fábula do herói foi abolida e isso significa desfabular o romance, tirar-lhe aquela história bonitinha, aquele entrecho. É uma maneira fragmentada de construir o romance, de girar sempre em torno do mesmo assunto, sem que haja propriamente progressão do enredo.

O que determina os acontecimentos e suas conseqüências na narrativa de *Cacos para um vitral* é a organização e a maneira como os signos se encadeiam. A pesquisa seguirá o percurso da própria narrativa, cada dado é um elemento que vai montando a figura que é o texto narrativo. Ao traçar seu próprio desenho, *Cacos para um vitral* parece ultrapassar os limites do papel e dos sinais tipográficos, erguendo-se numa tentativa de se tornar imagem. Desse modo, transcende as fronteiras do verbal,

acena para novos códigos, reclama e exige uma abordagem, na qual os diferentes códigos se inter-relacionam, se completam, se correspondem.

Nesse sentido, a figura do narrador é desdobrável, além de um narrador em terceira pessoa

“ - a mulher tinha uma vestido esverdeado. (...) Glória olhou experimentando” (p. 25) temos também um narrador em primeira pessoa.

“ - Sou miserável, mas quando escrevo' sou menos miserável' a miséria diminui um pouco”. (p.123). O discurso indireto livre propicia essas vozes narrativas e, atrás desses narradores, é possível encontrar o narrador implícito que tem vínculo com a autora real. Pode-se observar isso no trecho. “Os homens são fragmentados muito mais que as mulheres, porque são inteiros em suas frações e contornáveis” (p.33). Esse trecho não revela se a comparação entre homens e mulheres é da personagem Glória. O que vem ratificar a existência de um narrador implícito estreitamente ligado à autora. Ou seja, em meio às reflexões da protagonista, a autora expõe sua opinião sobre homens e mulheres.

Cacos para um vitral tem se caracterizado pelo arranjo da coordenação ou parataxe. Arranjo este que segue o esquema de organização da estrutura frasal. Os estudos de Roman Jakobson serão de grande valia para o percurso a que se propõe este trabalho, pois Jakobson parte da constatação do duplo caráter da linguagem, seleção e combinação, duas faces complementares e necessárias ao real processamento do sistema. Dessa forma, um indivíduo, ao fazer uso da linguagem verbal, só consegue comunicar-se, seja oralmente, seja por meio da escrita, se submeter-se a esses dois princípios básicos. A partir do conhecimento do código, seleciona os elementos lingüísticos e combiná-os de acordo com as leis desse mesmo código, isto é, leis de concordância, de regência e de posição. Um arranjo implica o outro. O que quer dizer que nenhum enunciado se forma sem essa dupla articulação da seleção mais a combinação. A organização dessas duas faces, seleção e combinação, caracteriza não apenas as estruturas maiores da língua como frases e períodos, mas também a própria formação do léxico. No eixo da seleção, os signos relacionam-se por similaridade, ou seja, possuem elementos comuns que os tornam intercambiáveis. Pode-se substituir um ao outro, baseados no princípio da equivalência ou da oposição, razão pela qual o eixo da seleção pode também ser chamado eixo das substituições. Daí a aproximação feita por Jakobson entre esse eixo e a metáfora,

figura de retórica que, segundo ele, fundamenta-se também no princípio de equivalência. Nesse caso, os signos têm um caráter virtual. No eixo da combinação, os signos ligam-se pelo processo da contigüidade, adquirem função a partir da posição que ocupam no enunciado lingüístico, isto é, das relações que mantêm com os demais signos. Aqui, um elemento exclui o outro, na medida em que sua função decorre de sua presença real no enunciado, ao combinar-se com os outros.

A linguagem verbal é, portanto, resultado da trama entre sintagma e paradigma. Jakobson, entretanto, não para aí. Procura estabelecer pontos de contacto entre essa visão estrutural da linguagem e a obra literária, estudando os princípios que regem a construção de uma e de outra. O sistema verbal flexível e aberto vai permitir processamentos novos e criativos, criação de termos novos, novas construções, que serão responsáveis pelo dinamismo do sistema. Mesmo que a linguagem não esteja sendo usada para uma criação literária, existe o aspecto criativo do uso lingüístico, ou seja, um indivíduo, conhecedor de sua língua e, conseqüentemente, de posse de suas regras básicas, poderá construir frases inteiramente novas, lançando-se num jogo infinito de possibilidades combinatórias. Isso significa que há a formação de infinitas sentenças dentro de um sistema finito de regras. Apesar do aspecto criativo característico de tais sentenças, estas devem, entretanto, obedecer ao conceito de gramaticalidade: a sintaxe e a morfologia, já que o objetivo primordial da linguagem objeto é a comunicação. Chega-se, então, à problemática: em que a atividade do escritor difere da do emissor comum, uma vez que a obra literária também se faz por meio da linguagem verbal, submetendo-se ao duplo arranjo de seleção e combinação.

A diferença está que só no nível da arte a criatividade será privilegiada, adquirindo caráter prioritário. Nesse sentido, cada obra será única e válida enquanto tal, na medida em que propuser novas invenções, novas construções, arranjos imprevistos que escapem ao lugar comum. O processo de criação é, pois, um processo de desvio da norma, de infração do código ao propor o novo, o inesperado. Dessa forma, não se pode falar em linguagem literária se não se levar em conta que sua estrutura é fundamentalmente baseada no desvio, ainda que subordinada aos mesmos princípios de seleção e combinação da linguagem. Na arte, o que impera é o eixo da seleção, é o efeito dessa articulação sígnica que gera o processo conotativo da linguagem. A justaposição de traços lexicais contrastantes implica ambigüização do enunciado, suscitando novas imagens que se seccionam, desconcertando o leitor.

Em *Cacos para um vitral*, o desvio do contexto sintático não implica a perda de certos traços em detrimento de outros. Cada elemento guarda seus traços inerentes e/ou contextuais, que podem coexistir, criando novos contextos. A linearidade é destruída, privilegiando-se o eixo da similaridade. A mensagem deixa, portanto, de ser previsível, redundante. O eixo das substituições, das equivalências torna-se particularmente importante, aproximando-se da linguagem poética. A singularidade do texto está no trabalho com a palavra, como mostra o trecho a seguir:

Tá boa Fostina? E a Colacinha já casou? Caso sem se moça. O noivo falo: cê é mulhé não é? Caso. Colacinha prometeu que tomava pra criá um fio de mulhé à-toa se Deus desse a indulgência de vim regra nela a regra veio nela, já ficou drávida. To pidindo ropinha de nhenhém pra ela. (*Cacos para um vitral*, p. 49)*

Pode-se salientar também o que Antônio Candido (1982, p.44) afirma sobre alguns escritores mineiros: “a produção literária em Minas tem um acentuado cunho de universalidade, os mineiros gostam de literatura na primeira pessoa, em particular a autobiografia”. Com isso podemos inserir *Cacos para um vitral* como exemplo da capacidade demonstrada por tantos mineiros de inserir o eu no mundo, mostrar os aspectos mais universais nas manifestações mais particulares, num avesso da autobiografia estritamente individualista.

A obra expõe ainda particularidades na montagem de grandes blocos narrativos. Esses, se examinados isoladamente, apresentam uma construção por subordinação. Se vistos em interação uns com os outros, organizam-se por justaposição. Logo, em nível do micro-signo, montam-se por contigüidade; entretanto, em nível do macro-signo, constroem-se por similaridade. Sob esse aspecto, *Cacos para um vitral* aproxima-se da poesia, embora utilizando outros meios.

O trabalho realizado em *Cacos para um vitral* explora o aspecto criativo do uso lingüístico, à medida que a escritora privilegia o inesperado, fazendo uso sistemático das possibilidades insólitas do sistema. Foge assim do esquema em que são estruturadas as narrativas tradicionais, nelas os acontecimentos são avaliados sempre em função da relação que mantém uns com os outros, dentro de uma cadeia de

* Prado, Adélia. *Cacos para um vitral*. São Paulo: Siciliano, 4ª ed, 1991. Salvo indicação contrária, as citações seguintes são do mesmo livro, com o número de página entre parênteses.

eventos que relaciona causa e efeito. Daí Todorov (1969, p. 38) definir o acontecimento nas narrativas tradicionais:

A intriga mínima completa consiste na passagem de um equilíbrio a outro. Uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Disso resulta um estado de desequilíbrio; pela ação de uma força dirigida em sentido inverso, o equilíbrio é restabelecido; (...) Existem, por conseguinte, dois tipos de episódios numa narrativa: os que descrevem um estado (de equilíbrio ou de desequilíbrio) e os que descrevem a passagem de um estado a outro.

Essa declaração de Todorov apresenta um ponto importante para que possamos verificar “o novo” em *Cacos para um vitral*, já que, em seu enredo, o acontecimento tende a decrescer, a narrativa sofre a rarefação do enredo, a descaracterização da personagem, a ruptura da linearidade e não tem a localização espacial nem marcação temporal precisas. Observa-se que o acontecimento narrativo está presente no texto, só que não pode ser visto segundo uma perspectiva determinista, isto é, vinculado a uma estrutura de causalidade previamente delineada, mas deve ser visto naquilo que tem de imprevisível, de aleatório, de relativo, de acidental. Trata-se, mais do que nunca, de uma exploração do acontecimento, então, nada mais eficaz do que surpreender no seu modo de ocorrência.

Essa nova maneira de trabalhar com o acontecimento desestrutura o esquema proposto pelas narrativas tradicionais. Na narrativa de Adélia Prado, o enredo desaparece, porque já não é mais o conteúdo dos eventos que está em primeiro plano e, conseqüentemente, o elo de ligação entre eles é de outra ordem, obedecendo a uma lógica que não a da causalidade. Quanto às personagens, perdem os seus contornos, além disso, assumem o controle da própria ação, responsabilizando-se inteiramente pelos acontecimentos que provocam. Essas modificações alcançam também o espaço e o tempo. O acontecimento, desvinculado do esquema de causalidade, instaura uma nova lógica, a da simultaneidade dos eventos:

A mulher tinha um vestido esverdeado, punho e gola bordados à máquina. Glória olhou, experimentando: não é pensamento, nem sensação, é os dois juntos, alguma coisa que preciso reter para contornar, mas que escapa sempre. Seria uma visão? É delicioso e redime tudo como paixão de Cristo nos redime. Seria a poesia face a face? Difere, porém do xarope de agrião de dona Cessa, do jardim de tia Palmira, para mim mais obviamente poéticos. Já não consigo

reproduzir o que senti a um minuto olhando os furos caseados na gola da mulher. Alegro-me, porém. Qualquer dia experimento de novo (p. 25).

O fragmento acima é mais um exemplo do discurso indireto livre. No discurso da personagem, ecoa seu mundo pessoal, pois a narrativa é conduzida pela autora dentro dos limites do horizonte de Glória. Assim, o discurso indireto livre destaca-se sobre um fundo perceptivo que pertence metade à autora e metade à protagonista. Fica claro, então, que a infiltração do discurso da autora no discurso da personagem causa o enfraquecimento da objetividade do contexto narrativo.

Pode-se relacionar esse procedimento literário com a composição do vitral. O que acontece no vitral abstrato é a interferência do artista no que cada caco recria. Segundo Somposili (2001, p.45),

“todo vitral trata de uma narrativa. O que acontece no vitral abstrato contemporâneo, diferentemente do vitral tradicional, é que o artista constrói sua narrativa expondo sua opinião implicitamente é exatamente esse procedimento que torna a narrativa do vitral abstrato mais subjetiva e menos objetiva”.

Em *Cacos para um vitral*, o evento é posto em cheque. Visto sob vários ângulos diferentes, acaba por ser desmascarado, desmistificado. Desvincula-se do espaço e do tempo, isto é, do seu aqui e agora. Percebemos que esse processo interrompe o fluxo narrativo, introduzindo aí inúmeros cortes, provocando a sensação de paralisação do texto. Ou seja, não há um fato acontecendo, o movimento acontece no interior da personagem. O acontecimento transforma-se em um quadro descritivo. Há uma preocupação da autora em fixar determinados movimentos interiores, estados psicológicos, vividos pelas personagens. Mas o que realmente importa é o modo como esses movimentos se manifestam, como se desenvolvem, que sensações desencadeiam. Seu objetivo é captar o “vir a ser” desses movimentos, surpreendê-los no ato de acontecer. Os acontecimentos são cacos, são fragmentos, esboços de narrativas, sem um encadeamento lógico que os explique. As personagens aparecem e desaparecem, o que leva a uma desvinculação entre elas. Cada fragmento constitui uma unidade e deve ser percebido como tal:

Glória falava sobre as teologias com os alunos: virtude é um poder, uma força. A hortelã, por exemplo, tem a virtude, o poder de acabar com os vermes.

Porciúncula respondeu na prova: as três virtudes são: a fé, a hortelã e a caridade. Toda vez que explicava demais, as coisas se destrambelhavam. Não explica muito, não, mãe, Maria lhe disse uma vez, me atrapalha de entender. Porciúncula tinha caprichado: o coelho é o simples da Páscoa. Glória se autoflagelava: eu não sou uma professora. Sou? Não sou. Sou? (p. 27).

A organização predominante se faz por justaposição, permitindo a captação das percepções mais imediatas, no exato momento em que ocorrem. Nenhuma sensação, nenhum sentimento ou mesmo pensamento é preconcebido. Esses momentos são registrados como se estivessem em seu estado puro, no seu estado de nascimento, sem qualquer espécie de explicação ou justificativa. É como se uma força incontrolável os lançasse para fora, soltos, livres, surpresos mesmo de estarem ali. Percebe-se, no fragmento textual acima, que não há nenhuma informação sobre o tempo. Os acontecimentos não se fixam num ponto. Mantêm-se dentro do tempo da narração. Estão ocorrendo, movendo-se na imprecisão de sua própria duração:

O social é uma descoberta penosa, a consciência do coletivo, não é Gabriel? Você não acha? Não pensa assim também, heim Gabriel? Heim? Vê se fala sem brigar comigo, ele respondeu. Fala sem raiva, desfranze a testa. Seu pessoal é muito aflito, ah, assim tira o gosto de viver (p. 33).

Nessa narrativa, as situações são apresentadas em torno da personagem Glória. As demais personagens: seu marido, seus filhos, amigos... mantêm contato umas com as outras, sempre por meio de Glória. Ela é construída com intervalos, ou mesmo com entremeios por onde as outras personagens passam e muitas vezes deixam suas marcas. Glória se constrói como se fosse o suporte de união desse vitral. É o que mostra o fragmento:

Papai arranjou amante, disse Stella conturbada. Glória surpreendeu-se: - Seu Carlos? (...) Mamãe está insuportável, não cuida de um pé de meia mais. (...) – E a Suely? – A Suely fica lá, coitadinha, (...) mexendo no fogão, com aquele bracinho seco dela. (...) mamãe parece que tinha nojo dela, não acarinhava, como as mães fazem com os nenenzinhos, não deu leite no peito pra ela. (...) Eu sou como sua mãe Stella. – ela inventou um jogo sem palavras, nunca olha o braço da Suely, que junto de mamãe se vê obrigada a sustentar a farsa: 'está tudo bem, sou uma menina igual às outras'. - Eu sou igual sua mãe Stella, disse Glória mais uma vez chorando. E acrescentou: Eu toda vida precisei de auxílio (p.69).

Na construção livre do material, nem todos os elementos são apresentados de forma visível. A mãe de Stella, por exemplo, faz parte de uma faixa de imagem

que escapa do leitor, é apenas um recorte que, de alguma forma, participa da construção da imagem da protagonista Glória. A personagem Stella assim como as outras personagens só aparecerão na narrativa na forma de composição da lembrança de Glória. As personagens são cacos isolados, apesar de obedecerem a certas preocupações comuns, não conseguem uma visibilidade maior.

Para melhor entendermos essa técnica da autora, propomos a abordagem de acontecimento que Leyla Perrone Moisés (1966, p. 74) chama de *subacontecimento*: “O subacontecimento mostra o quanto uma ocorrência comum pode ser dramática quando é vista por dentro”. O subacontecimento imaginário é aquele que, paralelo ao real, só ocorre na imaginação da personagem. O subacontecimento simbólico é, um símbolo, por meio do qual a autora tenta explicar o acontecimento paralelo que se passa no plano real. É o que vemos no fragmento:

Glória e Gabriel passeavam em Belo Horizonte quando viram o mendigo se arrastando sobre as nádegas. Haviam acabado de almoçar. O homem certamente espirrara um grosso canudo de matéria-catarro, ela se obrigou a dizer mentalmente-tremulava sobre o seu bigode. Gabriel apenas disse: Ih! Glória, incapaz de viver levemente quis olhar de novo. Instintivamente passou o lenço no seu próprio nariz. (...) Imaginava contra si o frio pegajoso da coisa, sessões de torturas, onde fosse obrigada a manipulá-la, o reino do céu concedido a troco do sacrifício máximo: tocar a coisa com a língua” (p.89).

Nesse trecho, Glória angustia-se ao ver aquele homem. Acha-se inferior e por isso mesmo indigna de sua pessoa. A sensação de angustia intensifica-se. O fato de o homem ter se limpado é a possibilidade de salvação. Medo e euforia invadem Glória. Como constatar tais reações? Como tomar conhecimento da importância que aquela cena adquire na vida da personagem? Tudo isto se torna claro por meio do subacontecimento. A autora estabelece uma desproporção entre a situação criada pelo acontecimento (em geral, um fato banal e sem importância) e a imagem representada pelo subacontecimento simbólico (imagem de efeito bombástico e já um tanto desgastada). Quanto ao subacontecimento imaginário, como o próprio nome diz, passa-se na imaginação da personagem. É uma manifestação do seu inconsciente, foge ao seu controle:

Sentiu-se frágil. Era novo, bom e desconfortável, sentindo-se também fora de seu modo próprio. Mas era, era o que? Perdera o fio do pensamento. Teve saudades de si, queria recobrar o punho pesado de Maria da Glória Fraga. (...)

Queria ser outra e não queria. Queria ser a verdadeira sem a sua parte má. Não queria, porque todo mundo sente falta se perder um braço, mesmo sendo um braço podre (p.82).

A personagem é surpreendida por esses subacontecimentos imaginários e não lhe resta senão mostrar como é completamente desprevenida diante dessa revelação de si mesma. É como se sensações, sentimentos, fantasias, pensamentos os mais estranhos e inesperados, começassem a desfilar irreverentes diante da consciência incrédula. A visão interior da personagem passa a comandar o fluxo narrativo. Essa maneira de expor a personagem revela o objetivo da autora: exprimir sentimentos, emoções, sensações em estado quase puro, ou seja, sem qualquer espécie de controle, explicações ou justificativas.

Em *Cacos para um vitral*, há uma superposição de dois planos narrativos, o do caderno, no qual a personagem vai registrando poesias e suas reflexões sobre o procedimento literário e a vida, e o da sua vida referencial. Entretanto, o que interessa é a relação que decorre da justaposição de vários eventos fora da linha do tempo e do espaço tradicionais.

De acordo com Guimarães (1997, p.30), a memória “é constituída por uma textura de imagens. Retratos, fotografias, descrições, cenas, composições pictóricas, enfim, signos ou conjuntos de signos que compõem uma imagem ou conjunto de imagens”. Essas são suportes nos quais a memória se inscreve. Nesse sentido, a memória funciona como reconstrução. Em *Cacos para um vitral*, existe o cuidado com o rememorar, pois ele faz parte da construção da personagem dentro da sua frágil existência. Por meio da memória, pode rever sua própria história, sua identidade, mas nem por isso a narração deixa de ser atravessada pelo refluxo do esquecimento, que não é só uma falha, mas também uma atividade que apaga, renuncia, recorta, opõem-se ao infinito da memória. Em *Cacos para um vitral*, a memória serve como um suporte para a reconstrução do cotidiano de Glória. É por meio das lembranças do pai morto, do namoro com Gabriel, que ela se propõe a mudar.

Em seus textos, Glória também não tem nenhuma preocupação com a marcação do tempo e do espaço. A personagem faz alusão ao momento presente, refere-se a fatos recentes ou ainda a acontecimentos de um passado mais longínquo. Há, portanto, um desnível entre o tempo dos eventos narrados, no qual a

fragmentação da seqüência é acentuada, e o tempo da execução desse caderno, que segue também um ritmo não linear:

No caderno: A vida é servidão, descubro olhando meus sapatos. Tenho pertences: relógio, a bota, o argumento terrível. Deus não tem nada. Já fui lépida e límpida, tinha o dente ridente, ia arranjar um marido. Eu não me engano mais. Mesmo o canto de liberdade está preso no ritmo. O senhor é meu pastor e tudo me falta, tenho onde cair morto, certamente terei quem com um olho me chore e o outro me ria. Bom é ser como pedra que é vazia de si. M. G. Fraga (p.64 e 65).

No fragmento, observa-se o estilhaçamento do tempo. Estabelece-se uma espécie de correspondência entre diferentes planos. Os eventos não decorrem da continuidade temporal e espacial. Constituem-se numa espécie de eco, cada qual remetendo a outros. O acontecimento perde a temporalidade e a espacialidade esperadas e previstas nos romances tradicionais. Nesse romance, o acontecimento passa a ser uma realidade decorrente da própria estrutura do texto, isto é, do modo como as idéias se organizam na narrativa. É como se tudo se desenvolvesse em dois planos: o exterior, em que ocorrem fatos vividos pela personagem, e o interior, cujos fatos passam-se na sua imaginação. São lembranças do passado, projeções para o futuro. Esses planos, embora paralelos e em blocos distintos, inter-relacionam-se, pois os acontecimentos exteriores servem de motivação, de estímulo para as divagações de Glória:

A mulher explicava fazendo o gesto: “Eu estrelo tudo pra ele comer porque sofreu derrame na espinha e não levanta tou pedindo pano pra forrar as costas dele. Estrelo sopa, estrelo feijão e ele toma na mamadeira”. A estrela de lata fixada num cabo, invenção genial pra amassar o feijão, a estrela do oriente, a que guiou os magos: vimos a sua estrela e viemos adorá-lo! Achareis o menino envolto em panos. Maria tem uma argola de ouro, uma estrela de lata, uma falha nos dentes. José é fraco da cabeça e os doze irmãos de Jesus têm menos de doze anos. Ele, que podia trabalhar, sofreu derrame na espinha e precisa de um panos pra proteger os ossos doloridos. “ Achareis o menino envolto em panos”. Glória achou Deus subliminar. Queria escrever aquilo e rabiscou: Deus subliminar, esconso, linhas tortas, sub-reptício, sutil, manhoso, jogador, bonito, fascinante, sedutor, homem(p.74).

Percebe-se, nesse trecho, as conseqüências do discurso de outrem. Segundo Bakhtin (1986, p.147),

Toda a essência da apreensão apreciativa do discurso de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior. Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar de 'fundo perceptivo', é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. A palavra vai à palavra. É no quadro do discurso interior que se efetua a apreensão da enunciação de outrem, sua compreensão.

Desse modo, as considerações da outra personagem que não é nomeada, acontecem no plano exterior. O que pouco a pouco se evidencia, entretanto, é que esses acontecimentos exteriores vão sendo totalmente contaminados pelo interior de Glória. O gesto, o instrumento para amassar o alimento, suscitam em Glória reflexões: ela faz uma analogia da estrela de lata com a estrela do oriente a que guiou os reis magos até Maria e seu filho, o irmão doente e o menino envolto em panos. Essa analogia é construída no interior da personagem. O discurso direto de Maria da Glória só ecoa no seu mundo pessoal, pois a narrativa está sendo conduzida pela autora dentro dos limites do horizonte da personagem. O discurso de outrem destaca-se sobre o fundo perceptivo que pertence metade à autora e metade à protagonista. Está claro, entretanto, que o autor implícito infiltra-se no discurso da protagonista e enfraquece o contexto.

A narrativa é uma montagem feita de fragmentos. O texto parece surgir do vazio, e a narradora é alguém que procura juntar esses cacos. As outras personagens parecem imobilizadas pelo olhar dessa observadora. É a mobilidade do olhar que multiplica os eventos: Glória é a narradora que vai registrando em seu caderno acontecimentos, reflexões. Esses, entretanto, são recolhidos aos pedaços, entremeados de sensações e impressões que buscam preencher possíveis lacunas. Daí os enormes trechos, separados por um espaço em branco e não pela marcação do parágrafo. O que se desenha é uma narrativa ramificada, que deixa de caminhar linearmente. Percebe-se, no fragmento abaixo, que, apesar de estarem em planos diferentes, os eventos estão relacionados pois, o narrador opera uma aproximação do seu eu presente: primeiro, como narrador em terceira pessoa que focaliza a lembrança do passado "ela era igual a mãe de Stella precisava de auxílio" (p.69), segundo, como um eu que tem essa lembrança como sua parte formadora. Dessa forma, a aproximação torna interior o que parecia exterior e se revela no fato do narrador falar indiferentemente "eu" ou "ela", e usar certa indeterminação que deixa pressuposto a 1ª

= 3ª ou a 3ª = 1ª pessoas em muitos fragmentos. O eu é ela, mas ela é eu, e podem ver-se do lado de fora e de longe:

Eu sou igual sua mãe, Stella, disse Glória mais uma vez chorando. E acrescentou: Eu toda vida precisei deste auxílio. Stella me confiou um segredo. Seja abençoada por isto. Hoje me visitou um modo de salvação. O que não for paciente, nem benigno, nem misericordioso, não será amor. Hoje, Glória falou alto enquanto anotava, quero começar de novo a minha vida, como se fosse ao primeiro dia (p. 69).

O discurso é desenvolvido por um processo de liberação da linguagem padrão, isso colabora para que o evento caminhe por meio da fragmentação. Paradoxalmente, é do esfacelamento da intriga que se beneficia a linguagem que é fundamental para o desenvolvimento da narrativa. Assim, é possível dizer que a narração condensa sentimentos, emoções, dúvidas, desejos, enfim, o pulsar da alma de forma fragmentada. Pode-se ainda mencionar que, em *Cacos para um vitral*, existe uma construção indireta, utilizada para a transmissão do discurso interior dos pensamentos e sentimentos da personagem. Trata-se o discurso de outrem com liberdade. O discurso indireto livre ouve de modo diferente o discurso de outrem, ele o integra ativamente e o concretiza na sua transmissão. Segundo Bakhtin (1986, p.159), “a análise é a alma do discurso indireto”. Em *Cacos para um vitral*, observa-se que certas expressões como: “galinha preta já cagô nocê? (p. 31) não são compatíveis com o discurso indireto, mas servem como “coloração lexical” (Bakhtin, 1986, p.159), pois podem não transmitir o significado exato do que foi falado, mas sugerem a maneira da personagem falar ou ainda são a própria personagem. É um texto introspectivo que não perde sua natureza de condensar a visão de um eu revelador de elementos universais. A mescla de procedimentos (narrativos, descritivos, dialogais) concebe à obra riqueza de tonalidades diversas. Esses procedimentos geram a rarefação do enredo.

1.2. A rarefação do enredo

Para que possamos entender o fenômeno da rarefação do enredo na narrativa com maior clareza, o exemplo da rarefação do ar dado pela Química torna-se bastante elucidativo.

A rarefação acontece quando uma determinada camada de ar (com seus componentes) se rarefaz com a inclusão de um número muito grande de inclusão de partículas estranhas ou se esse volume de ar, que preenche um determinado espaço, é colocado num outro muito maior, não sendo capaz de preenchê-lo em sua totalidade. No primeiro caso, temos a inclusão de elementos estranhos ao sistema que provoca a rarefação; no segundo, o mesmo volume que ocupa um determinado espaço, ao ser colocado em situação de preencher um espaço maior, é obrigado a efetuar uma operação de elasticidade, perdendo determinados tópicos característicos e, por conseguinte, rarefazendo-se. No primeiro caso, a rarefação do ar se dá pelo excesso de partículas e, no segundo, pela falta de elementos para preencher um determinado espaço.

Se efetuarmos a transposição dessa situação para a narração, podemos relacionar a rarefação do ar com a rarefação que se dá no enredo da narrativa. Por um lado, espera-se encontrar numa narrativa um enredo baseado no encadeamento de eventos, número de personagens com uma tipologia mais ou menos determinada, princípio da verossimilhança, obediência ao princípio da causa e efeito, observância de unidades de tempo, espaço e ação. Todos esses elementos acomodam-se no espaço da narrativa sem provocar a rarefação, ou seja, constituem o volume adequado para preencher o espaço narrativo. A inclusão de qualquer elemento estranho a essas normas provocará uma mudança no curso da narrativa e uma alteração na relação entre seus elementos constituintes, ocorrendo, então, a rarefação: dá-se a rarefação pela entropia. A colocação desses elementos normativos num espaço maior ou a omissão de algum deles provoca a rarefação pela falta. Portanto, a não ocorrência de eventos causais no curso narrativo vai provocar, necessariamente, a rarefação da narrativa.

Em *Cacos para um vitral*, a rarefação acontece, por exemplo, devido à falta de determinação de tempo, por meio de procedimentos lógicos, como a falta de advérbios de tempo. Ou seja, não há a seqüência: “mais tarde Glória em seu quarto escreve em seu caderno”, mas apenas “Glória no caderno”. Fragmentos abaixo mostram que a autora utilizou a linguagem, criando um ritmo próprio, mais próximo da poesia:

O Neca me escorou: Te passo seis balas. Quando fomos dançar Maria viu o caroço da máuser no bolso: que patuá é esse? Perguntou. Não perdoei. Quem perdoa é Deus que é poderoso. Comedor de feijão não pode perdoar. Também eu não fiz nada, só dei um tiro que não pegou, fui confessar com o bispo ele falou: vem cá, Franquilino sedutor. O baile tava de maria-com-maria, eu, velho, casar com mulher erada dá no mesmo zé-alves e tem coisa que não concordo: mexer com família, usar roupa curta em terço. Se bater em mim não come mais feijão (p.107).

Eu contorno com o dedo a papoula encarnada. Bobo do Lúcio que não sabe fazer isto, nem Luís, nem Gabriel, nem Albano, homem algum que ela amava, nem o poeta Ariel, nenhum homem, mesmo santo. Os homens são fragmentos muito mais que as mulheres, porque são inteiros em suas frações e contornáveis (p. 33).

Há também os monólogos, que exigem a construção da linguagem funcionando dentro de um sistema de “flashes” da memória, geralmente regulados pelo sistema de “flash-back”:

Sonho é abençoado, sonho é real: pai, ô pai, pai”! Uma alegria ver o pai morto há sete anos. Sua mãe, ele disse, continua com as nervosias, quebrou o fogão, quebrou coisas, não tem dó da economia... Um sonho curto, o pai abrindo a porta e recebendo ela na casa, com alegria, mas a mãe estava triste. Sua mãe era ela mesma, Glória, ameaçando Gabriel de arrebentar a martelo geladeira, a chaminé, o reboco das paredes. Que são inveja do pai e de Gabriel, pobres de sua mãe e dela (p.39).

Nesse tipo de linguagem, predomina o paradigma, a similaridade e não o sintagma, a contigüidade lógica dos acontecimentos. Pensamento – puxa – pensamento, ou melhor, palavra – puxa – palavra, o que nos dá a impressão de estarmos diante de um vitral, no qual cada caco é um todo, e, ao mesmo tempo, formador de um todo maior.

CAPITULO II

A COMPOSIÇÃO POÉTICA DO ROMANCE

2.1 Superposição de planos temporais e espaciais

O estudo do acontecimento narrativo e da rarefação do enredo remete, fatalmente, à análise do tempo e do espaço. Propõe-se, então uma abordagem dos problemas temporais e espaciais que envolvem a narrativa em questão.

Com o rompimento do esquema de causa e efeito e conseqüente quebra da linearidade, *Cacos para um vitral* vai explorar a superposição de blocos narrativos, jogando com diferentes momentos do passado, presente e futuro colocados lado a lado, sem qualquer preocupação com a cronologia, como exemplifica o trecho a seguir:

Maria Luca lhe perguntou no meio de todo mundo: “Galinha preta já cagô nocê? Não era menstruada ainda entendeu o que o monstro de boçalidade queria saber. Quando Maria Luca falava regra e privada as duas coisas ficavam sujas. Mesmo que Maria Luca tomasse banho, com bucha, areia e sabão, ela ficava suja. (...) Glória anotou: Finuras não são mentiras, é puro amor. Sabe disso quem lindamente escreveu *O rosto materno de Deus*” (p. 31).

A ordem dos acontecimentos já não obedece mais às exigências de um enredo, e, conseqüentemente, de um desfecho. Instaura-se uma desordem, surgindo daí um novo tempo e um novo espaço, ou melhor, a lógica da simultaneidade temporal e espacial:

Era impossível, sentia Glória, não teria forças pra agüentar, nem bondade, nem doçura em quantidade, nem paciência, tem misericórdia de mim, meu Deus, me arranja outro serviço. Que será de mim e da Cleonir no fim do mundo? Glória estava cansada, desgostosa consigo: não gosto da Cleonir e do Felício, porque eles dois não pensam. E não pensar merece castigo, castigo de jaula, a pão e água. Quem não pergunta não merece viver. A escola e o bar da Cleonir engordurando os pensamentos. Felício copia, copia, copia, e fala que quer sair. Cleonir faz, faz, faz, sem parar. Mãe, disse Ritinha, tá falando sozinha? – ah, filha, a mãe tá cansada, reza pra mãe. – Por quê? A senhora tá triste? - Não to querendo descobrir umas coisas... Ainda bem, disse a menina (p. 38).

Nesse fragmento, Glória está primeiramente a divagar sobre seu trabalho, no caminho para escola. Em seguida, está em casa com Ritinha. A lembrança de Cleonir, não se sabe se de um passado longínquo ou recente, o desabafo sobre os alunos, a intervenção repentina da filha. Desaparece, portanto, a distinção rígida entre os eventos passados, presentes e futuros. Logicamente, os planos que obedeciam à progressão imposta pela própria marcha do tempo, agora consentem em caminhar lado a lado, num mesmo grau de importância.

Não se poderia deixar de relacionar essa questão com a concepção de tempo de Henri Bergson. O que chamou de “temps” nada mais era do que a sucessão de fatos distintos, separados, ou seja, cronologicamente hierarquizados. Ao lado desse, havia, entretanto, um outro tempo que denominou “durée” – continuidade da nossa vida interior, na qual o passado prolonga-se no presente, e esse, por sua vez, lança-se sobre o futuro, formando uma unidade indivisível. Bergson tentou, com isso, chegar à essência do tempo: aquele tempo duração que não pode ser medido, calculado.

A busca dessa “durée” invadiu os domínios da narrativa, momento em que se deixou de lado a preocupação com o relato dos eventos, com o conteúdo dos fatos. Voltou-se o interesse na maneira como esses mesmos eventos ocorrem dentro do fluxo narrativo, preocupou-se assim com o processo.

Nessa nova lógica, passado, presente e futuro deixam de ser o fio condutor por onde corre a intriga, fundam-se numa continuidade indivisa, constituindo-se na própria “durée”. O aqui e agora é o único tempo possível para essa narrativa, pois quando há referências ao passado ou mesmo ao futuro, a intenção nunca é o acúmulo de aventuras para criar acontecimentos, mas funcionam apenas como elementos informativos que vão se acrescentando ao presente. Observa-se, no trecho abaixo, que as informações fornecidas por Fostina servem para que Glória traga à tona a saudade de seu pai:

Tá certo, Fostina ? e a Tude? – A Tude morreu afogada na enchente que entrou no porão dela. – Na enchente atrasada o porão já não foi inundado? – Já. – Por que a Tude não mudou, Fostina? – Porque ela confiava que não acontecia mais. – Confiava em quem? – Em Deus. Que saudade do pai, Glória sentiu escutando a arenga da Fostina (p. 49).

Dessa forma, o presente vai assimilando os dados que tais divagações lhe fornecem. No final, a superposição de planos desaparece, o presente traz à luz o passado e o futuro, incorporando-os.

Mendilón (1972, p. 252) afirma que “o romancista moderno sustenta que somos a qualquer momento a soma de todos os momentos, o produto de todas as nossas experiências”. Voltando à personagem central, que é Glória, é interessante observar que, à medida que vai lembrando seu passado e conjeturando sobre seu futuro, seu grau de consciência vai se ampliando. Conforme vai se tornando mais consciente, mais o presente vai tomando conta da narrativa, absorvendo o passado e o futuro. Nisso consiste seu processo de modificação:

Passando em frente à casa de D. Zi, Glória endireitou o corpo: será que eu duro mais trinta anos”? Acarinhou mais uma vez o propósito de substituir o café por pó de gelatina desmanchada no leite e dormir sem travesseiro (p. 10).

Há três dias Glória dormia sem travesseiro e tomava gelatina no leite. O sulco do colo abrandava-se, o inchadinho de debaixo dos olhos desapareceu, mas foi para as pálpebras de cima. Assim mesmo o aspecto era melhor., Gabriel elogiava. Glória estava meio alegre e com vontade de chorar (p. 53).

Os fragmentos deixam claro que não se trata de uma volta proposital a um momento determinado do passado a fim de esclarecer possíveis lacunas. No caso em questão, trata-se de uma invasão do passado no presente, num movimento involuntário, a partir de uma solicitação da memória. De repente, alguma coisa lembra algo do passado e ele emerge no presente. Acontece um processo de espacialização do texto que se constrói em busca da própria existência. O texto se desfaz da personagem função, no dizer de Fernando Segolim (1978, p. 34) :

É a personagem-texto, ao promover a identificação do agente narrativo com o texto, além de determinar a desfuncionalização e destemporalização paradigmática daquele, que propõe-se efetivamente como marco de um procedimento desreferencializador, como fito de eliminar do personagem e da narrativa quaisquer indícios de representatividade e assim afirmar e impor o domínio definitivo da linguagem no universo da obra.

Outro dado importante relacionado ao tempo é o mecanismo da memória: as repetições são muito freqüentes no romance. Nesta insistência em repetir certas passagens, os mesmos eventos reaparecem algumas vezes de forma idêntica, outras

vezes com pequenas variações e até mesmo contradições. Essas alterações imperceptíveis são marcas de temporalidade camuflada no espaço.

Assim, inverte-se o processo. Se antes o tempo condicionava o espaço, agora este incorpora o tempo. As modificações de ordem espacial darão ao objeto e, porque não dizer, ao acontecimento a marca de sua temporalidade. A narrativa deixa de centralizar-se no tempo para nascer do espaço.

A preocupação em jogar com o tempo, em desvendar o mecanismo da memória acaba, portanto, evidenciando o próprio mecanismo da escritura, vale dizer, resulta em metalinguagem. É isso que ocorre com *Maria da Glória*, personagem de *Cacos para um vitral*, que tenta fixar em um caderno os acontecimentos em forma de poesia, para que não se percam. A partir de certo momento, entretanto, necessita sempre reler os apontamentos anteriores para dar prosseguimento ao seu trabalho. Seu caderno torna-se, na verdade, um exercício de linguagem, no qual a escrita é a principal motivação.

Outra preocupação recorrente no texto é a infância saudosa, cheia de memórias de um tempo quando existir era fácil, sem tantos pesos e tanta culpa. A infância ocupa um espaço prazeroso, exclui o sofrimento e também a alegria provocada pelos momentos de êxtase. Durante a infância, as personagens viviam sem questionar-se, apenas aproveitavam a vida inconscientes de si, a “vida-pedra”, vazia de si.

Glória tem como objetivo recuperar o eu da infância, o eu mais pobre, sugerindo que a iluminação e a felicidade excluam os bens materiais. Também por isso são tão recorrentes as referências a São Francisco, como um exemplo a ser seguido: alguém que abandonou tudo para seguir sua missão. “A vida é a servidão, descubro olhando meus sapatos. Tenho pertences: o relógio, a bota, o argumento terrível. Deus não tem nada” (p. 64/65).

A personagem não tem um objetivo definido, não está a procura de um grande amor, não tem um grande segredo a esconder. Sua complexidade está no refletir sobre a vida, o mundo e a existência humana. Assim se torna fragmentada, confusa e contraditória. Para expor o interior da personagem, o texto também se ergue dessa mesma forma: fragmentado, confuso. Texto e personagem se fundem na fragmentação, na mistura do presente, passado e futuro. O texto de *Cacos para um vitral* indica que a personagem se constrói junto com o texto. Assim, a condução da narrativa é subsidiada pelas reflexões da personagem que se perde e se procura na tentativa de chegar ao mistério da existência humana. Por isso é que analisamos a

obra sobre a ótica da procura, da perda, do encontro eu - outro. Vai procurá-lo na lembrança da infância. A simplicidade associada à pobreza é outra condição para que seja alcançada a iluminação. Simplicidade que é praticamente um sinônimo da vida vivida sem muito pensamento, sem tanta consciência de que se está vivendo. A simplicidade representará “o inteiro sem fragmento”, a existência tranqüila, que não questiona, apenas vive. A infância será, nesse sentido, sempre recordada também como um tempo de alegria: “Glória tinha medo de perder o rumo da alegria, da alegria de quando era pobre e não tinha pra limpar nem vidro, nem azulejo, nem idéias pernósticas” (p.111).

A personagem procura a simplicidade perdida no passado, ela quer ser simples como Deus, não tem posses e é sublime, enquanto Glória, que tem bens ridículos, não alcança a iluminação. A falta de posses é assim quase um pré-requisito para atingir a felicidade absoluta, um retorno ao tempo da infância quando o mínimo era suficiente para sobreviver e aquele mesmo mínimo provocava alegria. Glória cita a mensagem bíblica: “Era verdadeiro: Os simples veriam a Deus!” (p.70). Mais uma vez o “rumo da alegria” conduz à infância, a um tempo de pobreza que é cantado como um tempo bom, quando existir era leve, fácil e sem consciência. As várias vezes por dia era isto. “Meu Jesus, Misericórdia...” - A Senhora tá triste, mãe? – eu falava. “Não, tou só pedindo a Deus pra ter dó de nós” (p.101).

A mãe, submissa a Deus, era só lamento. Mas um lamento que quase se regozijava do sofrimento, convicta de que depois a alegria seria mais forte. Todos os pecados cometidos seriam perdoados e a pobreza material era a exigência divina. A mãe não questionava nada, era só submissão e fé. Assim era a infância da personagem: inquestionável, existência absoluta cujo maior valor era a vida em si mesma. A pobreza seria mais tarde recompensada e Deus perdoaria a todos.

A infância será, por todos esses motivos, o tempo desejado quando as personagens caminham para a epifânia. Elas agora desejarão existir como as crianças, sem fazer perguntas demais, sem tentar lutar contra o medo de Deus. Quando terminarem o processo de iluminação, então sim, o eu da infância por fim ressurgirá.

Cacos para um vitral tem na própria estrutura a linguagem plástica, ambígua, fragmentária e sintética. A finalidade disso é a ruptura do tempo histórico, linear e cronológico em função de religar-se com o tempo modificado, eternamente

presentificado. Por isso mesmo, a narrativa extrai do universo doméstico não só seu conteúdo, seus motivos exteriores, mas também sua essência, sua lógica intrínseca, que lhe dão forma e fundamento. A construção fragmentada do texto, o todo em cada fragmento e o próprio título remetem ao vitral que se constrói da mesma forma. É dessa relação texto-vitral que trataremos a seguir.

2.2 A construção da metáfora no texto-vitral

Na Antigüidade, a metáfora era definida apenas como uma “comparação abreviada, mais concisa que a semelhança” (Leguerin, p.86). Como nessa época a Retórica era antes de tudo prescritiva e proscritiva, aconselhavam-se metáforas novas, leves e claras. Para isso, os “nexos dos atributos”, ou seja, o vínculo formal que servia de base à semelhança, não deviam ser forçado nem enigmático, o que demonstrava falta de gosto e desconhecimento das obras mestras que serviam como parâmetro.

Algumas dessas visões sobre a metáfora alcançaram o período clássico, pois, nessa época, ainda se confundiam atitude descritiva com prescritiva, de sorte que os mestres Dumarsais, Fontanier e Littré ainda condenavam metáforas ousadas. Mas muitos fenômenos lingüísticos já eram percebidos no tocante às figuras de forma geral e, à metáfora, em particular. Tais fenômenos, porém, careciam de análises baseadas em princípios lingüísticos.

Os lingüistas já percebiam a transformação natural de uma palavra numa significação diferente. Dumarsais (apud Cohen, 1974, p. 32) fala em “transferências de significação devido a uma comparação que existe no espírito”. Fontanier (apud Cohen, 1974, p. 32) refere-se “à apresentação de uma idéia sob o sinal de outra, devido à semelhança entre ambas”. Já se discutia também o que significava sentido próprio e se a figura era uma fuga ao uso ou à etimologia.

Breton (apud Cohen, 1974, p. 37), por exemplo, dizia que “a imagem mais forte era aquela que apresentasse o grau de arbitrariedade mais elevado”. Embora a finalidade persuasiva da Retórica não tenha sido abandonada, modernamente se desenvolveram análises lingüísticas das figuras. Ou seja, muitos estudiosos elaboraram importantes trabalhos à luz da lingüística estrutural.

Desse modo, a Retórica abrange a Lingüística e a Poética, como se ambas só tratassem dos desvios, das figuras. Para Fontanier, a figura é o objeto verdadeiro da

Poética. A Estilística, por sua vez, mediria os desvios das figuras. Cohen (1974, p. 57) apontava uma lacuna não preenchida por Fontanier que utilizava o critério de frequência para classificar as metáforas em de uso e de invenção. O mesmo critério ainda fora eficiente na distinção entre as metáforas de uso necessário (de grau zero de afastamento) e de uso livre (grau um de afastamento).

Faltou a Fontanier, segundo Cohen (1974, p.37), estabelecer um princípio que explicasse suficientemente a distinção entre metáfora de invenção próxima e distante. Aliás, o próprio Fontanier confessara que, nesse caso, a frequência não seria o critério totalmente adequado, pois aspectos mais profundos envolviam-se nessa distinção, ou seja, infringiam-se certas regras imperiosas prescritas pela razão. Para Cohen (1974, p.37),

A poética vai se situar num grau superior de formalização, com relação à dos clássicos, pois procura a forma das formas, um operador poético geral onde todas as figuras seriam realizações virtuais particulares, especificadas segundo o nível da e a função lingüística nas quais no operador se atualiza.

Assim, entendemos que o objeto da Lingüística é a língua geral, enquanto que o da Poética, uma específica. A Poética está em nível de parole. Uma parole que pode se distanciar mais ou menos da língua geral. Segundo ele, esta língua é identificada à prosa, sendo o poema desvio com relação a ela. Atribui o desvio nulo à prosa e o máximo à poesia. Entre as duas, situam-se os diferentes tipos de linguagem efetivamente praticados. De um lado, coloca a linguagem científica, do outro, a poética. Assim confrontará o poema com a prosa. Afirma-se a idéia de finitude de código com idéia de uma segunda linguagem que vem a suprir uma primeira. De acordo com Cohen (1974, p.22) “A metáfora é a característica fundamental de toda a poesia. Todas as figuras têm por objetivo provocar o processo metafórico. A metáfora será o segundo tempo de mecanismo que será sempre o mesmo”. Ou seja, num primeiro tempo temos a variação: o código da linguagem poética define-se negativamente com relação à linguagem usual, a conotação toma o lugar da denotação. Mas, num segundo tempo, temos o invariável: a metáfora intervém para que o primeiro sentido seja retomado. Assim, estipulando como base de toda figura a dicotomia - sentido próprio/ sentido figurado ou ainda denotação/conotação - e encarando a segunda como desvio da primeira, tomando a primeira como usual,

normal e a segunda como anormal, temos caracterizado o problema do estilo para Cohen, quando afirma que a Poética é a ciência do estilo poético.

Em relação à metáfora, Todorov (1970, p.49) afirma que “A Retórica deve ser repensada por ser ainda necessária para elucidar diversos aspectos essenciais da linguagem. O objeto desta Retórica será aquele do desvio à maneira simples de falar.” É a partir daqui que Todorov elabora todo um trabalho em torno da linguagem figurada, pesando os prós e os contras das conclusões anteriores. Extrai as oposições: lógico/alógico, freqüente/pouco freqüente, descritível/indescritível, neutro/valorizado-defeituoso.

A partir desse estudo, Todorov elabora uma classificação das figuras reunindo-as em dois grupos: as Anomalias, que representam um desvio à norma e as Figuras que não representam desvio algum. A palavra metaforizada é que carrega a marca da ambigüidade proliferante e fertilizadora, a que possui o poder de suspender os sentidos²: isso é metáfora.

De acordo com o conceito, a metáfora é a simples utilização de uma palavra fora de seu campo semântico, uma comparação abreviada, mais concisa que a semelhança. Entretanto, é muito mais do que isso. Em *Cacos para um vitral*, temos a metáfora como proposta de um jogo tenso caracterizador do processo metafórico. A quebra da continuidade lógica de *Cacos para um vitral* é que é enigma da metáfora. Ela gera o efeito de surpresa que relaciona o vitral ao texto-vitral, é a surpresa que se troca por prazer no momento em que o leitor atina com as relações virtuais escamoteados nos blocos e os restitui a eles, restaurando-lhe assim a continuidade lógica, agora enriquecida das reverberações do paradoxo metafórico. Esse processo metafórico instala entre o vitral e *Cacos para um vitral* uma ponte de mão dupla por onde a surpresa da descoberta irá transitar comprazidamente num ir e vir.

Devemos primeiramente atentar, a partir dessa definição de metáfora, para a importância de se perceber que o processo metafórico em *Cacos para um vitral* é de construção de sentidos, não consiste somente na simples transferência de uma palavra que funcionaria como condutora de um sentido metafórico para um âmbito semântico que não o do objeto que ela designa, mas na relação de interatividade que se cria entre o texto e a composição do vitral. É uma questão de ícones usados como

²O termo sentido(s) é empregado com dupla acepção: “sentido” como “significado” (o conceito e imagem mental, segundo Sussure) e como modo de conhecer os fenômenos, de entrar em contato com eles, de maneira imediata.

códigos de estilização, o que importa em *Cacos para o vitral* é o argumento relacional, enquanto metáfora estrutural. As linhas, os espaços em branco, compõem essa metáfora. Salientar-se que essa metáfora estrutural não é de índole imitativa do vitral, mas, criativa. Entretanto, esse processo de criar duas coisas conjugadas (texto e vitral) não produz uma terceira, mas sugere alguma relação fundamental entre ambas. Para percebermos essa relação, tratemos do objeto vitral.

2.3. Os cacos de um vitral

Os principais vitrais espalhados pelo mundo estão nas capelas e catedrais católicas da Idade Média. Isso porque o objetivo primeiro dessa arte era expor, em forma de imagem, passagens bíblicas. Assim era possível entender as histórias bíblicas mesmo sem saber ler. A maioria dos vitrais era encomendada aos artistas e a encomenda já vinha com a passagem bíblica escolhida. Bastava ao artista transformá-la em imagem.

Num primeiro momento, os vitrais eram construídos apenas nas vidraças das igrejas, depois foram colocados nas paredes, em algumas igrejas é possível encontrar vitrais medievais no teto. Como o vitral era uma produção demorada, as encomendas eram feitas antes mesmo das igrejas serem construídas. O surgimento do vitral novelístico se dá justamente pela impossibilidade de reformar a igreja sem mexer nas estruturas. Trata-se do vitral que é colocado na parede como uma tela de pintura, cada parte do vitral representa um determinado momento bíblico, mas todas elas estão interligadas pela seqüência textual. Assim, apesar de dividido em fragmentos, trata-se apenas de um vitral. Segundo Requena (1989, p.37),

O fato destes vitrais representarem um determinado texto, não diminui em nada seu valor artístico, pois se trata da exposição da interpretação textual, do gosto e da técnica do artista. Assim é possível encontrar vitrais que interpretam o mesmo texto e que são completamente diferentes.

Com o tempo, o vitral ultrapassa as paredes religiosas e ganha as vidraças dos castelos e de outras construções reais. De acordo com Somposili (2001, p. 75), “Com o fim da Idade Média a produção do vitral teve um declínio. Mas contrariamente ao que se esperava deu um salto substancial de qualidade. Livre do contexto religioso, o vitral deixa de interpretar textos para produzi-los”.

O que o estudioso e artista plástico Somposili expõe em sua afirmação é que se o artista não recebe o texto para motivar sua criação artística, terá ele mesmo que produzir essa motivação. Com isso os motivos para a criação do vitral foram variando e seu grau de complexidade foi aumentando.

O interessante para o desenvolvimento da pesquisa será o vitral abstracionista, em especial, o procedimento artístico na produção desse tipo de vitral. Para tanto, usaremos como base os estudos de Fernando da Nóbrega Alcântara³, que pesquisou sobre o processo de construção do vitral.

A criação de um vitral segue quatro etapas que podem variar de artista para artista, mas não deixam nunca de existir:

Prontidão: O vitralista deve estar sempre pronto para entender e reconhecer a motivação para a criação. Essa fase pode ser constituída por um campo de análise que consiste na disposição do artista em conhecer um determinado universo, entendê-lo na sua plenitude. Então, a partir do conhecimento obtido, o artista recria o universo estudado. É o caso do vitral *O convento*⁴ de Leopoldo Canto, o artista passou seis meses freqüentando o convento das enclausuradas em Reserva, sul do Paraná. Estudou não só o espaço como também suas habitantes. O resultado foi um vitral de mais de dois metros de altura, construído somente com variações do preto, além de ter todos os cacos do mesmo tamanho. Porém se o artista estiver sempre pronto, a motivação para a criação pode consistir numa visão, num texto, numa palavra.

Paralisação da motivação: A maneira de paralisar essa motivação varia de artista para artista. Alguns descrevem o que viram ou ouviram. Outros desenham, e há aqueles que guardam em seu interior. Segundo Alcântara (1999, p. 74), “O momento de paralisação da motivação, não implica necessariamente na construção imediata do vitral. Às vezes o material anotado, desenhado ou lembrado, fica um tempo guardado, repousando. A espera do momento certo”.

Composição: Essa fase é considerada por Canto (apud Alcântara, p. 79), “a mais difícil e a que revela ao próprio artista o poder criativo”. É nessa fase que o artista transforma a imagem, o texto ou a própria lembrança em arte. Cada caco é desenhado pelo artista, cada um deles tem valor próprio. Assim, no vitral abstrato, cada caco é um

³ Fernando da Nóbrega Alcântara é mestre em Artes pela Universidade Federal do Paraná, sua pesquisa centra-se no levantamento das constantes na produção do vitral abstrato.

todo que compõe um todo maior. Quando consegue obter esse todo maior, o artista passa para a fase da escolha de cores. Alguns artistas vão anotando já no momento do desenho a cor de cada caco. Outros fazem disso um segundo momento da composição.

Construção: Nessa fase o vitral sai do papel e assume sua forma final. Somposili (2001, p. 53) revela que “Apesar da composição do vitral ser no papel, é no vidro que ele assume seu valor enquanto arte. É preciso a translucidez para que o texto se erga como imagem”. Segundo Requena (1989, p. 69),

Parte o artista do desenho de cada caco. A elaboração do vitral depois do desenho de cada caco passa pelo arranjo da seleção e combinação. A primeira pode ocorrer por equivalência, semelhança ou dessemelhança a segunda se faz por adjacência.

Vale lembrar que uma das diferenças entre o vitral de imagem e o abstrato repousa nesse arranjo. Quando o artista tem em vista passar para o interpretante uma imagem denotativa ou cognitiva, a seleção e combinação realizam-se de maneira a enfatizar o contexto. Quando visa à função poética, focalizando a mensagem por ela mesma, a seleção e a adjacência têm uma natureza particular, sendo a equivalência a forma predominante de seleção. Os vitrais abstratos são os que mais enfatizam a função poética, donde se conclui que o tipo básico de seleção seja a equivalência, que, projetada sobre o eixo da adjacência, torna-se um recurso constitutivo da seqüência. Em outras palavras, a lei da similaridade, além de reger o paradigma, superpõe-se à adjacência, estabelecendo um tipo novo de seqüência. O resultado obtido desse arranjo feito no vitral abstrato não oblitera a imagem, mas a torna ambígua.

Entretanto, a diferença que mais interessa é que enquanto o vitral de imagem une cacos e tem como objetivo final uma imagem reconhecível, o abstrato se faz de cada caco. Cada um deles tem seu valor enquanto todo e exprime um contexto. Os cacos não seguem uma seqüência regular. A explicação do vitral *O convento* pelo artista Canto (apud Alcântara, p. 42) corrobora essas afirmações:

O vitral tinha que ser mesmo grande num todo, porque o convento era grande em relação às freiras. Não que as instalações fossem grandes. Mas, as freiras

⁴ O vitral *O convento* faz parte da coleção particular de Ulysses Braga. Entretanto, o artista fez um segundo vitral com o mesmo título e aparência e doou às irmãs enclausuradas do convento que estudou.

eram tão pequenas que deixavam o espaço maior. Cada caco foi cortado igual porque cada um deles é o convento de cada uma delas. É que cada uma das freiras se enclausura num convento interior. A igualdade dos cacos é também a semelhança entre elas, são parecidas no aspecto físico e no discurso. Um crítico me perguntou por que usei as variações do preto. É que apesar de parecidas as freiras eram diferentes em suas particularidades, algumas cantavam, outras choravam, tinha as que rezavam mais, outras eram extremamente alegres, (...) Eram iguais e ao mesmo tempo diferentes. Mas o meu vitral não é o convento delas, é o meu convento, e será o convento de cada observador.

A imagem do vitral abstrato mesmo que tenha como material motivador coisas simples, a sua representação se afasta do comum que se conhece, ele perambula por regiões desconhecidas, que é a região das abstrações. É nisso que está o valor artístico do vitral abstrato, em recriar o simples de forma tão inusitada que o observador tem que fazer mais que observar, tem que ler e remontar. Um vitral, muitas vezes, é composto do corriqueiro, mas não para mostrar ou reafirmar a banalidade, o trivial é colocado de forma tão inusitada que só pode extrair do leitor a sensação do esquisito, do voltar a olhar. Segundo Requena (1989, p. 92),

Construir um vitral não é unicamente unir cacos. A especificidade que o transforma em arte, está na combinação de cada caco. Cada um deles é a representação com armazenamento prévio de sentido. A combinação entre eles deve propor a leitura de um texto rico. Construir um vitral é um trabalho mágico de carpintaria, que produz uma reflexão, voltada para a própria construção.

Somposili (2001, p.87) também faz considerações sobre a arte do vitral abstrato ao discutir sua construção. “Muitos vitrais, em especial, os contemporâneos trazem a sua própria criação como tema. É um vitral que se volta para ele mesmo. Para o seu modo de composição ou ainda, discute a própria arte de uma forma geral”.

O artista pode, assim, utilizar o próprio procedimento de composição como tema para confeccionar o vitral. Esse é um dos pontos de aproximação entre o texto *Cacos para um vitral* e a composição do vitral.

2.4 A construção do texto vitral

Qual a relação entre *Cacos para um vitral* e a composição do vitral abstrato? O contexto, no caso, a composição do vitral, funciona como uma malha tecida

logicamente com a finalidade de criar um efeito de sentido no leitor. O elemento novo surgido nesse tecido sintático-semântico-pragmático⁵ pede um rearranjo estrutural, de modo a interagir dialogicamente com o da montagem de um vitral, já que o vitral contém em si uma sintaxe que é construída pela montagem.

A ruptura operada no texto *Cacos para um vitral* não se produz por meio de um simples desvio de termos díspares, mas por meio do enredo (se é que tem enredo), em que, de uma hora para outra, os acontecimentos parecem ser levados a um ponto de desnudamento de sua célula protetora até serem expostos fora da célula. A personagem vivencia episódios que têm o efeito de estilhaçamento, mesmo que, textualmente, o leitor não saiba o que se passa.

O acontecimento que gera essa nova experiência é tão inconsistente para as reflexões da protagonista, como é inconsistente o enredo para a expectativa que ele cria. Quem lê essa narrativa depara-se com a instabilidade provocada por razões quase sempre insignificantes. Um exemplo é quando Maria da Glória está no ônibus em Belo Horizonte:

Era muito bom pegar o ônibus das cinco em Belo Horizonte. (...) Glória descansava: debaixo do asfalto é terra. Os aleijões da cidade desfilando, cego, cantoria, o soldado de boina, limpo e bonito, muito namorável. (...) pareço meio bêbada. Visto desta janela, o ser humano não tem culpa de nada. Coitado de Saturnos com seus anéis. Juceneide chorando no último dia de serviço. Também estou com vontade de chorar. Assim que chegar vou fazer mexido, fritar um ovo e comer com pimenta. Gabriel deve estar com saudade (p. 96).

Percebe-se que o acontecimento (ir falar às professoras) gerou uma reflexão com poder de revelação. O ocorrido banal desencadeou um pensar profundo, há incoerência entre o acontecido e a reação da personagem diante dele. Sempre aponta para um mesmo ponto, insistente como se quisesse formalizar algo ao leitor: no núcleo desse acontecimento está sempre uma reflexão da personagem destacada e singularizada pela linguagem desarticulada, porque não tem unida a si um episódio que lhe dê suporte e acalme a ondulação de seus pensamentos.

A partir dessas observações, instauram-se as linhas de força que fundamentam a convicção de que a narrativa em estudo é externa e internamente fragmentada como um vitral, desde as reflexões da personagem até a montagem do texto. Externa porque

⁵ “A linguagem implica dois eixos. A sintaxe se ocupa do eixo dos encadeamentos (concatenação), a semântica do eixo das substituições” (Jakobson, 1970: 30).

o próprio texto foi disposto de forma fragmentada, a estrutura é que cria essa fragmentação que atinge a dimensão metafórica. Interna porque as personagens também são fragmentadas, porque existe a quebra da linearidade e porque as memórias também são fragmentadas.

Vale salientar que o modo como a linguagem é tratada nesse romance, torna-a elemento de construção e materialização das personagens. Não se trata apenas da descrição comum dos pensamentos humanos, mas é a concretização desses, pois a linguagem efetiva o estilhaçamento do mundo, do ser humano e do próprio texto. Busca com isso, justamente, atingir essa força plástica que rege as formas de construção da metáfora da composição do vitral. Assim, os “cacos”, além de temas (a morte, a religião, o envelhecimento, o casamento, etc..), aproximam-se da forma do vitral em sua natureza plástica, em sua composição parodiada e recriada. Ou seja, a narrativa procura no vitral não uma história⁶ com que faça paralelismo, mas uma forma de organização intensa que cole no mesmo símbolo: a vida estilhaçada, montada e remontada a partir de cada olhar.

Esta forma que dá ao texto a oportunidade de presentificação é a forma do vitral. Em *Cacos para um vitral*, não se pode falar em história, mas, talvez, em um romance aberto, pois a fragmentação é a apresentação de um instante (um caco). A apresentação de um simples acontecimento sem maior força dramática, pois o que importa é o fragmento que se avoluma metaforicamente. O texto adeliано, além de imprimir a esses cacos uma carga particular, cria para si uma estrutura tendente mais ao plástico e apresentativo que ao discursivo e representativo: se a forma é a do vitral, seu metabolismo interno é inevitavelmente fragmentado. Levada ao extremo e buscando a aproximação entre o texto *Cacos para um vitral* e a composição do vitral, a metáfora se clarifica, na medida em que nada se pode mais perceber que não seja fragmentação pura, cada vez mais intensa até atingir o silêncio. O propósito desse texto-vitral é mostrar um instante íntimo da vida, intenso e constante e que tenha a força dessa construção, por isso mesmo não pode ser mais do que um momento fugaz.

O vitral é, assim, a forma dessa narrativa, essa é a hipótese com que lemos o romance aberto *Cacos para um vitral*. Tal dinâmica é a construção de um espaço

⁶ Os vitrais com motivos religiosos têm como função contar uma história. Na maioria das vezes, contava as vidas dos santos e passagens bíblicas.

concêntrico no interior do qual manifesta-se a metáfora do vitral em sua plenitude e plasticidade. O texto de Adélia Prado procura, pois, mais apresentar-se do que representar. Para sustentar essa hipótese, partimos, de uma análise que revelasse a organização da narrativa, por perceber no caráter fragmentário do texto o suporte possibilitador da relação metafórica entre o processo de construção do discurso e o processo de composição do vitral. Fugindo à narrativa funcional, em que concepção e execução têm em vista atender a um fim, já que, segundo Tersariol (2001, p.74), “..se faz na relação entre conjuntos: causa e consequência ação e reação,” *Cacos para um vitral* caminha pela e para a fragmentação por meio da palavra.

Nesse romance, a relação entre a palavra e as coisas constitui-se em tensões do texto. Nele, se percebe que a palavra quer atingir algo além da mera representação de uma realidade objetiva, quer atingir sobremaneira o inefável que se interpõe entre a palavra e a existência. A palavra, nessa obra de Adélia Prado, constitui-se numa espécie de espelho refratário que, ao contrário de representar o mundo, distorce-o e realiza-se ante ele. Essa atitude desloca a palavra para a palavra, como mostra o fragmento:

Anotação de Glória: de vez em quando aprendo certas palavras que admiravelmente se prestam a todo uso. Por exemplo: defasagem. Quando aprendi dizia defasem da burocracia, defasagem da família e ridiculamente leite defasado, em vez de leite coalhado. Agora é aglutinação. Aglutino as idéias, forças, mas não ponho o leite pra aglutinar, porque também já é, embora seja mais próprio em relação ao leite coalhado do que o anterior e infeliz defasado que usei e me envergonho. Vive-se com tão poucas palavras! Como é possível! Eu mesma que pretendo escrever conheço pouquíssimas (p. 97).

Pode-se dizer que o texto se questiona, busca o ser de si mesmo - a palavra interior - cujo alcance teria a natureza de uma revelação:

Sou miserável, mas quando escrevo ‘sou miserável, a miséria diminui um pouco. Aquilo que não é eu, ou melhor, aquilo que eu não sou, este aquilo me salva e o seu nome é GRAÇA. (...) se o livro for bom não tem jeito de ser tão feio, pois é o amor que sustenta a bela narração do horrível (p. 123).

O fragmento mostra essa interioridade da palavra que, em tudo diversa do mundo exterior, é uma espécie de preciosidade intacta. Mesmo esse texto exteriormente aparentado com ela, apenas a vislumbra ou sugere e por ela se perde

em seus labirintos. Encontrar essa efemeridade é como tocar em uma verdade profunda, que está mais para a fragmentação que para a completude. Esse desdobrar-se entre a fragmentação e a completude é a marca dessa narrativa. Na fragmentação, busca-se a completude. Interiormente e exteriormente, a organização textual de *Cacos para um vitral* apropria-se da composição do vitral.

De fato, a tessitura da narrativa incorpora a forma apresentativa do vitral para destacar-se do automatismo representativo da linguagem comum. Assim, ela carrega no interior de cada palavra uma expressão simbólica, cuja imagem, além de sua significação literal, sugere simultaneamente outras significações ou mesmo e principalmente permite a ambigüidade, cujo sentido não passa de uma vaga “atmosfera”. A procura da palavra interior estaria ligada à busca de uma autenticidade interna.

2.5 A tessitura narrativa dos cacos

O leitor depara-se com um certo estranhamento. Diante do texto *Cacos para um vitral*, o leitor crítico vai a procura da história, passa-se horas tentando entender o que acontece com a personagem Maria da Glória, que segue uma vida normal. Qual o objetivo desse texto tão banal? Onde está o fascínio que leva o leitor a repetir a leitura? Acontece que uma narrativa pode aprisionar o leitor seqüestrando-o no entrelaçado dos fios que se atam e desatam em uma história, revelando uma trama de acontecimentos e ações que conduzem a um fim. Ou pode apresentar-lhe justamente o contrário, a falta de trama, lançando-o nas entrelinhas do texto: nada revela, muito insinua. O fascínio de *Cacos para um vitral* está no adiar do próprio contar. Espera-se o desfecho que não se mostra e a única saída do labirinto é unir os cacos, ler as entrelinhas.

É importante salientar que a matéria banal, os fatos comuns, compõem a narrativa, são eles, exatamente, que motivam e fazem do texto um “vitral”. O fato de extrair o inusitado de feitos insignificantes é que torna a narrativa estranha, singular, conduzindo o leitor não a um texto pronto, mas a um texto a ser construído no momento da leitura. Quando não se tem uma trama, mas fios inseqüentes, o leitor precisa ler a entrelinha: ampliar-lhe o ângulo de visão e transpor o literal. Esse

exercício é constante e intensificado pelo próprio texto que vai marcando os passos do subtexto: conduz o leitor, aponta-lhe a metáfora dos cacos, perturbá-o com o inusitado.

Assim, a primeira atitude do leitor frente ao texto parece ser, antes das descobertas, a perplexidade. Este estágio ainda não é o momento do leitor crítico, mas o leitor que é provocado por um texto que se esconde e nega-se à primeira e fácil compreensão. A sensação nascida dessa prosa é a inquietação de quem não encontra os sentidos formados e precisa, por isso, descobrir-lhe o ser, desvendar o segredo. Nesse momento, é que entra o leitor crítico. Não se trata de desvendar a nebulosidade desse vitral nem de dar-lhe forma e cores, abrindo uma janela aos leitores seguintes, mas de questionar a pigmentação de que se forma essa nebulosa, sua razão de ser e as conseqüências que delas advêm. A leitura é a do crítico que, menos que impressões, lê o que está implícito entre as linhas.

O texto de Adélia Prado provoca essa leitura, incita o leitor à busca do sentido. Ao mesmo tempo em que lhe furta a última palavra, embota o sentido único, levando-o à verdadeira leitura: aquela que visa mais ao “como se faz”, à leitura da linguagem como objeto que se autocritica. Assim é que, ao término de cada leitura, escapa justamente o essencial de uma narrativa tradicional. A leitura de *Cacos para um vitral* implica, necessariamente, um contraste em relação às narrativas ditas tradicionais. Advém daí uma certa urgência em traçar linhas de demarcação, a fim de que os limites que as distinguem sejam claramente estabelecidos.

“Narrar” significa, primeiramente, “contar fatos”, isto é, discorrer sobre acontecimentos que constituem uma história, cujo desenvolvimento se processa no tempo e no espaço. Entretanto, para que esses acontecimentos montem uma história é necessário que estejam inter-relacionados, interdependentes em seqüência de causalidade. Na narrativa tradicional, o primeiro plano é dado à história. As próprias personagens aparecem em função dela. O interesse maior recai sobre a ação propriamente dita. Dentro desse quadro, a denominação narrativa se aplicaria somente aos textos que desenvolvem uma história, isto é, que possuem uma intriga, um desfecho. Aquelas que escapam a este esquema, seriam ainda narrativas? A literatura nos apresenta textos sem comprometimento com a causalidade, fragmentados. O modo de construção, a forma de arquitetar o texto é que marca a criação literária, nesse tipo de texto.

Caberiam aqui algumas considerações feitas pelo formalista russo Chklovski (1970), acerca da problemática que envolve o estudo das formas narrativas. O estudioso já distinguia dois grandes tipos de combinações entre as histórias: as “formas abertas” e as “formas fechadas”. Estas apresentam uma estrutura baseada apenas na causalidade de eventos, na qual o final da intriga vem como resposta à proposição inicial, encerrando-se, portanto, num campo de ação bem delimitado. Aquelas se organizam por coordenação e por isso mesmo são passíveis de uma possível continuação. São, na realidade, pequenos blocos coordenados entre si, embora ainda subordinados à história principal. Poderiam assim ser acrescidas ou reduzidas, dado o seu caráter de abertura. Teríamos aqui o processo de encaixe. Uma ou várias histórias são englobadas à primeira.

Parece-nos possível afirmar que *Cacos para um vitral* pertence às “formas abertas” na classificação proposta por Chklovski, pois está centrada na linguagem e mais especificamente na palavra e não na causalidade nem no encadeamento de acontecimentos. Dessa forma, parte da palavra e é sobre ela que vai trabalhar, operar, extraíndo daí todos os efeitos lingüísticos. Começa por quebrar a estrutura do texto, desautomatizando a história. Arriscamo-nos a afirmar que *Cacos para um vitral* se constrói de pequenas histórias com valores próprios e que formam uma história maior.

A personagem pensa nas histórias que lhe contaram e conta as suas próprias, retomando o passado, as viagens, os sonhos, conta sobre a sua vida psíquica. É a história de uma mulher de pensamento ininterrupto, sem que haja meios para detê-la. Ela serve-se dessa compulsão desenfreada para contar história dentro de um circuito narrativo fragmentado e, de certo modo, para retomar uma tradição, jogando magicamente com as funções do narrar.

Esse apego ao ato de contar é característica das antigas narrativas populares. E como bem analisa Todorov (1979 p. 43), o contar se consagra como garantia de vida, “a narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte”. Pensar, refletir desbragadamente como um impulso, reproduz essa propriedade vital da narrativa. O discurso indireto livre aproxima o texto do vitral, a transparência e a fragmentação do vitral são concretizadas no texto por meio do discurso indireto livre, como se vê a seguir:

Os meninos estão de férias, disse Gabriel, que tal um passeiozinho? Uma prainha...Há dez anos atrás na casa velha, a mesma pergunta envenenaria Glória:

Ir em praia, aquela coisa mais boba, traseiro na areia até o meio dia, depois comilança, depois óleo no corpo pra pele não soltar, os pequenos ricos com seus filhos chato chupando sorvete, furando ondinha, dando gritos e pulinhos, tomando ar de povo carioca, baralho, cerveja, todo mundo short, ela querendo vestido comprido, as onze horas da viagem de ônibus que ia cair no rio, trombar com uma carreta, Ritinha morta, os outros sumindo nágua, todos mortos (p. 100).

O fragmento revela que não se trata apenas de desdobrar o texto em múltiplos fragmentos, mas de mostrar o texto como reflexo de um cotidiano referencializado. É a narrativa do dia-a-dia:

Maria Luca lhe perguntou no meio de todo mundo: ‘ Galinha preta cago nocê? ‘ Não era menstruada ainda mas entendeu o que o monstro da boçalidade queria saber. Quando Maria Luca falava regra e privada, as duas coisas ficavam sujas. Mesmo que Maria Luca tomasse banho com bucha, areia e sabão, ela ficava suja. O jeito mais feio de falar privada era o jeito de Maria Luca. Chamava os filhos cadela e excomungado. Lembrando aquele dia Glória anotou: Finuras não são mentiras, são puro amor. Sabe disso quem lindamente escreveu ‘O rosto materno de Deus (p. 31).

O fragmento acima é uma lembrança da infância da protagonista, nesse sentido, é possível ler *Cacos para um vitral* também como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura de dupla entrada, cuja força provém de ser ela simultânea, não alternativa. Por isso, é possível falar que a autora é também um sujeito que narra. Não se trata apenas de memória de cunho autobiográfico, mas de casos, cenas, emoções da infância de um emissor suficientemente caracterizado.

Esse intuito autobiográfico não ocorre apenas sob o aspecto de auto análise, dúvida, inquietude, sentimento de culpa, mas também com aquele sentimento do mundo como espetáculo. A impressão é que a autora incluiu deliberadamente a si mesma na trama como parte do espetáculo, vendo-se de fora para dentro. Não é um individualismo extremado, mas, uma objetividade que encara o eu como peça do mundo.

O movimento da escritura fragmentada de *Cacos para um vitral* transparece na linguagem que problematiza a forma da narrativa. Essa problematização se opera por

meio de sucessivos desvios do eixo mimético centrado na consciência individual, que orientou o desenvolvimento do romance. A linguagem como auto-expressão, jorro imediato do inconsciente, válida em si mesma, aquém do esforço de significar o real, é, por sua vez, o núcleo desse texto. Ele culmina com a identificação sonora de cada personagem. A voz que vem da personagem é a própria personagem e servirá também como o inconsciente da protagonista. O baralhar dos tempos e dos lugares significa um desvio dos eixos da rotina, uma ruptura com a hora do relógio, um transcender. É a culminância da escritura, como podemos observar no fragmento abaixo:

O Neca me escorou: te passo seis balas. Quando fomos dançar Maria viu o caroço da máuser no meu bolso: que patuá é esse? Perguntou. Não perdoei. Quem perdoa é Deus que é poderoso. Comedor de feijão não pode perdoar. Também eu não fiz nada, só dei um tiro que não pegou., fui confessar com o bispo ele falou: vem cá, Franquilino sedutor. O baile tava de Maria –com – Maria, eu, velho, casar com mulher erada dá no mesmo Zé-alves e tem coisa que eu não concordo: mexer com família, usar roupa curta em terço. Se bater em mim não come mais feijão.- Você fez uma poesia Franquilino! – e a senhora apreceia dona Glorinha? (p. 108).

Percebe-se que o discurso direto se alterna com o indireto e com isso o narrador fica tão próximo e quase identificado com a personagem, mas ainda se esforça, por manter um certo distanciamento. O “eu” narrador subsidia a reflexão da personagem, e isso se dá por meio do aparato monologal na narrativa. Quando o narrador assume o ponto de vista da primeira pessoa, confunde-se com a personagem, ocorre o descentramento do próprio eu que narra. O monólogo aparece identificado sem disfarce, o sujeito que se faz personagem, manifesta cruamente a sua persona, a sua máscara de escritor:

Os adolescentes estufam por todos os lados. Isto incomoda os homos, os hetero, os pais e os sexuais. Parece poema, letra de música, que chegam aos montes nos concursos. Fazer poema é tão fácil, mas é preciso garimpar de cargueiro de livros, um livro, um só, ou de um poema um verso, um só que retenha o clarão, o som da língua divina. Os que escrevi aí em cima podem parecer inteligentes bem achados,. Eu própria odeio. Não é poesia. Não será nunca. A poesia pé meio burra, estúpida, incomoda como um cocô de criança na sala de visitas (p. 102).

A poeta-personagem expõe-se e expõe o dilaceramento de sua escritura que só pode ser criada por meio de outros textos, tentando aproximar-se do indizível. Problematizada e esvaziada a forma da narrativa, o romance narra a própria construção. Escrever é submissão a esse processo. Como a verdadeira vida, escrever é também uma incumbência.

Maria da Glória, personagem principal, expõe-se à reflexão e com isso constrói a si e o texto. Sua trajetória é interrompida, suspensa e inacabada. Perfaz-se como movimento de descida e retorno. Ela procura a inteireza, existe então uma tensão entre a busca dos cacos e a inteireza. O texto revela a busca é fugaz. A vida subjetiva constitui, no mundo da protagonista, a possibilidade de transgressão do sistema das relações sociais:

Eram umas nove e meia da noite quando a enchente enlameou o barraco da Ção Preta. Ela juntou os cacos da banda de fora e ficou no meio da lama com uma galinha, dois ovos e uma travessa esmaltada. A enxurrada trouxe uma cobra que mataram pra ela, mesmo na sala . se eu escondesse o homicida, traficasse drogas, sonegasse impostos, obrigasse prostitutas exausta a fornicar comigo e passeasse nu para escândalo dos fracos, teria certamente a humildade pra dizer: vai lá pra casa, tenho um pequeno quarto à-toa. No entanto, dou publicamente meu dinheiro e comungo o corpo e o sangue do que veio aos pobres. Tem piedade de mim, Senhor (p. 110).

Quando a protagonista transgride os limites do cotidiano organizado, a desagregação do texto e a desagregação da personagem se dá ao mesmo tempo. Ao voltar à superfície da vida comum para reassumir seu lugar de dona de casa, esposa, mãe, passa a viver uma existência equivocada, afivelando-se numa máscara. A mesma individualidade inútil de que se despojara interiormente, ou seja, a protagonista se desdobra assim como o próprio texto.

2.6 A presença da poesia na prosa

. Segundo Massaud Moisés (1986, p. 21),

O uso da prosa poética, isto é, o uso do binômio num texto é antigo, remonta à Antiguidade greco-latina. Os sermões na Idade Média já apresentam a mescla entre a prosa e a poesia, mas é a partir do século XVI que começa a ganhar notoriedade. No século XVII, a prosa cadenciada dá moldes ao teatro de Molière e aos escritos de Fénelon, mas é com Rousseau que (...) adquire exuberância. No século XIX, desponta na obra de românticos, segue com os

realistas e os simbolistas. O século XX prolonga, com todas as mudanças de rumo decretadas pelo advento das vanguardas, a aliança entre a prosa e a poesia. Recente é a crítica dessa fusão.

Ademais acrescenta:

No século XX, a miscigenação dos dois gêneros ganhou várias modulações e sua nomeação suscitou muitas divergências entre os especialistas devido ao emprego arbitrário da linguagem para caracterizar o múltiplo fenômeno de associação entre a poesia e, modernamente, essa tendência que invadiu a ficção introspectiva e intimista dos anos 30. Historicamente, a prosa surgiu depois da poesia. O mesmo aconteceu com Adélia Prado que transferiu recursos poéticos à sua prosa, em grande parte inspirada pela Bíblia e que, segundo a autora, “vazada numa linguagem em que é notória a presença da poesia, subjacente aos versículos ou mesmo dominantes, como no *Cântico dos Cânticos*”. (Massaud Moisés, 1986, p.23).

A obra em prosa aqui analisada, que revela o cotidiano da personagem Maria da Glória, pode ser situada na confluência com a poesia e mostra um movimento oscilatório, evidenciando as marcas de tensão. Há momentos no texto, em que a autora apresenta a narração em forma de poesia com ritmo e estrofe:

A minha alma tem sede de Deus
Pelo Deus vivo suspira com ardor
Quando irei ao encontro de Deus
E verei tua face Senhor (p.23)

De acordo com Bakhtin (1988, p.46), “o discurso poético é compreendido como uma fala individualizada, soberana, autônoma dos demais discursos integrantes do sistema social”. O filólogo denomina o discurso poético de monológico e afirma que “essa distinção entre poesia e prosa deve-se ao fato de a prosa constituir um discurso plurilíngüe, no qual o discurso do autor estaria no mesmo plano dos vários discursos sociais”.

A variedade discursiva da realidade, elemento principal da prosa, conjugar-se-ia em um plano de igualdade com o discurso do autor. Falando-se de outra maneira, o discurso do autor, ainda que com a função de selecionar discursos e veicular uma ideologia própria que influencia sua interpretação da realidade, não exerceria poder supremo nem absoluto. O estilo do romance resultaria desta tensão de falas, desta multivocalidade. Excluir a multivocalidade do romance, então, seria equívoco, tendo

em vista as conquistas estéticas de nosso século, no qual a poesia ultrapassou os limiares da prosa e a prosa, os da poesia como provam tanto a invasão da subjetividade e do lirismo no romance contemporâneo, como as modificações em sua temporalidade e espacialidade.

Adélia, nesta obra de caráter híbrido, apresenta uma narrativa contemporânea e como tal, alimentada pelo entrecorte, como nova ordem em que passam a funcionar seus elementos estruturais. *Cacos para um vitral* constitui uma espécie de arte poética às avessas. É que, nessa “Poética, o espaço da linguagem é ocupado por uma consciência crítica que arma e desarma ao mesmo tempo o texto, abrindo-o à possibilidades criativas que suprimem normas e princípios.

Esse romance de Adélia Prado faz parte dessa tradição evolutiva. Para nossa investigação, essas diferenças são úteis desde que não percamos de vista a tensão prosaica das falas sociais de um lado, e de outro, as irrupções do poético na prosa. A própria Adélia Prado (apud Petta, 1988, p.39) tem consciência deste duplo pólo entre os quais oscila sua obra:

Mesmo quando comecei a escrever ‘A Faca no Peito’, não deixei ‘O Homem da Mão Seca’ de lado. Não faço planos para escrever. Sentava-me para escrever poemas, mas quando o texto saía em prosa, eu já sabia que era ‘O Homem da Mão Seca’ aparecendo e o deixava sair.

Em forma de prosa, Adélia apresenta poesia. Não pretende apenas apresentar e representar seu mundo, mas o recria cotidianamente nas palavras. A poética em seu texto são como estrelas no céu em noite clara. Neste sentido, pode-se dividir sintagmas inteiro em versos, com ritmo, cadência, musicalidade, que lembram movimentos e andamentos do mundo pelas vias do discurso lírico-poético:

Canteiro quadrado não; sem poesia. Poesia, as orgiazinhas, orgasmozinhos faiscentes; nos canteiros, no matinho, no xarope que a velha queria a qualquer custo, sem poder explicar a mais funda razão do seu querer. Meu Deus! (p. 11).

Esta passagem poderia muito bem ser dividida em versos.

Canteiros quadrados não;

Sem poesia.

Então era isso?

Poesia!
 As orgiazinhas,
 Orgasmozinhos faiscentes
 Nos canteiros;
 No matinho;
 No xarope que a velha queria
 A todo custo.
 Sem poder explicar,
 A razão de seu querer.
 Meu Deus!

Nessa escritura mesclada o rigor é uma de suas preocupações mais evidentes, como se nota em: “com referência a encontros sexuais relação é uma palavra feia. Dizer ‘ato’ é fresco como dizer membro, parece médico piedoso falando pra curso de noivos. As palavras do povo, sim, são engraçadas e honestas” (p. 66).

Por vezes, Adélia exercita a poesia aberta e declarada, quebrando o andamento da prosa e surpreendendo. Mas esta tensão, não se dá apenas entre gêneros e modalidades, mas também no nível temático, no qual faz chocar alguns dos elementos narrativo-poéticos mais díspares, como, por exemplo, poesia e fezes. Este, a nosso ver, é um viés conflitante do romance. As cenas são mínimas, alguns breves traços descritivos de pessoas ou cenários.

Invariavelmente, as personagens falam, agem e pensam, tratam do sentido da vida, da arte, da criação e de Deus. A Voz unificadora da divindade, pela boca da personagem, preside e perpassa por todos os fragmentos. É com Deus que se dão os diálogos mais extensos, apesar de a personagem não filosofar o tempo todo sobre tratados de teologia. Aqui não se trata de religião, mas da existência divina, superior, como se vê abaixo:

Como é que se dá graças a Deus, sem culpa, sem ficar humilhado por seu poder e bondade? Você é fariseu perfeito. É bom que não me esqueça disso. Quando dois se amam ninguém é devedor, porque o amor cobre a multidão dos pecados e eleva os humildes e abate os poderosos de seus tronos. Glória viu que recitava por puro gosto literário, o que era também uma forma de rezar, sua melhor forma talvez (p. 41).

Não se vêem muitas complicações internas, a personagem faz anotações mentais que se agitam entre os pólos da contradição, ora sente-se pecadora, ora aspira à santidade, em uma fragmentação sem fim:

Glória ouviu de relance os peões almoçando na obra: - Rico tinha que nascer tudo morfético. – Tem rico legal, sô!- Tem não.
Glória com vontade com vontade de dar um ataque de ciúmes, brigar por causa dele, e ele falar: ‘ Mais que mulher mais boba!’ Gabriel parecia o que? Não sabia. Não conhecia Gabriel. “Sentiu saudades de Gabriel, sentiu amor, desejo de dar com ele uma briga muito grande, uma briga saudável e bonita como as brigas de Stella com o marido (p. 77).

Salvo alguns detalhes, a personagem adeliã aspira à plenitude, entregue ao mistério da vida e ao engenho da criação literária. Em um tom coloquial, intercalado por imagens poéticas, o romance traz celebrações, ladainhas que se recitam mais pela toada do que por se saberem as palavras, como no fragmento:

“Ó tempora, ó amoras
Ó estulta que professoras!” (p. 80).

Essas características de estilos fazem com que o livro focalizado seja mencionado pela crítica articulista e jornalista, ora como romance, ora como prosa, ora como prosa poética. Na verdade, quanto à forma, parece haver uma grande indecisão e imprecisão em conceituar essa obra de Adélia de Prado, não podendo ser considerado só romance, como afirma o crítico Nalder (1987, p.4) em seu artigo “Cuidado com Adélia Prado: Cacos para um vitral”. É mais que isso diz, é prosa e poesia. São retalhos de poesia que deram excelente prosa poética. A própria autora (apud Abreu, 1984, p. 12) não o conceitua como romance: “Escrevi *Cacos para um vitral*, que também é prosa um pouco diferente quase um romance, romance embrionário”.

No romance, o ofício de escrever é da personagem, suas anotações aspiram à categoria literária do romance pelo fato de apresentarem transcendência que, segundo ela, consiste em exercitar a ficção, expressando verbalmente e de maneira rítmica o sentimento da forma universal. Mas, para a personagem, a prosa permite também o registro de sua própria vida, da sua existência, devido à própria natureza do discurso.

Os escritos não são simples registros de sua vida, eles vão além, transcendem a realidade da personagem, caso contrário, perderia todo seu valor. É possível perceber isso no fragmento:

Glória escreveu: aquele dia o menino conversava comigo. Ele tinha o hálito carregado. Eu, sua mãe, não fui capaz de suportar a pequenina miséria de sua garganta inflamada, como qualquer boa mãe suporta. 'Que hálito ruim, que hálito ruim'. De tal jeito falei que o menino apunhalado saiu de perto de mim. Foi para o quintal e ficou lá sentado, mudo como um homem grande. Um menino de sete anos! Sofri depois horrivelmente, querendo gerar ele de novo, pra não mais errar. Deus me prova às vezes: um gosto de cadáver sei que é cadáver, gosto e odor confundidos na minha boca, a morte viva se nutrindo de mim. Ó meu filho, filho querido meu (p.18).

A transcendência de que falamos ocorre no plano do conteúdo, por meio da transparência entre a obra e a vida da personagem. O fragmento mostra que os personagens e ambientes são extensões dela enquanto escritora. Ou seja, apesar de usar fatos e pessoas da sua vida, Maria da Glória não os registra simplesmente, mas os recria. Por isso, é preciso salientar que os textos de Maria da Glória não se destinam unicamente a contar a sua própria história.

Quanto ao gênero, entendemos que cada fragmento textual de *Cacos para um vitral* deve ser considerado individual e autônomo. Há um trabalho estilístico, seu texto pode ser considerado lírico pela presença de um “eu - lírico”, pois revela um subjetivismo poético, expondo emoções e sentimentos íntimos dos personagens. No uso de recursos lingüísticos-poéticos, predomina a polissemia, que Aguiar e Silva (1986, p. 658) denominou plurissignificação:

O texto literário é plurissignificativo ou, pluri-isotópico, porque nele o signo lingüístico, os sintagmas os enunciados, as micro-estruturas e as macro-estruturas são portadores de múltiplas dimensões semânticas, tendem para uma multivalência significativa, fugindo da univocidade característica, por exemplo, dos discursos científicos e didáticos.

A nosso ver, a recorrência dos temas, garantida pelo fio condutor da religiosidade, aliada à personalidade da personagem, garante a unicidade de cada fragmento como romance. Ou seja, ao contrário do romance antigo e fechado, o romance adiliano é fragmentário, caótico e aberto. Isso porque, *Cacos para um vitral* faz parte das narrativas abertas que, segundo Chiclovsk, não está baseada na relação causa e consequência, mas quebra a linearidade, tornando-se fragmentária, é essa

falta de linearidade que também estabelece o caos na narrativa. Este tipo de obra configura, nas palavras do pesquisador Rodrigues (1979, p. 293), “outro tipo de romance cujo interesse é exclusivamente a sondagem do mundo interior de uma personagem. A este tipo de texto podemos chamar romance psicológico ou romance de personagem.”

As ações nessa narrativa são, na maioria, movimentos no interior das personagens. Quando apresentadas, possuem a função única de indicar um ou outro atributo da psicologia da personagem central. As outras personagens funcionam como índices da caracterização daquela. Abandona-se completamente a preocupação com a seqüência lógica dos acontecimentos, e o espaço e o tempo cronológico não recebem nenhuma importância. Os aspectos físicos da própria personagem central são desprezados.

Assim, *Cacos para um vitral* torna-se uma leitura nem sempre muito fácil, pois, se há diversas maneiras de se conceber um romance, é do leitor a obrigação de descobrir que espécie de obra possui diante de si. Se não o fizer logo às primeiras páginas, sua leitura fatalmente será falha e a obra perderá o interesse para si. No que diz respeito a esse texto de Adélia Prado, podemos inseri-lo nas afirmações de Aguiar e Silva (1986 p.19), que revela que esse tipo de romance:

Torna-se muitas vezes caótico e confuso, pois o romancista quer exprimir com autenticidade a vida e o destino humano, e estas aparecem como o reino do absurdo, do incongruente e do fragmentário. A confusão da cronologia e a multiplicidade dos planos temporais estão intimamente relacionadas com o uso do monólogo interior e com o facto de o romance moderno ser freqüentemente construído com base numa memória que evoca e reconstitui o acontecimento.

No romance de Adélia Prado, esses acontecimentos são repassados por meio de uma perspectiva da personagem, e são essas reflexões sobre os acontecimentos que vão moldá-la e também moldarão o espaço e o próprio acontecimento, como mostra o fragmento abaixo em que Maria da Glória recebe a visita de uma mulher que pede panos para forrar as costas do irmão doente. A explicação da mulher faz com que a personagem central desenvolva uma reflexão acerca do acontecimento:

A mulher explicava fazendo gesto: ‘ Eu estrelo tudo pra ele comer porque sofreu derrame na espinha e não levanta, tou pedindo pra forrar as costas dele. Estrelo sopa, estrelo feijão e ele toma na mamadeira’. A estrela de lata fixado num

cabo, invenção genial para amassar feijão, a estrela Dalva, a estrela do oriente, a que guiou os magos; ‘Vimos a sua estrela e vimos adorá-lo! Achais o menino envolto em panos. Maria tem uma argola de oro, uma estrela de lata, uma falha nos dentes. José é fraco da cabeça e os onze irmãos de Jesus têm menos de doze anos. Ele, que podia trabalhar, sofreu derrame na espinha e precisa de um panos pra proteger os ossos doloridos. ‘Acharais o menino envolto em panos’ (p. 75).

2.7 Metalinguagem como construção textual

Existe nessa narrativa adeliana declarada propensão para uma forma que não determina limites e precisão de contornos, uma forma que apela para os recursos da impressão sensorial, que não quer apenas conter a informação estética, mas, sobretudo, comunicá-la sob um grau de tensão que transporte o receptor da simples esfera de plenitude intelectual e contemplativa para uma extasia franca e envolvente.

Assim, a personagem, enquanto escritora, ao contestar a linguagem estética clássica que se tornara incapaz de exprimir sua crise existencial, e para mostrar as formas novas da criação, expressa sua idéia de composição de romance “Um romance é feito das sobras. A poesia é núcleo. Mas é preciso paciência com os retalhos, com os cacos. (...) Quero ser um poeta extraordinário” (p. 79). Ao romper com normas do procedimento artístico, *Cacos para um Vitral* levanta uma nova possibilidade de representação de mundo e acaba por codificar e converter em processo certos recursos de exceção dos quais a autora Adélia Prado se valeu para a construção do texto.

A narrativa, na sua urgência comunicativa ou estímulo puro à flexibilidade estrutural, prioriza elementos fundamentais: o lúdico, o sensorial, o visual e o persuasório. O lúdico seria um fenômeno natural do ser susceptível de eventuais tendências à ruptura ou suspensão da ordem séria da vida. Sensorial porque traz à tona o conhecimento do mundo por meio da sensação. Como no texto a seguir: “Tinha raiva e nojo da Generosa mascarando fumo, um caldinho preto escorrendo no canto da boca, a voz precisando sempre de uma boa tossida” (p. 50). Não se pode deixar de sentir um certo asco do “caldinho escuro escorrendo do canto da boca”, há um convite para sentir nojo junto com a personagem. Quanto ao elemento visual, ele se edifica na construção de imagens, como a de dona Cessa no velório de Dona Zilá:

D. Cessa, sentada debaixo do pé de laranjinha capeta, só com as costas no sol, apunhalada com a morte da vizinha de tantos anos. (...) naquela hora não estava ligando para a banguela, um círculo cinzento já, na parte colorida dos olhos. D. Cessa com as costas no sole uma toalha na cabeça pra proteger os ouvidos que davam fincadas (p. 10).

O texto conta também com o elemento persuasório, ou seja, leva a crer em algo, expõe argumentações sobre determinados temas, por exemplo, o fragmento em que Glória expressa sua opinião sobre os homens:

Eu contorno com o dedo a papoula encarnada. Bobo do Lúcio que não sabe fazer isto, nem Luis, nem Gabriel, nem Albano, homem algum, nem o poeta, nenhum homem nem mesmo santo. Os homens são fragmentos muito mais que as mulheres, porque são inteiros em suas frações e contornáveis. Qualquer mulher aprende mais depressa. Homem, ou é ministro, ou faz discurso, ou chefe de departamento, ou dono. Mulher faz tudo (p. 33).

O que se percebe, nesse trecho, é que não há dúvidas do que é afirmado, não há espaço para discordar da personagem.

As marcas lúdicas do texto estão na operação de uma linguagem sem nenhum voto de fidelidade à semântica, cuja seleção de palavras obedece mais ao jogo da articulação das frases que à enunciação clara e acessível do pensamento. Vizinhos, parentes, comadres, filhos, padres, marido, pais e avós falecidos, todos esses personagens funcionam como prolongamento de Maria da Glória, pois agem e pensam a partir do seu ponto de vista. As cenas são mínimas, breves traços descritivos de cenários. Invariavelmente, as personagens falam, agem e pensam sobre o sentido da vida, da arte, da criação e de Deus.

Um procedimento estilístico que revela a imanência do jogo no texto adiliano e, ao mesmo tempo, mostra a preocupação da autora com a cuidada elaboração literária, é a distribuição das frases dentro de um determinado esquema rítmico-asonantal com o uso de termos regionais, gírias, palavrões. Pode-se constatar que as palavras e frases dispostas em fragmentos só fazem acentuar o caráter lúdico da linguagem do texto. Essa fragmentação não é, de modo algum, ocasional mas intencional.

Portanto, a estrutura do discurso de *Cacos para um Vitral* assenta-se num esquema retórico bastante artificioso, que não esconde suas regras e soluções de jogo. Ou seja, há a preocupação com a desautomatização do conjunto de regras que

embasam a retórica. Mesmo no campo das idéias, o jogo está presente no contraste entre os elementos: amor e sofrimento, vida e morte, juventude e velhice, carne e espírito, religiosidade e erotismo, Deus e diabo. Nesse sentido, podemos afirmar que existe, nesse texto, a carnavalização. Mikhail Bakhtin (1981) é o teórico que opera esse conceito em suas obras elucidando muitas das relações intertextuais como a paráfrase, apropriação e a paródia, procedimentos que caracterizam o estilo carnavalesco ou carnavalizado.

Basicamente, carnavalizar em literatura consiste em aproximar coisas distantes espacial e temporalmente, colocando-as em interação, em relação direta: personagens históricas famosas em diferentes épocas, muitas vezes polêmicas, radicais na defesa de teses antagônicas, são resgatadas pelo autor e postas a conversar, a trocar idéias. Além disso, no plano da expressão, há uma subversão da ordem linear do texto, do espaço e do tempo, causando estranhamento e choque, gerando novos sentidos e resultados. Aproximam-se o cômico e o sério, o alto e o baixo, o antigo e o moderno, termos de gíria (registro oral) e termos da norma culta (registro alto), reis e prostitutas, rainhas e servos, ou seja, o que é distante se torna próximo. Esse conceito de carnavalização é apreendido com a personagem na igreja:

A paz de Cristo esteja com a senhora. Um homem belo, piedoso, feliz, pegava sua mão com força e lhe desejava a paz. Há pessoas cujos corpos nos apelam. No futuro se poderá fazer o que desejei fazer agora, pensou ela, tocar o homem, reter sua mão, à toa, só porque é bom, porque o sangue gosta. Dentro da igreja ou não (p. 17).

Num momento e num local considerado sagrado, Glória sente atração física pelo homem que lhe estende a mão, o sagrado e o profano unidos na casa de Deus.

Assim a carnavalização põe em interação e choque termos escatológicos, regionais, do registro escrito e da linguagem oral, gírias, palavrões, diminutivos. Sem preconceito, a autora revela um mundo carnavalizado como, por exemplo, nestas duas passagens:

Deus me prova às vezes: um gosto de cadáver na boca, eu sinto gosto de cadáver, sei que é cadáver, gosto e odor confundidos na minha boca, a morte viva se nutrindo de mim (p.18).

Os que escrevi aí em cima podem parecer inteligentes, bem achados. Eu própria odeio. Não é poesia. Não será nunca. A poesia é meio burra, estúpida, incomoda como um cocô de criança na sala de visitas. Um cocô não é produto

meu, enquanto não posso fazer ou não. Ele se faz sozinho dentro de mim (horror). Portanto, ouro = poesia = fezes = obra divina (p.103).

Percebe-se que a ruptura com o esperado abriu espaço para o insólito e para o estranhamento. Não se espera a relação entre a boa poesia e um cocô, mais aceitável seria a relação entre o cocô e a poesia ruim, também não é comum por o ouro, a poesia e as fezes em grau de igualdade com a obra divina.

Tratando-se da narrativa *Cacos para um Vitral*, não se pode deixar de considerar sua experiência com o vitral. Este interesse, entretanto, se deve ao fato de que a autora parece querer buscar, a todo o momento, uma maior correspondência entre as duas linguagens. O texto é composto de vários textos soltos, como se fossem cacos. Cada caco edifica cenas que contém a descrição de uma imagem, mas não há delimitação do campo visual, localização espacial do objeto em relação ao ponto de observação e focalização de cada plano separadamente, ou seja, não há um liame do que está passando no interior da personagem do que se passa a sua volta. A ênfase dada à localização espacial e à decomposição metonímica do objeto aproxima a narrativa de uma linguagem voltada para ela mesma. No lugar do narrador que conta os fatos, a personagem-narradora tem o hábito de anotar, de registrar lentamente o campo de observação, transformando aquilo que vê em reflexão, em escritura. Trata-se muito mais de um romance a ser montado do que lido.

A maneira como o texto foi construído permite que, no ato da leitura, o receptor recrie os sentidos plurais ali expostos. Isso se dá porque *Cacos para um vitral* não faz apenas uma leitura de um universo feminino e interiorano, mas uma operação de conhecimentos acerca de algo que é, na relação eu-outro, uma interação entre linguagens, em que a linguagem-objeto descreve, explica, identifica, reproduz, produz, cria, recria, reinventa, equaciona, equivale à própria linguagem. Por isso entendemos que a metalinguagem sustenta o texto. O próprio sentido do prefixo meta, segundo *O novo dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda, remete-nos à sua etimologia grega, que significa: “mudança, (...) reflexão, crítica sobre”. Sempre que, no diálogo informal, necessitamos explicar-nos melhor, estamos no âmbito da metalinguagem. Na narrativa estudada, a metalinguagem é reveladora porque rastreia o sentido das coisas, apresentando-as como se tudo fosse novo, porque nova é a forma de combinar as palavras. Suas definições não são limitadoras, nem únicas.

A ambigüidade de que se reveste o signo instiga e provoca inúmeros modos de apreensão do real. Um exemplo disso é a opinião de Tiantonio, um dos personagens do texto, sobre uma peça natalina: “Gostou Tiantonio? Foi a coisa mais bonita que já vi! Que o senhor mais gostou? Do jeito de levantar as mãos e colocar voz nas palavras...Colocar voz nas palavras. Palavras tinham voz?”(p.34). Nesse fragmento, pode-se deduzir tanto sobre a forma nova de combinar as palavras: “colocar voz nas palavras” é uma forma nova e criativa de dizer a maneira como o texto teatral foi interpretado, quanto sobre a metalinguagem: “palavras tinham voz?” (p.34) é o próprio texto refletindo sobre a linguagem. Segundo Chalhub (1988, p. 9), metalinguagem é,

A linguagem acerca da linguagem, tomando-se linguagem como um sistema de sinais organizados. Uma leitura relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistemas de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto.

Nesse sentido, é preciso salientar o modo de operação desse “sistema de sinais organizados” em *Cacos para um vitral*, já que, percebendo a metalinguagem, podemos desvelar sua forma de construção, pois é no modo de organização da mensagem que devemos devotar nossa atenção, a fim de observar-lhe o funcionamento. Assim, ter consciência da construção narrativa, provoca reflexões metalingüísticas sobre a palavra e seus significados:

De vez em quando aprendo certas palavras que admiravelmente se prestam a todo uso. Por exemplo: defasagem. Quando aprendi dizia defasagem do ensino, defasagem da burocracia, defasagem da família e ridiculamente leite defasado, em vez de leite coalhado. Agora é aglutinação. Aglutino idéias, forças, mas não ponho o leite para aglutinar, porque também já é demais (p. 97).

A metalinguagem sustenta também questões sobre os gêneros literários, como na citação a seguir: “O romance é feito das sobras. A poesia é núcleo. Mas é preciso paciência com os retalhos, com os cacos” (p.79). Ou ainda: “Retalho de poesia dá excelente prosa, como retalho de hóstia dá excelente sopa” (p. 124).

Em relação ao escritor e à literatura, considera:

Tenho vontade de partir os queixos dos poetas que se acreditam criadores de sua própria obra. Vaidosos demais, não se vêem apenas portadores, vaso (vaso remete a vaso sanitário c/ o vaso sagrado que contém o precioso sangue (p.103).

Se o livro for bom, não tem jeito de parecer tão feio quanto a vida, pois é o amor quem sustenta a bela narração do horrível. O poeta vê a tarde e escreve: 'Paira no ar uma saudade triste..' Nas tetas da suposta tristeza, todos vêm mamar alegria. O que está suposto na arte é amor divino, por isso é que incansável, eterna, perene alegria (p. 123).

A narrativa se pergunta sobre si mesma e, nesse questionamento, expõe e desnuda a forma com que fez a própria pergunta:

Um romance é feito das sobras. A poesia é núcleo. Mas é preciso paciência com os retalhos, com os cacos. Pessoas hábeis fazem com eles cestas, enfeites, vitrais, que por sua vez configuram novos núcleos. Será este pensamento vaidoso? Por certo. Quero ser um poeta extraordinário e desejo poder escrever um teatro muito engraçado pra todo mundo rir até ficar irmão (p. 79).

Segundo Benjamin (1996, p.45),

A narração é importante para a constituição do sujeito. Essa importância sempre foi reconhecida como o da rememoração, da retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio e no esquecimento.

Em *Cacos para vitral*, essa rememoração funciona como instrumento construtor do texto e dos personagens. São restos da memória que fazem parte da criação literária. No texto, as imagens da memória encerram traços coletivos, como quando a protagonista lembra de Belo Horizonte. "Era muito bom pegar o ônibus das cinco em Belo Horizonte. Os aleijões da cidade desfilando, o cego, a cantoria o soldado de boina" (p.96). Ou ainda alcançam estratos mais profundos e atingem os "lençóis do passado" (Guimarães, 1997, p.31) onde se encontra a memória que forma uma imagem, como em: "A Jucineide chorando. Também queria chorar. O pai batendo o osso no prato, como se aquilo fosse a coisa mais importante do mundo. Queria ser assim, inteira" (p. 78). Além disso, há momento em que essas memórias nem pertencem à personagem, nem mesmo podem ser reenviadas pela personagem à sua realidade, confundem-se com as da própria escritora. Salienta-se que esses retornos ao passado não têm ordem cronológica, são fragmentos, são também cacos, restos de memória que fazem literatura.

O texto constrói-se contemplando ativamente a sua construção, é uma forma peculiar de deixar à mostra os recursos que usa para a construção. Nessa narrativa, a mensagem codifica os signos de maneira singular, única e provoca uma surpresa no leitor. Esse modo singular de combinar o código, instiga o receptor a desautomatizar sua sensibilidade, criando o traço diferencial do texto. Um exemplo que exige uma desautomatização da sensibilidade e provoca surpresa é: “Coitada da menstruada, da que não pode falar na sinagoga, cujo o corpo sem veste é mais nu”(p. 28). Percebe-se que a mensagem vem disforme, no dizer de Chalhub (1988, p. 16) “mensagem que introduz ruídos”. Ou seja, a mensagem chega alterada, perturbada, impedindo que o leitor chegue rápido ao seu entendimento. O texto estudado foi construído de forma a organizar os signos para expor o modo de construção, seu aspecto sensível, material, significativa. Essa forma de arquitetar o texto ou de expor a sua engenharia é que marca a sua diferença, enquanto mensagem realizada esteticamente. Este recurso metalingüístico pode ser exemplificado nas considerações que são feitas acerca da palavra escatológica: “Uma vez rotularam-me escatológica. Inflei de orgulho até que me apresentaram aos vários sentidos desta palavra esquipática (que não sei o que é, mas cai onomatopaicamente bem neste contexto) Tinham todos razão”(p. 103). Nesse fragmento, o leitor tem de liberar seu repertório imaginário, pois o texto aponta para um grau de interpretação dos signos que remete a um dicionário conotativo.

Cada pequeno texto que forma o grande texto de *Cacos para um vitral*, se assemelha aos cacos dos vitrais do mundo referencial. Opera-se com o literário tal qual o vitralista faz com a forma sensível, física e concreta do vitral. Adélia Prado organizou, assim, o texto chamando a atenção para o aspecto físico, o visual-gráfico, fazendo corresponder a essa forma um sentido. Como o fez? De modo icônico, isto é, o vitral está na diagramação do texto, o vitral nasce no texto. No dizer de Pignatari (1974, p.58), “O poeta é designer da linguagem”.

Assim, *Cacos para um vitral* presentifica possibilidades configuradoras do código no texto. Isto resulta num texto que é a sua própria estrutura. O aspecto posicional de cada texto na narrativa acaba revelando que a significação está na própria fragmentação dos textos. Dessa forma, a fragmentação visual, ao se desenhar diagramadoramente, adquire uma estrutura similar a do vitral. Sob esse ângulo, o texto mantém com o vitral uma relação isomórfica, que busca uma forma semelhante à do vitral. A metalinguagem é a tradução dessas formas. Porém a imagem que se constrói

é de um vitral que, em virtude de suas próprias características, se relaciona por similaridade com o vitral referencial, embora essa relação não decorra de uma imitação, mas de diferenciada configuração de relações. Ou seja, o texto é organizado por meio das relações entre texto e vitral, mas não toma o vitral como molde para um decalque imitativo, mas como modelo dinâmico.

CAPÍTULO III

VITRAIS POÉTICOS-NARRATIVOS

Estudamos aqui, os temas com os quais fazemos uma analogia com os cacos que compõem o vitral adiliano, ou seja, ressaltamos as temáticas existentes na narrativa e o modo como foram articuladas. Percebemos que *Cacos para um vitral* gira em torno de alguns temas nucleares que tratam das principais preocupações da personagem e, por meio delas, é possível traçar uma trajetória de elevação espiritual em direção ao êxtase. Esse termo foi escolhido porque acreditamos ser ele o que melhor traduz o estado de existência plena, que a personagem pretende chegar. A personagem deseja encontrar-se, sim, com o divino, mas não apenas com Ele. Ela procura mais. Por isso escolhemos a palavra *êxtase* para definir o estado de graça vivido pela personagem de Adélia Prado, porque *êxtase* é também encontro consigo mesmo, encontro com a existência plena do ser. Estamos falando, portanto, de uma experiência mítica tal como foi vivenciada pelos santos. A mítica da protagonista é também cristã e também deseja a bênção divina e o encontro com o Deus católico. Mas vai além, encaixa-se na definição do pensador francês Georges Bataille (1992, p.45), que entende por *experiência interior* “Aquilo que geralmente chamamos de estados de êxtase, de arrebatamento, (...) Mas penso menos na experiência confessional (...) do que numa experiência nua, livre de amarras, uma experiência que procura a origem, a existência”. A personagem Glória viverá essa experiência “nua”, quando, muitas vezes, o momento do êxtase resultar no encontro consigo mesma, com uma existência autêntica e mais leve, mais desprovida das “amarras” a que se refere Bataille.

Em que consiste, afinal, essa experiência interior? Não há experiência espiritual sem a cumplicidade do corpo: na plenitude do estado epifânico da unidade total, corpo e espírito detonam qualquer relação dual para fazer ressurgir uma unidade simples. Na verdade, a aventura espiritual é uma aventura do corpóreo. A aventura espiritual é exatamente a aventura extrema do corpóreo, do corpo ressuscitado. O corpo pode alojar a latitude do divino e o divino se inscreve na matéria. Em toda a tradição mística

feminina, encontramos a fusão do corporal com o espiritual a partir de uma experiência interior.

3.1 A religiosidade e o êxtase

Ao estudar essa prosa de Adélia Prado, encontramos algumas marcas que denunciam a ocorrência de um processo de elevação espiritual na personagem principal, Maria da Glória. A esse processo chamamos de “paixão”, no sentido de sacrifício, renúncia, purgação, como a paixão de Cristo.

A paixão, em *Cacos para um vitral*, é um processo de elevação espiritual que atravessa o cotidiano, o espaço doméstico e pequenino, aproximando-se da paixão de Cristo, constatados nas freqüentes referências ao Cristianismo. Dentre as muitas marcas da paixão, estão a obsessão pelo minúsculo, no sentido de peso sobre as costas, a consciência de uma fragmentação interior, a preocupação com o escatológico, a recusa em entregar-se a Deus, a angústia, o medo, a busca por uma claridade que simbolizará a plenitude, o temor ao envelhecimento, a saudade da infância e as alucinações que arrematarão todo o processo.

Todas essas marcas vêm à luz, à medida que a paixão vai sendo completada, um sofrido processo para atingir a existência simples, a santidade. Ao longo desse processo, a personagem, sempre convicta de que chegará à iluminação espiritual, lamenta, queixa-se e suspira, mas confia e segue adiante esperançosa de que Deus lhe faça um carinho, acerque-se dela e no ouvido sussurre uma palavra de ânimo. Entretanto, Deus não vem e só ensina “com a ponta do chicote”. Ela entende a dura mensagem divina e persiste em sua trajetória.

O caminho ser-lhe-á longo, cheio de tropeços. Terá que partir do mais miúdo, do mais microscópico para atingir o macro, o universo todo: das miudezas de seu cotidiano limitado chegará a um estado de plenitude, de fusão com o todo. Lutará contra o sentido de peso que carrega sobre as costas, que é o peso da culpa, do medo, do pecado, o peso da existência infeliz e também lutará contra a existência fragmentada. O peso, em *Cacos para um vitral*, está em toda de opressão, a intrincada rede de constrictões públicas e privadas aprisiona a existência simples. O romance nos mostra como tudo aquilo que escolhemos e apreciamos pela leveza acaba bem cedo se revelando de um peso insuportável. De acordo Calvino (1990, p.22),

A leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios lingüísticos próprio do poeta, independentemente da doutrina filosófica que este pretende seguir. (...) O conceito de leveza está na leveza do pensamento, assim como existe uma leveza da frivolidade, ou melhor, a leveza do pensamento pode fazer a frivolidade parecer pesada e opaca.

Os fragmentos abaixo ilustram esse conceito de leveza

Glória e Gabriel passeavam em Belo Horizonte quando viram o mendigo se arrastando sobre as nádegas. Haviam acabado de almoçar. O homem certamente espirrara um grosso canudo de matéria-catarro, ela se obrigou a dizer mentalmente-tremulava sobre o seu bigode. Gabriel apenas disse: Ih! Glória, incapaz de viver levemente quis olhar de novo. Instintivamente passou o lenço no seu próprio nariz. (...) Imaginava contra si o frio pegajoso da coisa, sessões de torturas, onde fosse obrigada a manipulá-la, o reino do céu concedido a troco do sacrifício máximo: tocar a coisa com a língua.” (p.89).

Eram umas nove e meia da noite quando a enchente enlameou o barraco da Ção Preta. Ela juntou os cacos da banda de fora e ficou no meio da lama com uma galinha, dois ovos e uma travessa esmaltada. A enxurrada trouxe uma cobra que mataram pra ela, mesmo na sala. Se eu escondesse o homicida, traficasse drogas, sonegasse impostos, obrigasse prostitutas exausta a fornicar comigo e passeasse nu para escândalo dos fracos, teria certamente a humildade pra dizer: vai lá pra casa, tenho um pequeno quarto à-toa. No entanto, dou publicamente meu dinheiro e comungo o corpo e o sangue do que veio aos pobres. Tem piedade de mim, Senhor (p. 110).

Na primeira passagem, a leveza se revela no ato de escrever criando uma situação pesada, nojenta para demonstrar a leveza do pensamento. “Tocar a matéria com a língua para ganhar o reino do céu”; no segundo fragmento, a atitude frívola de Maria da Graça em simplesmente fornecer o dinheiro à Ção Preta, torna-se pesado diante do pensamento que deveria oferecer-lhe o quarto vago.

Sempre insistindo em reunir suas partes perdidas pelos cantos, a personagem buscará uma identidade inteira e maciça. Seja desenhando (e desejando) peixes, imagem aqui da paixão de Cristo, seja aprendendo a aceitar o escatológico, a personagem de Adélia Prado dá os primeiros passos em direção à sua epifania. Segundo Sá (1973, p.147),

Por epifania se entende a irrupção de Deus no mundo, que se verifica diante dos olhos dos homens, em formas humanas ou não humanas, com características naturais ou misteriosas que se manifestam repentinamente, e desaparecem rapidamente.

Creemos que é possível reconhecer em *Cacos par um vitral* três níveis de procedimento epifânico:

A epifania-visão como revelação presentativa, imediata:

A mulher tinha um vestido esverdeado, punho e gola bordados à máquina. Glória olhou, experimentando: não é pensamento, nem sensação, é os dois juntos, alguma coisa que preciso reter para contornar, mas que escapa sempre. Seria uma visão? É delicioso e redime tudo como paixão de Cristo nos redime. Seria a poesia face a face? Difere, porém do xarope de agrião de dona Cessa, do jardim de tia Palmira, para mim mais obviamente poéticos. Já não consigo reproduzir o que senti a um minuto olhando os furos caseados na gola da mulher. Alegro-me, porém. Qualquer dia experimento de novo. (p. 25)

A epifania-crítica como reversão irônica:

Glória e Gabriel passeavam em Belo Horizonte quando viram o mendigo se arrastando sobre as nádegas. Haviam acabado de almoçar. O homem certamente espirrara um grosso canudo de matéria-catarro, ela se obrigou a dizer mentalmente-tremulava sobre o seu bigode. Gabriel apenas disse: Ih! Glória, incapaz de viver levemente quis olhar de novo. Instintivamente passou o lenço no seu próprio nariz. (...) Imaginava contra si o frio pegajoso da coisa, sessões de torturas, onde fosse obrigada a manipulá-la, o reino do céu concedido a troco do sacrifício máximo: tocar a coisa com a língua.” (p.89).

A epifania-linguagem revelada na própria palavra, epifania operativa sobre o procedimento literário, sobre a palavra:

canteiro quadrado não;sem poesia . Poesia, as orgiazinha, orgasmozinhos faiscentes; nos canteiros, no matinho, no xarope que a velha queria a qualquer custo, sem poder explicar a mais funda razão do seu querer. Meu Deus! (p.11)

Há também no texto sensações táteis “Um homem belo, piedoso, feliz, pegava sua mão com força e lhe desejava (p.17). Há também o questionamento progressivo do que acontece e de suas razões profundas:

Sentiu-se frágil. Era novo, bom e desconfortável, sentindo-se também fora saudades de si, queria recobrar o punho pesado de Maria da Glória Fraga. (...) Queria ser outra e não queria. Queria ser a verdadeira sem a sua parte má. Não queria, porque todo mundo sente falta se perder um braço, mesmo sendo um braço podre (p.82).

Aprende, ao longo dessa paixão, a entregar-se a Deus e a abandonar o discurso, rendendo-se ao desconhecido. Assim, vai se ver transformada em outra

mulher, diferente daquela do início do livro. A metamorfose acontecerá, mas as duras penas e, nesses momentos, a angústia tomará conta de tal forma que parecerá que a vida não terá nunca mais uma solução. O caminho dessa personagem será duro, mas terá um fim prazeroso. Será um caminho no qual aprenderá a superar esse medo, o medo irracional que a domina em alguns momentos e faz com que perca a fé e duvide da existência de Deus. Até chegar aonde deseja, terá que sofrer muito e carregará este sofrimento dentro de si até sua “morte-sem-medo”.

Aí encontrará uma luz forte que brota de dentro dela mesma, claridade que será sinônimo do mais sublime, de paz interior, oposta à treva do sofrimento. Também, quando alcançar a iluminação, aprenderá a aceitar o envelhecimento com a humildade daqueles que não temem o feio e o natural humano. Quando aceitar a velhice com paciência estará mais próxima da elevação; a partir da velhice, surgirá também a infância como lembrança de um tempo quando existir era fácil, prazeroso e leve. Da infância, a personagem adeliara carregará a memória de um tempo dourado, no qual o estado de êxtase era quase permanente. Infância associada também à pobreza e pobreza associada à existência simples, mais próxima da estrada conduzente à santidade.

Também os sonhos e as alucinações desta personagem exercerão uma importância fundamental em direção à epifania. Serão esses sonhos sempre reveladores de verdades ainda desconhecidas da personagem, sempre contribuindo para a aceleração do processo de santificação para o cumprimento da paixão.

O contato com Deus acontece quando, esvaziada das imagens e preocupações do mundo e dominadas as paixões e os apetites, a alma, enfim pronta, recebe algumas revelações de Deus. O contato da alma com o divino é temporal, ocorre e desaparece sem que a alma possa controlar. O amor suscitado por essas comunicações divinas é intenso e se expressa tradicionalmente na literatura por meio da comparação com o amor humano, na metáfora do Amado ou do Esposo com sua noiva, a alma. Paixão (1991, p.48) conceitua essa linguagem erótica, presente nesse processo, usada muitas vezes na literatura feminina cristã, como “poesia erótico-nupcial:

Novos céus e novas terras o mundo prometido que ela já possuía e teria depois sem ameaças de dor nem morte. Baixou por inteiro o vidro do carro e aspirou o ar daquela noite fresca. Deus, Deus, Deus disse com a alma, olhando Vênus na

serra clareada: sou incrivelmente feliz! Gabriel percebeu e pos a mão no seu joelho (118).

Nessa fase, acontece a revelação de Deus e, por força do arrebatamento, a alma não consegue agüentar a união com seu Amado. Os encontros místicos vêm ao indivíduo sem intenção, nem qualquer esforço e acabam também sem que a alma possa exercer nenhum controle.

A personagem adeliana também é repentinamente visitada por Deus, iluminada pelo sentimento misterioso de êxtase. Sempre “sem avisos”, carregando cebolas, tomando um banho, debruçando-se sobre a janela, eis que se revela a vida inteira sem fragmentos. Momentos como esse se sucedem nessa prosa de Adélia Prado, diz a personagem: “Estar alegre era possuir intimidade, seu corpo não era mais feito de partes, mas uma só coisa harmoniosa, ajustada, digna de amor e amar, fazer os outros felizes”(p.82/83).

O sentido da entrega é a abdicação do eu em favor do divino. Encontros que vêm sem motivo aparente e que não são regulados por nenhuma forma de controle. A poesia erótico-nupcial, que narra um encontro com o divino temporal, encaixar-se-ia dentro dessa obra em prosa, nos períodos de êxtase que se alternam, enquanto vai cumprindo seu sacrifício em direção à iluminação. Conforme cremos, até alcançar a iluminação do espírito e a plenitude, essa personagem intercala momentos de felicidade e tristeza, correspondendo a felicidade aos momentos de encontro com o divino.

Quando os momentos de felicidade transformam-se numa constante, o que acontece no final do livro, então a personagem alcança a felicidade mais permanente e duradoura. Esse momento coincide com a terceira etapa do processo místico, quando o sujeito experimenta uma paz profunda, um sossego na alma, a união com Deus. A personagem adeliana, nesses instantes, atinge a existência plena, o momento de êxtase.

Entendemos que a personagem passa por etapas ou mesmo provas. O amado espiritual se converte no amante tangível, de carne humana e se une fisicamente à amada. Isso celebra a encarnação de Deus e a união íntima da alma com Ele. Nessa narrativa, a transformação do amado espiritual em amante tangível se dá por meio da figura masculina, seja Lúcio, Luis, Albano, personagens que são apenas citados, seja

Gabriel, personagem que é marido da personagem principal. O masculino, como um todo, incorporará a figura divina e por via do encontro com ele a personagem adeliana buscará a fusão com Deus e a comunhão com o infinito⁷. A maioria dos textos místicos⁸ descrevem uma ou outra etapa do processo de elevação espiritual. Em quase todos, entretanto, aparece o tema do Cristo como Esposo que supera o humano por ser de Cristo o maior amor, o mais completo e perfeito.

Como já frisamos, nessa prosa o Cristo também é erotizado como alguns santos, por exemplo, São Francisco. Nesse sentido, o processo de elevação espiritual da personagem coincide com a experiência mística cristã, especialmente a feminina. Entretanto, se as etapas do processo são muito semelhantes entre a mística cristã e a mística adeliana, já não o são quanto ao objetivo da experiência. Para a personagem adeliana, a experiência interior tem como objetivo não só se aproximar de Deus, mas também se aproximar do eu mais autêntico. O momento de êxtase é o próprio objetivo, bastando-se, o êxtase com fim em si mesmo. Os momentos de êxtase consistem, assim, na felicidade absoluta e desejada.

Maria da Glória caminha em direção ao êxtase, tenta se deixar levar pelos sentidos sem conduzir a experiência, rendendo-se ao desconhecido. Para a personagem, o desconhecido poderia ser tanto o encontro divino quanto um momento de felicidade absoluta. O desconhecido é exatamente o que o nome traduz: o que não se sabe, o que “escapa ao entendimento”. Segundo Bataille (1992, p.12), aquele que vive a experiência interior:

Não pode dizer: eu vi isto, o que vi é tal; não pode dizer: eu vi Deus, o absoluto ou o fundo dos mundos, ele só pode dizer : o que vi escapa ao entendimento, e Deus, o absoluto, o fundo dos mundos não são nada se não forem categorias do entendimento.

Em *Cacos para um vitral*, a “experiência interior” não é possível explicar, comunicar. A personagem Maria da Glória sente a necessidade de mergulhar no desconhecido e abandonar o entendimento. Sabe que enquanto não abdicar do desejo

⁷ Apesar de não ser o objeto de estudo deste trabalho, a obra poética de Adélia Prado concentra vários exemplos a respeito da poesia chamada eucarística, como vemos a seguir: “Ó mistério, mistério, / suspenso no madeiro/ o corpo humano de deus./ (...)/ E teu corpo na cruz, suspenso.? E teu corpo na cruz, sem panos:/ olha para mim./ Eu te adoro, ó salvador meu/ que apaixonadamente me revelas/ a inocência da carne”. Extraído do livro *Terra de Santa Cruz*, p. 279, em *Poesia Reunida*.

⁸ Trata-se das seguintes obras de Santa Teresa Ávila: *The life of Ávila by herself e Seta de fogo*.

de “tentar entender”, não alcançará a felicidade⁹. Não deseja necessariamente ver a Deus, nem mesmo alcançar a perfeição, pelo contrário, muitas vezes a personagem percebe que necessita abandonar a existência perfeita e organizada para receber a iluminação. Iluminação esta que, algumas vezes, pode ser representada pela figura divina, mas, na maioria é apenas um sentimento de felicidade, um mergulho no desconhecido. Concordamos com Bataille (1992, p.14) quando afirma que:

A experiência interior, não podendo ter princípio em um dogma, atitude moral, nem na ciência (o saber não pode ser o seu fim ou a sua origem), nem em uma procura de estados enriquecedores (atitude estética, experimental), não pode ter outra preocupação nem outro fim senão ela própria.

Para Maria da Glória, a experiência é a felicidade provocada pela experiência, a sensação prazerosa, ainda que dolorosa para atingir o âmago da vida. É o desejo de experimentar uma nova realidade, de lançar-se ao desconhecido que provoca a busca pela experiência. Poder-se-ia dizer, portanto, que essa prosa de Adélia Prado situa-se entre essas visões. A protagonista se desdobra entre dois pontos: o primeiro, é o da revelação de levar uma vida não vivida, preocupada com o racional, com o que os outros vão pensar, com o medo de viver o momento intensamente, como mostra este fragmento:

Desde sua juventude invejava as amigas que comiam comendo, namoravam namorando e até mesmo colavam colando, com afinco e esmero, confundidas elas próprias com objeto de suas ações. Como o pai na mesa, batendo o osso no garfo pra tirar o tutano, de tal modo embebido e completo que ela entendia o que era uma forma, o inteiro sem fragmentos. Desejou ser assim. Desejava sempre. Tomava banho ‘sabendo’, sabia que namorava, assistia existindo exaurida, desejando ser expulsa de si para gozar a existência como coisa, como bicho e algumas pessoas parecem gozá-las (p.42).

O segundo, o da sensibilidade de reconhecer os momentos de pura alegria, momentos que mesmo doloridos revelam o valor da existência. Nos raros momentos em que esses olhares se confundem, a prosa de Adélia Prado ressurgue inovadora,

⁹ Nesse sentido, Adélia Prado filia-se diretamente à literatura de Clarice Lispector que, em *A paixão segundo G.H.*, narra uma experiência a qual poderíamos chamar de “interior”. G.H., a personagem principal vive uma experiência que escapa ao entendimento. G.H. tenta compreender o que viveu: “*Estou tentando entender. (...) Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda*”. (PSGH, p. 15). A experiência vivida por G.H., assim como a “experiência interior” de Bataille, escapam ao entendimento, já que esbarram no desconhecido, em uma outra forma de vida.

fundando uma outra perspectiva: nem cristã, nem mesmo batailliana, mas adeliãna, ganhando sentido em êxtase.

A fragmentação da escritura da narrativa acompanha também a personagem de *Cacos para um vitral* que está dividida internamente. A vida lhe parece desconexa, em cacos, ela procura uma ordem, um mínimo sentido de organização daquela confusão em que se inseriu. Para ela, o fato de que cada dia seja diferente do outro já lhe provoca pânico, já lhe parece que a vida inteira está fragmentada. Não consegue encontrar o meio termo. É essa oscilação que a deixa desesperada, procurando ordenar, dar uma forma, um sentido a uma vida cheia de altos e baixos, de muitas alterações de humor. É o que se nota em: “Havia uma coisa aborrecendo Glória. Volta e meia, certa má sensação sumia e reaparecia sem se objetivar, exigindo ser esclarecida para que ela pudesse retomar em paz o fio da vida” (p. 44).

Glória deseja retomar sua vida, colocar ordem na vida fragmentada, uma vida que ainda não encontrou consistência, que oscila entre a felicidade mais intensa e a tristeza mais profunda. A cabeça confusa já não tem mais certezas, e avalia sua vida como quem olha os desenhos de um vitral: desenhos múltiplos, variados, que se desmancham e se sucedem, constituindo-se em outros desenhos. Na multiplicidade de respostas possíveis, Glória se perde e não sabe a que aderir: a vida em pedaços, como cacos, querendo constituir um vitral.

A personagem de *Cacos para um vitral*, deseja a forma inteira como tentativa de superar a existência fragmentada. Nessa busca, Glória se compara ao pai, exemplo máximo em toda a narrativa de, pessoa que sabe viver com inteireza, intensamente. Entretanto, Glória está cansada de sua postura consciente de tudo, de seu pensamento constante sobre o que está fazendo. Deseja uma vida inconsciente de si:

Desde sua juventude inveja as amigas que comiam comendo, namoravam namorando e até mesmo colavam colando, com afinco e esmero, confundidas elas próprias com o objeto de suas ações. Como o pai na mesa, batendo o osso no garfo pra tirar o tutano, de tal modo embebido e completo que ela entendia o que era uma forma, o inteiro sem fragmentos (p. 45).

“O inteiro sem fragmentos”, esse é o objetivo de Glória, atingir essa vida inconsciente de que se está vivendo, comer comendo, viver vivendo, apenas confundir-se com o que se está fazendo. Adquirir uma forma inteira, sem fragmentação

que é a vida. Nesse desejo, muitas vezes o pai é citado como aquele que melhor soube viver a vida inteiramente: “..meu pai comendo focinho de porco, como se fosse a última coisa deste mundo” (p.21). O sentido de fragmentação, então, destroça Glória que, em busca de solidez, inteireza e vida vivida com plenitude, expressa:

Desejou ser assim. Desejava sempre. Tomava banho sabendo, sabia que namorava, assistia-se existindo, exaurida, desejando ser expulsa de si pra gozar a existência como coisa, bicho e algumas pessoas parecem gozá-la. Não sabia formular o confuso e incômodo sentimento (p. 45).

Cansaço é a palavra mais pronunciada quando se refere a essa ansiedade de viver mais inteiramente. A vida de Glória nunca propicia descanso, sempre pensada, concluída, tudo que faz é objeto de reflexão. Glória deseja sair do próprio corpo para deixá-lo aproveitar a vida sem pensar nela. Por isso, como mostra o fragmento, Glória gostaria de ter nascido leviana: “padre eu queria muito ser leviana, quero dizer, não me tornar agora uma leviana, por decisão, mas ter nascido leviana, bronca, suficientemente estúpida pra fazer as coisas sem interrogação” (p.45).

Atenta-se ao fato de que ela não quer agora virar leviana, já que, para isso, exigiria uma decisão racional, de pensamentos e conclusões. A personagem demonstra estar saturada de tanta inteligência e deseja não perguntar nada, apenas aceitar a vida:

Muitos anos mais tarde, muitos anos mesmos, num instante de graça, surpreendeu-se tão absolutamente em si mesma que não tinha mais consciência de si, um momento em que escrevia. Sentiu-se visitada de Deus! Então é assim que se é! Eu também sou, possuo um eu perceptível aos outros e não há perigo de me desintegro em fragmentos de areia. Que belo dia foi aquele o de sua epifania. Glória lembrava-se e agradecia de novo, tinha um ser. Era ela mesma um ser (p.45\46).

Pela primeira vez aparece a palavra “epifania” na narrativa. A epifania decorre da existência inconsciente, inteira. O dia da epifania chega num momento em que escrevia, associando a poesia aos estados de alegria. Nesse momento, o medo da fragmentação desaparece e a personagem se vê (in)consciente de sua forma, não vai se desmanchar, agora possui núcleo, eixo e solidez. Glória existe como um ser inteiro que já não corre o risco de desfazer-se, existe intensamente.

Aqui chegamos a uma chave para a compreensão de um dos aspectos centrais dessa obra literária de Adélia Prado: a personagem busca a santidade, porque acredita que essa é sua obrigação, é assim que propõe o Evangelho. Lutar pela santidade, atravessar a “grande vertente”, sacrificando-se e sofrendo representa, portanto, seguir os mandamentos, o que reza o Evangelho. É Deus quem chama o homem à perfeição, quem a obriga a superar-se, a suplantar a condição humana miserável. Ao homem, então, não resta outro remédio senão cumprir o sacrifício oferecer-se a Deus e dispor-se à transformação. Quando essa transformação, enfim, tomar conta de sua vida, Maria da Glória terá alcançado a felicidade espiritual a que tanto almeja.

Assim, a personagem adeliana está disposta a atravessar a purgação. Sabe que depois renascerá diferente, nova, quase irreconhecível. Mas só ela é capaz de notar a mudança. Confia em um futuro mais plácido, associado à serenidade. A borboleta crescerá dentro do casulo e sairá voando leve, plena e bela. Símbolo da ressurreição, a borboleta adeliana alçará vôo rumo à claridade que, em *Cacos para um vitral*, aparecerá como sinônimo de êxtase. Quase sempre, nos momentos de felicidade intensa, a personagem recorre à luz como metáfora da iluminação espiritual. A claridade surgirá algumas vezes de repente, sem motivos, como o próprio estado de êxtase que invade a personagem sem avisar. A luz será sempre indicativo daqueles momentos raros da existência humana em que todos os problemas parecem estar resolvidos. Glória transpõe um processo e ao longo desse processo também mencionará a luz como uma elevação espiritual, a claridade é sinônimo dos momentos de êxtase: “Imediatamente Glória se lembrou de claridade semelhante, a Tina da dona de Cessa falando ‘O Reino de Deus’ (p.70).

A simplicidade com que a personagem Tina se refere ao “reino de Deus” comove Glória e lhe provoca uma felicidade instantânea e intensa. Nesse momento, Glória antevê uma claridade, como se a luz da felicidade lhe invadissem, trazendo junto um canto à humildade e à simplicidade de Tina. Em muitos momentos de felicidade experimentados por Glória, surge a referência a alguma claridade, seja por meio da luz de uma lâmpada ou da luz dos astros. Nesses momentos, Glória “aproveitava sol, (...) o crepúsculo, a noite, a serra com Vênus brilhando...” (p.117), aproveitaria tudo que fosse luminoso e cristalino, a luz esplendorosa de Vênus iluminando a noite e enternecendo o crepúsculo. A felicidade associada à claridade, à luz de Vênus terminando com a noite da angústia. Glória associa a beleza do astro no céu à

presença divina, provocando nos homens o sentimento de êxtase. Dessa forma, em *Cacos para um vitral*, a claridade aponta para um estado de iluminação espiritual, enquanto as alusões à treva conduzem quase sempre para um estado angustiado: “Deus, Deus, Deus, disse com sua alma, olhando Vênus na serra clareada: sou incrivelmente feliz! (p.118).

3.2 O cotidiano feminino em Imagens

Um dos recursos utilizados pela autora para a recriação do cotidiano feminino, é a imagem, como lembrança de caráter mental. A imagem aparece ora como um reservatório de lembranças, ora como ruína de uma totalidade irrecuperável. O texto exibe um cotidiano fragmentado que tenta tratar o liame das imagens com o mundo, a protagonista preocupa-se com a incapacidade de enxergar a intezza. Assim como no vitral abstrato há uma relação entre os cacos e cada caco é uma totalidade menor da narrativa total, formando uma imagem inteira e ao mesmo tempo fragmentada, o cotidiano feminino em *Cacos para um vitral* foi recriado como cacos de memória que formam uma imagem fragmentada e ao mesmo tempo completa. Dessa forma a imagem fragmentada estrutura de maneira integral e sistemática a composição interna do cotidiano feminino.

Segundo o crítico literário espanhol José Angel Valente (1956, p.45), na literatura mística, produzida por mulheres, existe a especificidade de uma tradição ou de uma palavra feminina. Esta especificidade pode ser notada desde a linguagem. O esforço para fazer emergir dessa linguagem um sujeito feminino era grande em meados do século XVI. Talvez por essa dificuldade, a literatura feita por mulheres esteja quase toda nos registros de conventos, nos diários escritos durante a tarde, nos poucos espaços que escapavam à regência do masculino. Em todas essas experiências místicas, encontramos não só a busca por uma palavra feminina, mas também a de uma fusão do corporal com o espiritual. A abolição da dualidade corpo-espírito é a substância de uma mística. Santa Teresa (1934, p.45), por exemplo, se sentia atravessada por um raio:

Este raio, que num instante atravessa tudo o que acha de terreno na nossa natureza e deixa feito em pó, que enquanto dura é impossível ter presente seja o que for do nosso ser; pois num momento ata as potencias de maneira que

não ficam com nenhuma liberdade para nada, senão para o que lhe há-de aumentar esta dor. (1934, p.45)

O mito não sofre o terror do corpo, ao contrário, caminha em direção a ele. Santa Teresa, que escreveu livros que tratavam da experiência corpórea e da fé, também conta com o corporal e necessita dele. A mesma necessidade encontramos no texto de Adélia Prado, para sua personagem, o corpo é humilde. Por meio do corpo humilde acontecerá a comunhão com o espiritual. A personagem sabe que o corpo é cúmplice do desvario dos sentidos, que é o corpo que abrigará a plenitude da alma, esse corpo humilde e bom. Aceitar isso faz parte do caminho para a iluminação. A vida só terá sentido quando o corpo inteiro for aceito sem preconceitos.

A inocência da carne é suprema revelação em *Cacos para um vitral*, ainda que a personagem se torture em dúvidas e culpas sobre estar ou não incorrendo em pecado. Ao buscar confirmações e respostas, transita entre seus próprios desejos e suas limitações. O pecado, onde estará? No corpo ou na alma? A personagem dessa prosa intui que sem a participação do corpo não há experiência mística possível. A busca será pelo êxtase, pela ascensão ao infinito, pela plenitude da alma por meio do corpo.

O corpo é santo, não trai, a alma, sim. Nessa narrativa, a alma é que precisa ser batizada, não o corpo: belo, inocente. Daí a dificuldade de atingir a alma. A alma é sempre misteriosa. O corpo não tem mistério, é óbvio, natural, fácil como a representação do masculino. Mas, nem por isso, é o corpo menos cantável ou prazeroso. Os prazeres do corpo são indispensáveis e ainda mais fundamentais serão se conduzirem ao encontro sublime das almas. Aqui, o carinho físico é o alimento espiritual de uma alma perdida, é o corpo que assegura uma existência tranqüila e, mais do que simplesmente consolar, é o corpo satisfeito que assegura a integridade psicológica da personagem. O corpo humano opera milagres, mas também o corpo divino, já que, em *Cacos para um vitral*, o corpo de Cristo é erotizado, assim como é corporificada a experiência do encontro com Deus. Outra vez a mística confunde o corpóreo com o espiritual.

É por meio do corpo que se pode ter uma experiência de Deus, visto que a personagem incorpora em Albano ou em Gabriel o elemento divino, fazendo de deus um elemento provocador de desejo. Apesar do peso do pecado que carrega sobre os

ombros, a personagem nos propõe um corpo livre para exercer o desejo pelos homens e por Deus, um corpo inocente e belo, imprescindível para a harmonia do espírito e da carne, como prevê a personagem: “No futuro se poderá fazer sem escândalo o que desejei fazer agora, pensou ela, tocar o homem, reter sua mão, à toa, só porque é bom, porque o sangue gosta. Dentro da igreja ou não” (p. 17).

Mas, e a alma? Seguindo pelo caminho corporal traçado por Adélia Prado, deparamo-nos com uma alma perdida. A alma é insatisfeita: quer outra alma e seu corpo¹⁰, enquanto que um corpo se contenta com o outro. A alma insaciável é erótica, quer copular. Mas Glória sabe que para a alma encontrar prazer é preciso um encontro muito forte. Tocar na alma é quase tocar em outro ser que habita essa personagem, como se a alma fosse alheia a seus donos, tivesse uma vida própria, independente. A alma exterior ao ser, esse muito mais identificado com o corpo. Talvez, por isso, seja assim tão fácil compreender o corpo inocente e humilde a quem se atribui pecados e crimes em verdade cometidos por essa alma boa e ao mesmo tempo insatisfeita: “As forças do seu corpo desencadeadas, querendo Felício que não era de casamento” (p. 121).

O corpo que, muito satisfeito de si, contenta-se em fazer, não tem as mesmas aspirações que a alma. A alma quer passear no céu de mãos dadas com o sexo oposto, mas sabe que necessita de outra alma e seu corpo. Essa alma gulosa e insatisfeita quer copular, gozar, e a ela não lhe basta o fazer. Em torno dessa insatisfação, busca algo que se pode chamar Deus ou felicidade. A personagem de Adélia Prado segue atrás dos “inefáveis gozos” que, entretanto, só virão quando já não houver essa separação entre o corpo e a alma, e essa personagem possa existir em plenitude, inteira. O desejo de “inteireza”, já mencionado, refere-se precisamente à vontade de fundir corpo e alma e ser, apenas “ser”. Dessa forma, também a experiência mística na narrativa exige a fusão. Só quando corpo e alma forem uma unidade total, o transe místico (que aqui chamamos de êxtase) será atingido. Glória tem consciência que ainda não atingiu essa união quando fala de Gabriel: “Muitas são as formas do Espírito. Gabriel é salvador do meu corpo” (p.83). Gabriel não é o salvador de sua alma porque ela, a alma, não está unida com o corpo.

¹⁰ “Um corpo quer outro corpo/uma alma quer outra alma e seu corpo/ . Este excesso de realidade me confunde”. Fragmento retirado de A faca no peito In: Poesia reunida, de, p.391, “Poema começado do fim.”

A primeira etapa do processo da busca pela perfeição é a ascética ou ascetismo, que consiste na vida penitencial voluntariamente imposta para conseguir a união mística com o divino. A ascética é, na verdade, uma disciplina moral e física, um esforço para dominar-se a si mesmo de forma que, a partir desse esforço, esteja-se aberto à comunicação com Deus: calar os sentidos e as paixões, esvaziar de sentido o entendimento e a imaginação para que Deus possa “invadir” a alma. Essa purgação do eu ou mortificação pode incluir algumas vezes uma disciplina quanto aos apetites do corpo.

Nessa prosa de Adélia Prado, encontramos vários exemplos referentes ao período de ascetismo, vivido pela personagem. O ascetismo será marcado por várias atitudes diferentes e muitas vezes contrárias, como o ato de cortar os cabelos. A personagem não corta o cabelo, justamente porque os cabelos necessitam de um corte para se tornarem mais bonitos ou mais à moda. O cortar ou não os cabelos está associado, em ambos os casos, a uma idéia de penitência: “Mãe, por que a senhora não corta o cabelo igual ao da Ção do Denoite? Ficou uma gracinha o cabelo dela? Por que já está me achando parecida com a Tuca do Zé Soldado?” (p. 66).

Também o jejum resultará numa forma de ascetismo. O ato de jejuar será sempre enobrecedor, já que o ascetismo prevê que o sofrimento e o calar dos sentidos conduzem a Deus. Jejuar representa, aqui, cumprir o sacrifício que, mesmo sabendo que levará à felicidade, ainda assim é sofrimento e purgação. A penitência, por sua vez, não se reduz apenas a esses aspectos, mas também à comunhão. A personagem Maria da Glória, em sua fase de ascetismo, fala com a freira por penitência, só pra se punir: “Glória sentiu raiva da freira. Por penitência puxou conversa com ela” (p. 29). Em outro episódio, Glória sente vontade de comprar um colar de ouro, mas não o faz. Por penitência, prefere não seguir seu desejo.

A importância do penitenciar-se aparece ainda por meio das lembranças da infância pobre e simples. As recordações da infância estão sempre carregadas por um tempo quando existir era pobre e humilde, quando era o sacrifício de dividir a comida entre os irmãos, quando era pouca (ou nenhuma) a variedade no cardápio diário, quando o pai dava de presente de aniversário um queijo, quando todas essas coisas juntas constituíam um momento melancólico sim, mas, ao mesmo tempo, um momento nobre, de sacrifício e penitência, mais próximo do divino que a fartura da vida adulta, como mostra o fragmento: “Ela se demorava prá castigá-lo à toa. Tinha medo de

perder o rumo da alegria, da alegria de quando não tinha pra limpar nem vidro, nem azulejo, nem idéias pernósticas”(p. 11).

A preocupação punitiva está muito presente nesse texto. Presente não de uma forma meramente ilustrativa, mas como uma das etapas a serem atravessadas para que o estado de êxtase seja alcançado. A penitência está aqui claramente como um degrau a mais. Maria da Glória sabe que está percorrendo um caminho e que se não perseverar, pode retroceder em seu “misticismo”. A idéia fixa da penitência como forma de alcançar o divino e a felicidade é outro dado coincidente com a experiência mística feminina cristã. De acordo com Miller (1978, p. 75), encontramos, na literatura, muitos textos que podemos chamar de “poesia ascética”. Esses textos são em geral assinados por freiras que, dentro dos conventos, narravam os sacrifícios atravessados para que o transe fosse atingido. A poesia ascética narrava a primeira fase da mística: a negação do eu para poder estar mais atento a Deus, num esforço para eliminar qualquer distração mundana ou pessoal.

A eliminação dos desejos, no não comprar a jóia por penitência e na eliminação dos afetos e paixões, em geral, são essenciais para essa primeira etapa, quando a alma tem de esvaziar a mente de qualquer vontade, inclusive, mortificando o corpo para dominar-se por completo. Nessa primeira etapa, sucede a negação do próprio eu, para que Deus possa preencher o vazio da alma. Deus revela-se para essa alma, que responde com amor e desejo de prolongar seu encontro com Ele.

É nessa experiência interior da protagonista Glória que a ação romanesca está centrada. Os episódios de *Cacos para um vitral*, sem traço linear de intriga ou enredo, fundem lembranças e percepções momentâneas, idéias gerais, abstratas e imagens. Analisando sentimentos e intenções, observando-se e observando os que a cercam, os episódios, vão lentamente se desenrolando: o casamento, o pai morto, ela absorvida em seu trabalho, as pessoas que lhe despertam aversão, o Deus diante do qual se extasia, os outros homens desejados, a puberdade, a contemplação do próprio corpo, a emoção de estranheza ao olhar-se e perceber-se velha. Abundantes e significativas, essas vivências absorvem os acontecimentos exteriores, escassos de esperança, ao encontro de sua infância e de sua morte:

Quando o pai adoeceu, não conseguia urinar. E ele, incapaz de olhar até uma cobrinha de cera, amarrou na virilha um chocalho de cascavel, porque lhe ensinaram: ‘excelente remédio para urina presa.’ Ia tomar banho, punha o

chocalhozinho numa caixa de fósforo, a coisa mais desamparadamente triste que Glória já tinha visto o medo da morte nele matando o medo das cobras, seu desejo de saúde tentando furar nos olhos, corajosamente o podre da doença (p. 127).

Essas imagens da infância e da morte se unem num monólogo final. Como uma viagem que deixa a narrativa suspensa à possibilidade de uma busca que recomeça, a errância da personagem. No inacabamento da narrativa, reduplica a existência inacabada da protagonista. Consciência em crise, a introspecção é o fadário de Maria da Glória, por uma espécie de necessidade inelutável, quanto mais ela se observa mais se distancia de seu próprio ser. A reflexão contínua a que se entrega corta-lhe a espontaneidade dos sentimentos e incompatibilizá-la com a fruição pura e simples da vida. As palavras mesmas que ela se esforça por dominar agravam esse distanciamento que a torna espectadora de si mesma e das coisas:

Era incomum o que sentia. Regressava de si ao seu próprio encontro. Olhou-se no espelho, estava bonita, sentiu o corpo jovem, fez uns passos de dança. Desejou um viandante bater na porta e segurar a sua mão. Fez um penteado juvenil e não se achou ridícula. As palavras de um livro produziam a transformação (p. 81).

Afastada do mundo, Maria da Glória está em permanente oposição aos outros. Vê no marido um estranho, que ela ama hostilizando. A vida em comum, o aconchego da paz doméstica não podem conter a inquietação, que imprime à narrativa um tom passional envolvente, desloca o aprofundamento introspectivo do plano da análise psicológica, microscopia da consciência a um plano ético, estético e especulativo.

Obscuro desejo, força instintiva represada, sede de liberdade de expressão, a inquietação domina a sua vocação para o excesso e a desmesura. Ademais, sente-se capaz de transgredir todos os limites morais que refluem para a angústia da liberdade. Impetuosa como um instinto e aliciante como um apelo, tal inquietude é impotente e leva Maria da Glória a um constante esforço de expressão artística, a um afã de conhecimento e de criação sempre renovável e deficitário que quanto mais exigente mais se exerce e realiza a individualidade:

Sou miserável, mas quando escrevo 'sou miserável', a miséria diminui um pouco. Aquilo que não é eu, ou melhor, aquilo que eu não sou, aquilo me salva e o seu nome é GRAÇA. (...) Se o livro for bom, não tem jeito de parecer tão feio como à vida, pois é o amor quem sustenta a bela narração do horrível (p.123).

A tirar esse bicho do quarto'. Era uma perereca que Glória enxotou sem medo, sem a mais leve sombra do horror que padecera quando morava em Bom Sucesso e não sabia dizer como começou. De manhã até a noite, as pererecas. Nas folhagens, no jardim, atrás do filtro (...) Glória empoleirava-se no sofá, cobria as pernas para amamentar Júlio (p. 31).

Em pequenas coisas, Glória vai notando a transformação, por exemplo, quando se desperta de um cochilo e vê que, por alguns minutos, havia existido sem consciência, levemente. Também, quando sente que há algo dentro dela que precisa ser resolvido. Algo que precisa ser eliminado ou assumido, para que a felicidade seja alcançada. A resolução desse “algo” implicará a transformação: “Havia uma coisa aborrecendo Glória. Volta e meia, certa má sensação sumia e reaparecia sem se objetivar, exigindo ser esclarecida para que ela pudesse retomar em paz o fio da vida” (p.44). Esse “algo” que precisa ser esclarecido é condição para que a vida siga tranqüila. Glória ainda não sabe dizer o que é, mas sabe que há uma coisa incomodando, um algo não substantivo, não apalavrado. Aos poucos, Glória vai conseguindo atingir essa nova forma, transformando-se no pássaro do sonho, encontrando um modo de salvação: “Hoje me visitou um modo de salvação. (...) Hoje, Glória falou alto enquanto anotava, quero começar de novo a minha vida, como se fosse no primeiro dia” (p. 69).

Da Glória amargurada e infeliz, nascerá essa nova Glória, feliz, disposta a recomeçar, acreditando na salvação. Glória quer encontrar esse novo modo de vida, livrar-se do eu culpado, pesado e fragmentado para encontrar um novo eu, inteiro. Nessa transformação, vai despertando para novas sensações, despedindo-se da mulher antiga:

Sentia-se como se houvesse feito uma descarga de si mesma. (...) Era incomum o que sentia. Regressava de si ao seu próprio encontro. Olhou-se no espelho, estava bonita, sentiu o corpo jovem, fez uns passos de dança. (...) As palavras de um livro produziam a transformação. Palavras que até então foram também palavras por dizer (p.65).

A leitura de um livro acelera o processo de metamorfose de Glória: sente que está liberando a parte dentro dela que lhe fazia infeliz. Ao mesmo tempo, é como se fosse uma volta, uma volta à infância dourada, infância da lembrança de uma vida leve e inconsciente. Nesse processo, Glória se percebe mais bonita e mais jovem, a

borboleta saindo do casulo. Com a transformação, Glória compreende verdades que até então não ousaria pronunciar:

Ficou um pouco temerosa, receando a partir daquele dia um caminho muito novo para ela, já acostumada com seus medos e certezas antigas. Sentiu-se frágil. Era novo, bom e desconfortável, sentindo-se também fora de seu modo próprio – experiência que sempre desejou (p. 82).

A nova Glória receia um pouco, quando vê que sua vida toda se transforma e não pode esconder certo desconforto: será que estaria no caminho certo? Às vezes é difícil recomeçar: “Nesse novo tempo, Glória abandona medos e certezas, sente-se mais vulnerável e chega a sentir ‘saudades de si’, recobrar o punho pesado de Maria da Glória Fraga” (p.82). Glória hesita:

Percebia-se entorpecida, meio esquisita. (...) Queria ser outra e não queria. Queria ser a verdadeira, sem a sua parte má. Não queria, porque todo mundo sente falta se perder um braço, mesmo sendo braço podre (p.82).

Existe uma Glória verdadeira, a que agora terá corpo e alma integrados, uma Glória que se libertará do “punho pesado” da anterior, mas não será sem dor, já que todo parto é doloroso. Aqui nascerá uma nova Glória, mas doerá porque estará perdendo uma parte de si, uma parte já acomodada e conhecida, pela qual criamos carinho e à qual nos apegamos. Glória necessitará de muita coragem para assumir esse novo caminho. Está numa bifurcação entre ser outra ou a mesma. Elegerá a outra, a opção mais difícil, libertar-se de sua parte má e fragmentada: “Recupero aos poucos minha tonalidade antiga, meu ser verdadeiro, disse a Gabriel, estou parecendo eu” (p.98).

A tonalidade antiga é plácida e tranqüila. Glória inaugura já definitivamente um caminho que é ao mesmo tempo novo e antigo, já que conduzirá à Glória infantil e feliz. O processo de metamorfose vai conduzir, curiosamente, Glória a ela mesma, à Glória anterior, à Glória que vivia a vida sem prender-se a discurso ou razão. Glória se dirige à verdade e lamenta: “Ó meu Deus, que boba que eu era...” (p.105). Glória está consciente de que sofreu uma transformação, lamenta agora o tempo perdido, assombrado pelo medo e pela culpa. Glória agora é outra mulher, cumpriu o sacrifício e renasce outra, é a mulher forte, inteira, que já não se submete aos “nós” do passado.

A personagem principal de *Cacos para um vitral*, Maria da Glória, confunde-se ao pensar nas questões existenciais e enfrenta um cotidiano que a exaure. É dona-de-casa e professora, vive no interior de Minas Gerais, tem detrás de si, a infância pobre. Está sobrecarregada pelo peso da culpa e do medo e passa todo o sacrifício que for necessário para superar a angústia e alcançar a felicidade, hesitando ao longo do caminho e sofrendo uma metamorfose interior. Uma metamorfose que, de acordo com a personagem, só as mulheres são capazes. "...não me reconheço. Sou eu? É. Mudei. Sou mulher. Só a mulher muda sem que homem nenhum veja (p. 46).

Para que possamos entender essa mudança feminina, partimos dos elementos do universo privado. O conhecimento do mundo privado consiste na reserva de conteúdos familiares adquiridos pela vivência sedimentada na experiência concreta, privilegiando os preceitos morais, já que a educação familiar objetiva a formação do caráter, incluindo juízos e comportamentos. A forma de transmissão deste saber se faz de modo direto, oralmente, tendo como intermediação apenas o patrimônio familiar acumulado pela memória.

O traçado dessa subjetividade feminina vai se delineando apoiado em conteúdos efetivos e na ética familiar, em que amar e ensinar perfazem o mesmo ato, daí o ensinamento mesclar-se com o sentimento de amor. Por isso, segundo Moi (1988, p.44), "a memória familiar desempenha um papel importantíssimo como manancial e fonte de inspiração para as demandas de intimidade vivenciadas no mundo privado das protagonistas." Maria da Glória surge em meio à temporalidade presente do cotidiano que a inunda com semelhanças e diferenças existentes entre o cotidiano doméstico atual da protagonista e o cotidiano passado que inclui seus pais.

Esta dinâmica desencadeia a seguinte alteração: a protagonista demonstra a feminilidade se desdobrando ora como mãe, ora como filha, ora como esposa. O diálogo entre elas é instaurado na narrativa, possibilitando a caracterização da Glória desdobrada em filha, no passado. A simplicidade do ambiente familiar recordado traz à tona a carência da personagem. Neste instante, podemos perceber que a Glória atual, mãe, desdobra-se na Glória filha, e é esta quem guarda identidade com os familiares no tocante à religiosidade, à pobreza, à severidade. O texto abaixo mostra uma das recordações da protagonista:

Mas não vai ser professora? Glória, já mocinha, não sabia cubar o terreno, em apuros com o avô querendo achar a área do lote onde moravam, um chão acidentado, (...) Glória desgostosa, contas e mais contas, não acertava, logo ela que estudava no Ginásio, com obrigação de saber. O avô desapontado, todos desapontados porque a futura professo não dava conta de cubar aquele barranco ingrato (p. 93).

No diálogo com o passado, a figura paterna é alvo de muita atenção, mais que a mãe. O pai, nesse texto, é o inspirado, o que a introduz nos mistérios da poesia:

Seu pai reformando a casa:.. Na platibanda a gente põe assim uns fingimentos de estrela, eu mesmo faça, de massa forte. Pro canteiro, acho melhor forma meia lua e doce de leite. Que espécies de coisas eram tais coisas? O pai reforçava: canteiro quadrado não sem poesia (p. 9).

A protagonista tem consciência do feminino, da diferença e da igualdade no convívio com as outras personagens em sua casa e no trabalho. São esses os espaços designados para que se efetuem a recriação do cotidiano feminino. À eleição de um ambiente típico do interior e de uma linguagem inculta, segue-se a focalização da miséria como mais um dos elementos componentes desse cotidiano feminino.

Em nossa abordagem sobre o cotidiano de Maria da Glória, podemos enfocar a miséria, como elemento integrante, segundo dois ângulos: o primeiro corresponde à analogia entre o menor, o sujo, o dejetivo, o marginal e o feminino; o segundo relaciona-se à presença de uma ética cristã na cosmovisão da protagonista e à eleição da idéia de falta, carência, como analogia para o feminino, explicitado, inclusive, por meio da contraposição entre o corpo feminino produtor de dejetos e a entidade divina perfeita. Muitas vezes encontram-se mescladas as duas abordagens em torno do feminino e da miséria. Apesar do caráter mais universalista da idéia do corpo corruptível inerente a todo ser humano se comparado com a onipotência, no texto prevalece a particularidade representada pelo feminino:

O homem que a televisão mostrava era pequeno e magro feito um brasileiro, o barracão dele parecia suspenso por quatro paus de fósforo. Estou com medo da chuva, falava ao repórter, no tempo das águas é perigoso. Era um homem sem posses, ilimitado, incontornável, próximo da perfeição das mulheres. Sentiu amor carnal por ele e teve de novo, violenta, a tentação da pobreza (p.33).

No exemplo citado, podemos perceber a identidade estabelecida entre a protagonista e os pobres. A voz feminina ficcional localiza-se nesta posição marginal, menor, não oficial, juntamente com os pobres. Esta miséria integra a consciência que possui de si, sua visão de mundo, sua existência. Mas a miséria não possui apenas essa conotação sócio-econômica, há também a idéia do lixo, do sujo, das sobras presentes em seu campo semântico. Isso fica claro quando Glória menciona a menstruação, e o quanto se sente humilhada e angustiada por ela. Mas se a explicação para o sentimento de angústia existencial reside no corpo, este fato reduz a dimensão ética do conflito experienciado pelo sujeito feminino, torna-se mais um elemento para identificá-lo como menor, sem importância, inferior. O convívio habitual com as produções orgânicas não exige a protagonista de um estranhamento. Porém, esta intimidade permite a zombaria de si mesma, extensiva à humanidade, por meio de humor irreverente. O conflito da personagem principal se reduz ao não ético, ao não legitimado socialmente, ao não lógico. A ambigüidade contida na definição da existência, elaborada a partir do corpo feminino como escassez e excesso, instaura o caos na narrativa.

A preocupação com a perda da beleza, da sedução, com o envelhecimento do corpo, ocupa a mente de Glória e constitui permanente tensão e conflito: “Glória tinha vergonha de parecer velha. Parecia-lhe que tal coisa desabonava os parentes, desabonava o Brasil” (p.29). O reencontro com o corpo jovem, da mocidade, se faz sempre a partir da lembrança, funcionando como uma escapadela imaginária ao problema do envelhecimento, no plano da realidade vivida pela protagonista:

Elba, Solange, Marcília e ela eram de novo quatro meninas indo para escola, tão bonitas cheias de juventude e inocência. Era assim certamente que Gabriel a via sempre, a Glórinha do sô João Fraga uma menina que tinha um vestido xadrezinho de vermelho que ele viu pela primeira vez cantando no teatro ‘dona cotia ta com dor de dente, é de tanto comer doce quente (p. 119).

Segundo Novaes (1990, p.36), “a angústia em perceber o corpo perdendo a sensualidade precipita recordações da adolescência, fase em que o corpo jovem era capaz de realizar qualquer tipo de fantasia”. Assim, a rememoração do corpo jovem arrasta consigo a recordação das descobertas do corpo como fonte de prazer e as fantasias adolescentes em relação ao casamento:

O moço estava próximo e fremia, olhava-a mais que com os olhos. Não houvera sexo, mas um eriçar de mais profundas coisas, imperturbavelmente coisas de homem e mulher. Não saberia nomear. Se durante o dia encontrasse Lúcio tinha certeza de lhe transmitir o mesmo saborosíssimo, misterioso impacto (...)Glória estava aprendendo a ser feliz sem culpa (p. 16).

Há contraposição entre a Glória antiga e a atual: a repressão no tratamento do corpo da Glória antiga é lamentada pela Glória atual. A visão prazerosa e liberta da mulher madura constitui um outro aspecto do diálogo possibilitado pela memória. Os preceitos familiares sobrepostos à orientação religiosa forneciam as bases tanto para a educação feminina resguardada, quanto para o elogio da castidade do corpo:

Não puxava até no ombro o elástico da blusa russa, deixava o decote refofosado afogando meu pescoço, doida para não esconder meu colo, mas frei Hilário advertia: 'não deixe aparecer o começo dos seios, pra não dar maus pensamentos nos rapazes. Por que obedecia se perguntava Glória? (...) Maria da Glória, esconda o colo, reprima as ancas, não beija Gabriel antes do casamento (p. 107).

As diferenças entre o cotidiano da protagonista do presente e dos familiares são constantemente mencionadas. Além da definição da subjetividade feminina a partir da ótica familiar, outra forma de caracterização do cotidiano feminino, em *Cacos para um vitral*, consiste na exposição dramática do mundo privado. Isso constitui uma grande inovação, já que não há a criação de histórias familiares mirabolantes, mas a revelação e valorização das preocupações femininas habituais, acreditando em sua carga de tensão como material dramático.

Dentre os motivos fornecidos pelo cotidiano, podemos enumerar os que dizem respeito à Glória atual: os problemas referentes ao casamento, aos filhos, à velhice e outros que compõem o fluxo de consciência da protagonista. O medo da morte ocupa seu lugar sob a forma de catástrofes imaginárias processadas no cotidiano da personagem: o medo de morrer em viagem de ônibus, medo da morte dos filhos e do marido. Eles se somam aos antigos medos infantis da Glória do passado, minimizados agora pela Glória atual.

Outra fonte de conflitos típicos do mundo privado repousa na questão da educação dos filhos. Há o questionamento por parte da protagonista quanto à qualidade do amor e do cuidado a eles destinados. Vários acontecimentos envolvendo os filhos, tendo como conseqüência a ótica narrativa dramática materna, compõem o

cotidiano feminino. O fraco desempenho do filho na escola, o conhecimento do cigarro, a lanchonete, o comunicado da filha Maria sobre trabalhar e morar em outra cidade, o sentimento de abandono vivenciado por ela, o descuido com o marido e os filhos, são vistos pela protagonista como falta de amor.

Mais uma questão vai marcar esse cotidiano feminino é o sentimento de angústia e agressividade em relação ao marido, produzidos pela separação da família nuclear, em virtude de mudança para outra cidade após o casamento:

Gabriel era culpado de tudo, da distância a que estavam de sua casa, de seu insuportável enjôo, da ruindade que era o casamento, casamento que ia ser um céu, como pensava de mãos dadas com em frente ao armazém Paris e não era, céu, exilada de sua terra, da cachorrinha Lolô, do espaço entre a goiabeira e o tanque, coisas que aquela cidade de nome ridículo não tinha (p.101).

A atração por outros homens produz a invasão erótica do cotidiano e, por vezes, perturba Glória devido à sua filiação ao feminino tradicional, fazendo com que seu relacionamento afetivo com seu marido seja alterado. Ela se liberta do sentimento de culpa e a tensão dramática entre o desejo e o pecado ocupa lugar no texto literário como elemento pertencente ao passado. No presente, tal problema foi resolvido de modo consciente pela mulher madura:

Albano começou a visitá-los, ou mais propriamente, a visitá-la. Chegava, sentavam-se na sala. Ela trazia café, ele bebia e fumava, fumava e bebia. Nunca mais a tocou. Não era notoriamente um homem inteligente, nem brilhante, era terno e belo, beleza de deus grego, uma estátua que perturbava porque a olhava como os meninos olham, sem policiar os olhos. (...) Foi um tempo difícil, adoeceu e culpou-se, culpou-se por causa de Gabriel, dos meninos. Que bobagem, refletia agora. Se fosse hoje saberia aproveitar sem dor: um homem e uma mulher (p. 35).

O erotismo, nesse texto, muitas vezes esbarra no catolicismo. A tentativa de rigor na vivência cotidiana da doutrina católica causa sofrimentos à personagem e afasta-a de Deus, porque ela não compreende a religião dissociada do prazer da vida. O Deus punitivo, rigoroso, violento, pertence à educação religiosa recebida no ambiente familiar e faz parte da Glória-filha, e é a causa de outros conflitos como a culpa insuflada pela falta de generosidade com os pobres. Também as dúvidas de fundo ético-religioso, estendendo-se até a doutrina, fazem com que o drama povoe o

cotidiano feminino, à medida que abalam a fé da protagonista e trazem consigo a desconfiança:

O que quer dizer com: 'Dai a César o que é de César', ' No céu há muitas moradas'. Porventura é justo pagar tributo ao invasor? Também no céu as discriminações? Glória percebeu o próprio azedume no coração e no pensamento: queria não possuir a fé católica, queria a alma dos pagãos justos, não idólatras, insupersticiosos (p.40).

As concepções católicas procuram integrar a doutrina religiosa e os atos do crente, que deve viver segundo seus preceitos. A protagonista de Adélia Prado, de acordo com esta dinâmica religiosa, busca os sinais divinos e suas revelações, nos elementos e episódios do cotidiano feminino. A problemática da identidade feminina toca o religioso, à medida que Deus é modelo de Ser, e Glória é um ser, portanto, compartilha do ser da entidade divina:

Muitos anos mais tarde, muitos anos mesmo, num instante de graça, surpreendeu-se tão absolutamente em si mesma que não tinha mais a consciência de si, um momento em que escrevia. Sentiu-se visitada por Deus! Então é assim que se é! Eu também sou, possuo um ser perceptível aos outros e não há perigo de que me desintegre em fragmentos de areia (45/46).

Uma nova visão religiosa de fundo erótico é a contribuição da adoção do ponto de vista feminino no texto. Interessa-nos ressaltar o erotismo religioso, encenado com as personagens masculinas, como uma maneira de se aproximar de Deus no plano do cotidiano feminino.

Outro elemento formador desse cotidiano feminino é a amizade. A convivência de Glória com as mulheres de sua comunidade surge como um prolongamento do espaço familiar e de seus conflitos típicos. De um modo geral, a personagem encontra ressonância no grupo feminino. Há o estabelecimento de trocas afetivas entre elas, ocorrendo a formação de um elo. A não homogeneidade entre elas permite, muitas vezes, à Glória a resolução de conflitos. Mesmo com as diferenças individuais, poderíamos apontar áreas comuns a todas, formando um conjunto de informações, preocupações e comportamentos afins, resultando em modos de pensar e agir semelhantes. A convivência com as comadres e amigas está marcada pela intimidade e desempenha um papel muito importante para a personagem, pois representa uma

força de equilíbrio para as ambigüidades enfrentadas por ela, funcionando como terreno de neutralidades frente à crise.

O medo também faz parte desse cotidiano feminino. Glória sente medo de chuva, de morrer, de acidente, de pecar, de sofrer, de errar, de perder tudo e descambar numa vida sem sentido. O medo assombra a personagem Adeliã, é um medo ancestral, um medo que vem da saudosa infância, quando, para suportá-lo, bastava tomar um mingau quentinho e afundar-se debaixo do cobertor. Já o medo na fase adulta não apresenta soluções tão prontas, é um medo que implicará a superação do eu para que seja curado.

O medo é freqüentemente associado à pobreza que, por sua vez, está associada à infância da personagem. Na infância sem recursos, a menina desconhecia tudo e morria de medo das coisas. Agora, esse medo volta acompanhado da lembrança da pobreza e de um sentimento de “desterro” e abandono. A Glória de *Cacos para um vitral* aprenderá a superar um medo que, no início do livro, lamenta: “Glória estava triste e queria chorar, tinha (...) tanto medo” (p.16).

O medo é quase intransitivo nessa narrativa de Adélia Prado. Não é medo de nada específico, mas um medo generalizado que abarca tudo. Um medo que é o medo de ser infeliz, de não alcançar a vida verdadeira e autêntica, de amar sem ser correspondido. Medo de chuva, de acidente, medo de “que os filhos tenham morte violenta”, um medo que é maior que a própria Glória, maior que o mundo. Mas Glória vai aos poucos superando esse medo descomunal e descobre que “o medo e o sentimento de culpa não a preservavam, antes a endureciam” (p.81).

O medo é associado à culpa, ao pecado. Glória descobre que tanto medo nunca a preservou de nada e que sua maneira de ser é tão dura quanto a do “José”, personagem do poema de mesmo nome de Carlos Drummond de Andrade. No poema, José é duro, não morre, não sabe ser feliz. A atitude dessa Glória-José só contribuiu para fazê-la infeliz. Se Glória fosse capaz de “tocar a valsa vienense”, quiçá conseguisse gozar a vida. Tanto medo não lhe havia protegido de nada. Talvez, pelo contrário, a expectativa dos maus acontecimentos só lhe havia trazido mais infelicidade e mais medos. A Glória dura quer livrar-se desse peso e, para isso, passa por um processo de libertação, em que fica ainda um pouco “temerosa”, ainda receando “(...) um caminho muito novo para ela, já acostumada ao chinelo velho de seus medos e certezas antigas” (p.82).

O medo é uma presença tão forte na vida de Glória que chega a temer perder o medo! O caminho novo provoca desconfiança e Glória ao mesmo tempo “queria ser outra e não queria” (p.82). O medo antigo, por mais desconfortável que fosse, era pelo menos conhecido, enquanto no caminho novo que se apresenta diante dela, tudo é falta de referências, tudo é primeira experiência. Nesse novo caminho, Glória vai superando a antiga mulher medrosa: “Medos, terrores, vergonhas, culpas, desde que nascera” (p.101). Mais uma vez o medo é associado à culpa. O medo é quase sempre o medo de pecar, a culpa de não seguir à risca a religião. Desde que era pequena, isso está arraigado em Glória, e agora volta em alguns momentos para assombrá-la. Mas é a nova Glória que acaba vencendo o combate interior e já rechaça o medo quando ele ameaça. O medo é agora contrário: é medo de perder esse novo caminho, de retornar aos pavores antigos: “Tinha medo de perder o rumo da alegria” (p.111).

Outra preocupação recorrente à personagem Maria da Glória é a velhice. O peso dos anos sobre as costas, as rugas que vão surgindo, uma dor suspeita nos joelhos, todos os sintomas que podem ser atribuídos à velhice provocam na personagem o reconhecimento de suas limitações humanas e a aceitação com humildade da miséria do homem. Ao resistir ao processo natural de envelhecimento, Maria da Glória investe contra a ordem da vida proposta por Deus, investindo contra a própria fé.

Ao longo do caminho para a felicidade, entretanto, será necessário aprender a aceitar a condição humana imposta pelo divino. Para isso, será preciso “amansar o orgulho”, abaixar a cabeça e não temer a morte. Esse será um processo duro e de muito sofrimento, mas proporcionará no final a grande alegria: aceitar a existência tal qual é, sem maiores questionamentos, apenas vivendo, crescendo e envelhecendo.

O medo do envelhecimento ilustra também uma espécie de arrependimento quanto ao passado, um desejo de voltar atrás e reviver a vida, cometendo menos erros. A personagem sempre carregada de culpa e medo teme estar atravessando a vida de uma forma muito difícil, um viver pesado, acreditando haver uma outra maneira, um outro jeito mais leve de viver. Daí, quando se olha no espelho, se dá conta de que o tempo está passando, sente-se como estivesse perdendo os anos.

Em *Cacos para um vitral*, Glória se angustia com a velhice, é nos momentos de êxtase que a aceita. No princípio da narrativa, descobre que a poesia vem de Deus, o

que lhe causa felicidade, provocando-lhe: “Agora agüento ficar velha, disse Glória, nunca ficarei velha” (p.11/12).

Quando está feliz, Glória suporta a velhice, porque descobre que é preciso aceitar com humildade a condição humana, sem vergonha, reconhecendo que o homem não é nada perto da divindade. Ao mesmo tempo, é também nesse momento que Glória sabe que nunca ficará velha, porque a felicidade a remete ao sentido de juventude de espírito. No mesmo momento em que Glória diz que suporta envelhecer, está convencida que não envelhecerá. Essa é precisamente a maior exigência proposta por Deus: aceitar primeiro a condição humana e depois de aceita alcançar a transcendência, a felicidade. Quando isso acontecer, a velhice não será importante e de fato sequer será. A velhice é, antes de tudo, para Glória, a convicção e a tristeza de estar velha, e se, por causa da felicidade, já não sente essa tristeza, então a velhice nunca chegará. Mas os momentos de êxtase são curtos e logo Glória volta ao mesmo medo do envelhecimento de antes: “Glória tinha vergonha de parecer velha. Parecia-lhe que tal coisa desabonava os parentes, desabonava o Brasil” (p.29).

A velhice é, nesses momentos, motivo de vergonha, a mesma vergonha que a “condição anal”. Aceitar a velhice será então aceitar a parte feia, o antiestético, a miséria humana. À Glória parece que sua velhice empobrecia a todos, ao país inteiro. Glória sofre porque ainda não descobriu que a velhice pode ser nobre e sublime, já que representa a aceitação da miséria humana. Mas um dia descobrirá e, enquanto isso se nutre de pequenas alegrias. As pequenas alegrias da vida de Glória estarão representadas por um desejo de recuperar a juventude: por meio de cosméticos, outra alimentação ou um corte de cabelo diferente. Glória depositará nessas pequenas coisas toda sua esperança: “Glória abençoada de alegrias. No fundo de seu coração alimentava sonhos. Ficou tão alegre que buscou o Preparado H e passou no rosto: “esperança não é luxo, é necessidade” (p.60).

A esperança está aqui representada pelos produtos de beleza, os que trarão de volta a juventude perdida, não um luxo, mas uma necessidade vital. A juventude renega a miséria humana, a feiúra da velhice. Glória sonha a libertação com a santidade que virá e a “abençoará” de alegria. A palavra bênção, aqui, ilustra a mensagem de Glória: a felicidade é uma bênção, uma graça proporcionada por Deus. A mesma bênção que no futuro permitirá que Glória aceite a velhice sem pruridos ou

vergonhas, coisa que acontecerá nos momentos de êxtase: “Depois de tão belos e esmagadores mistérios que importa o franzido de minha pele?” (p.95).

Quando Glória aceita o mistério, o que não tem nome, o estado de felicidade intraduzível, aceita também sua condição humana que envelhece que vê a pele enrugar. Esse é o caminho de Glória, aceitar sua humanidade para alcançar a santidade e assim poder aproveitar a vida sem se preocupar com rugas ou outras coisas pequenas do cotidiano. Glória é visitada por Deus e está convicta: sua velhice será maravilhosa! É o que mostra o desejo da personagem: “Quero ser uma velha formidável, uma velha cósmica. (...) A velha imprescindível, a que sustenta a juventude das pátrias” (p.95).

Glória se intui poderosa, transcendente, superior a toda a gente, à medida que está mais humana e mais consciente de sua condição. Assim será a velhice de Glória: feliz e importante. Glória aceitará sua condição e adquirirá um valor sublime retendo nas mãos a juventude. Mas até atingir esse estágio, Glória contenta com os produtos de beleza que contribuem para retardar o processo de envelhecimento: “Glória tinha pensamentos bíblicos que redimiram as rugas (...). Sentiu desejo de patins, maiôs, vestido de baile. Chegou em casa, fez máscara de cenoura e pôs no rosto, agradecida, colaborando com Deus na obra da criação”(p.119).

Nos estados de êxtase, a juventude ressurgue por meio de desejos de coisas tontas, através de cosméticos, máscaras no rosto para reter o tempo, fazer-se mais bonita. Glória agradece a Deus por sentir-se assim, já que é Deus quem permite a felicidade humana. São os “pensamentos bíblicos” que liberam a personagem para aceitar o envelhecimento sem sofrer. É também com esse sentido de aceitação da velhice que encerra *Cacos para um vitral*, o envelhecimento será, portanto, natural e humano.

Finalmente, à medida que o processo de elevação vai se cumprindo, também a aceitação do envelhecimento vai acontecendo. Já mais próxima da iluminação, o próprio envelhecimento funciona como elemento pacificador, provocando a queda do orgulho e uma aceitação plena da condição humana miserável, condenada a transformar-se ante o passar do tempo. Agora, mais velha, Antônia pode entregar-se a Deus com abertura de espírito. Só agora perceberá que é dentro dela que está o divino, é dentro dela que estarão sempre a felicidade e a libertação.

Assim, a personagem precisa aprender a aceitar seu próprio envelhecimento para atingir a santidade, uma vida mais serena e um estado mais perene de êxtase. Enquanto não consegue, debate-se contra as rugas, as manchas na pele e os fios brancos de cabelo que vão surgindo. Quer devorar a vida gulosamente, ingerindo todo o tempo perdido, tentando recuperar aquilo que deixou de viver por medo ou por culpa. Será então uma velhice gluttona, ansiosa, que desejará repor o que se perdeu.

Juntando cacos, o processo vai se completando, Glória tem sede de uma existência plena e simples, num intercâmbio entre o Criador e a criatura que não o questiona, que aceita seu poder sobre ela. Assim a protagonista busca chegar ao êxtase.

Mas Glória não perderá a direção. Caminhará com passo forte até a iluminação e se transformará inteiramente em uma nova mulher que não temerá a felicidade. O medo de tudo traduz apenas um sentido geral de insegurança experimentado pela personagem. Essa personagem não consegue definir muito bem de que é, exatamente, que tem tanto medo. Será da entrega? Ela busca a felicidade, mas uma felicidade que passará pela iluminação espiritual e pela aproximação de Deus. Ela sabe que esse será um longo processo e que a exigência vai ser pesada, por isso tem medo, mas insiste.

O medo representa, nesse texto, o principal obstáculo para que o êxtase seja alcançado. Se não fosse por ele, a personagem se entregaria de peito aberto para o sacrifício. Mas como tem medo, hesita, ama com nódoas, com reservas e acha a “solicitação desmedida”. O medo que parece um medo de tudo é, principalmente, o medo de ousar ir além. Lentamente, a personagem vai aprendendo a superá-lo, raiará dentro dela uma coragem descomunal e, então, enfrentará esse desafio cujo maior inimigo vive nela mesma.

Existe ainda, nesse texto de Adélia Prado, uma forte preocupação escatológica, reconhecemos e utilizaremos dois sentidos da palavra. A escatologia pode ser interpretada, segundo Ferreira (1986, p.102), como “tratado acerca de excrementos”, mas também como um “tratado sobre os fins últimos do homem”. A personagem adeliana se debate com a “condição anal” humana pensando que o homem, tão miseravelmente condenado a comer e excretar, não poderá jamais alcançar a santidade. A epifania experimentada pela personagem só chegará quando a mesma

aceitar sua condição “anal” e aprender que até o excremento pode ser sagrado, desde que, com humildade, seja aceita a condição medíocre do ser humano.

A personagem de Adélia Prado aprenderá a aceitar a sujeira, o feio, o aleijado, passando a conviver em paz com essa parte da vida, convicta de que isso é ser humilde para acatar a Deus sem perguntas, sem raciocínios, abandonando o discurso. Daí o conceito de escatologia enquanto estudo sobre os fins últimos do homem. Aqui, a escatologia que libertará, no dia do juízo final, “na hora aga”, como diz Glória. Assim, *Cacos para um vitral* é escatológico porque trata dos excrementos, mas também porque se preocupa com o destino do homem, o depois da vida, o “fim último”. Em *Cacos para um vitral*, essa preocupação é assumida com todas as letras:

Uma vez rotularam-me: escatológica. Inflei de orgulho até me apresentarem aos vários sentidos desta palavra esquipática (que não sei o que, mas cai onomaitopaicamente bem nesse contexto). Tinham todos razão. Me interessa o fim, que é igual ao princípio. O meio é divertido, lacrimoso teatro, intervalo, interregno, ensaio geral, piquinique dificultoso, onde fatos memoráveis acontecem (p. 103).

A vida é só uma passagem, “o de verdade é depois”. À personagem desse romance interessa apenas o fim, o destino último do homem, a santidade. A sujeira e a “condição anal” humanas servirão para redimir o homem, abaixar seu orgulho, submetê-lo à fé cega e submissa. A personagem terá que perder o asco ao sujo, aprenderá a não desviar os olhos do mendigo na rua, aceitar o escatológico para libertar-se para a outra vida. Como em qualquer processo de elevação espiritual, Glória aprenderá a conviver com a sujeira para alcançar a iluminação.

A preocupação com o sujo é um importante passo na escalada de Glória para a iluminação, pois quando Glória e o marido Gabriel, passeando por Belo Horizonte, vêem um mendigo que acabara de espirrar e que deixava cair, do bigode, “um grosso canudo de matéria-catarro” (p. 89). Glória se considera mais forte do que antes porque, segundo ela,

Em tempos atrás vomitaria até exaurir-se, por dias e dias não comeria nada, imaginando contra si o frio pegajoso da coisa, sessões de tortura, onde fosse obrigada a manipulá-la, o reino do céu concedido a troco do sacrifício máximo: tocar com a língua (p.89).

Esse fragmento demonstra que a vida é um processo e que a personagem se aproveita do inferno para descobrir a felicidade. Glória atravessa o ponto mais duro do sacrifício, mas percebe que daí, do inferno mais profundo, extrairá a felicidade, para se tornar um ser mais completo. Na imaginação, dispunha-se a tocar “a coisa” com a língua: em purgação.

O caminho para a elevação passa pelo escatológico. Será preciso conviver com o excremento e o podre para que a paixão, aqui no sentido bíblico de sofrimento, seja completa. Glória vai pouco a pouco aprendendo sem esquecer sua repugnância:

O avô apertava uma narina no meio do terreiro e assoava-se. Pulava no chão a coisa esverdeada, grande, dura, como aquelas orelhas que brotam nos paus podres (...). As galinhas corriam disputando a prenda (...) Glória disfarçava, espantava as galinhas e varria a coisa, cobria-a com um monte de terra e lavava, lavava as mãos, escovava bem os dentes, penteava e amarrava o cabelo, pegava o ferrinho que o pai fez pra aquele fim e ia pra privada limpar o vaso de barro encaixado no cimento. Raspava as crostas, jogava as latas e latas d'água (p. 90).

Glória tenta esconder a todo custo a sujeira: lava, dá brilho para esquecer que a vida tem também esse lado miserável. O asqueroso, a tortura, a cabeça dá voltas para contorná-lo e entendê-lo. O escatológico, no pensar de Glória, afasta o homem de sua santidade, humilha-o, diferencia-o de Deus. Ela acha que essa condição de escatologia do homem impossibilita o caminho do ser humano para a iluminação. Entretanto, Glória entenderá que aceitar a sujeira e os excrementos será uma condição para que a santidade seja atingida. Perceberá também que aqueles que aceitam o lado escatológico da vida com facilidade, como é o caso de seu pai, viverão mais levemente, mais inteiramente, e não da forma pesada e fragmentada como ela. Nesta passagem da narrativa, a personagem não entende e se arrepija de asco diante desse lado da vida: “A vida parecendo resumir-se em excrementos, odores, consistências e aspectos de matérias nojentas. O que era aquilo? O corpo de Deus que a gente come, também ele uma gruta de dejetos?” (p. 90).

Glória, então, passa a refletir: será Deus submetido à mesma humilhação?, já que, para a personagem, toda a vida parece escatológica. Percebe que se tudo tem seu lado sujo, então Deus também o terá. Se o corpo de Deus também produz sujeira, a sujeira adquire outro sentido, posto que o ser humano se iguala ao divino. No fragmento abaixo, em que o pai de Glória arruma a fossa, esclarece:

Desceu ele mesmo no buraco horrível e cavou, limpou, (...). Glória admiradíssima daquilo, corajoso como entrar na cova dos leões (...). Depois tomou banho bem tomado, passou álcool e creolina nas mãos, cortou as unhas dizendo: ‘Sou o mesmo, limpinho, limpinho’. Glória não entendia, invejava o pai, sua inacreditável saúde (p. 90/91).

O pai da protagonista tem humildade suficiente para descer à sujeira mais asquerosa, limpá-la sem vergonha e nem por isso perde sua identidade “sou o mesmo”. Glória inveja essa existência simples, mais próxima da santidade que a sua. Fica impressionada e não consegue entender essa outra forma de vida tão mais tranqüila, mais humilde. Queria ser assim, viver apenas, sem maiores perguntas, sem exigências. Ela caminha para isso. A aceitação do escatológico representa, na narrativa, uma vida mais próxima do divino, tal qual como São Francisco que beija o leproso.

A personagem de Adélia Prado, em *Cacos para um vitral*, carrega um peso sobre os ombros. Peso que se traduz na responsabilidade pelos filhos, pelo marido, pelo mundo. Um peso suportado também pela incapacidade de ser feliz. Felicidade aqui associada à leveza, à vida simples, sem problemas, sem muito pensamento ou discurso. Atingir essa vida, livrando-se do peso, é o objetivo dessa personagem. Isso será alcançado a duras penas. Os instantes de felicidade serão quase sempre referidos como momentos leves. “Glória se sentiu como um cavalo cansado ganhando um torrão de açúcar e dançou na cozinha” (p.34). A leveza é associada à alegria, à tranqüilidade. Nesse processo, Glória hesita e chega a assustar-se com a nova vida que se apresenta, a vida leve: “Teve saudades de si, queria recobrar o punho pesado de Maria da Glória Fraga” (p.82).

A nova Glória tem um punho forte e leve, é borboleta que sai do casulo, mas ainda sente saudade da antiga e mais conhecida Glória pesada: “incapaz de viver levemente” (p.89), que carregava tudo e a todos sobre os ombros. A Glória nova descobria que “viver era grosso (..), variado, leve, inocente e bom” (p. 85/86). Essa nova Glória, na sucessão de novas possibilidades de vida, descobrirá que o mundo não depende dela: “à revelia de mim, maravilha, à revelia de mim, sem que eu interfira, sem que eu mande, sem que seja responsável, os astros giram e vão e vão e vão” (p. 95).

Glória é visitada pela felicidade e, pelo menos, por alguns poucos momentos, liberta-se do peso que carrega nos ombros: a velha sensação de que é ela quem carrega o mundo. Nesses instantes, o mundo “não pesa mais que a mão de uma criança” como escreveu o poeta Drummond. O mundo é leve e ela não é responsável. A leveza é sem dúvida positiva nessa narrativa. Mas de alguma forma, também o peso o será, já que é só a partir do sofrimento que se percebe a leveza.

É nesse sentido, que Bataille (1992, p.36), escritor francês, defende “a necessidade da angústia”. Segundo ele, aquele que se recusa ao sofrimento jamais alcançará a plenitude e a felicidade. Associamos, aqui, essa angústia ao peso carregado pela personagem. Adélia Prado mostra, que, o peso carregado sobre as costas, sem dúvida, é um sinal de sofrimento e agonia, mas pode também ser positivo, desde que sempre seja compreendido como possibilidade de acesso a uma vida mais verdadeira. O peso é essencial para viver com autenticidade e intensidade. O peso adquire, então, um aspecto positivo, já que é pré-condição para a felicidade.

Felicidade essa marcada pelo pequeno, por tudo aquilo que passa quase despercebido. É o universo do micro: os “orgasmozinhos”, a “vida vidinha”... A partir da observação dos detalhes, a personagem alcança a felicidade, sendo essa mesma felicidade mínima, quase imperceptível aos outros. A personagem possui assim uma vocação para as miudezas da vida, para focar o que quase ninguém vê: “Glória estava triste e queria chorar, tinha tantos filhos, tantos medos, tanta coisa miúda para resolver e aquela dorzinha obrigando seu pescoço como canga no boi” (p. 16).

A personagem de *Cacos para um vitral* é consciente de que sua missão não está voltada para o mundo grande, mas para o mundo “da porta de casa para dentro”, o mundo das pequenas conquistas, das pequenas ações. Os acontecimentos da vida não estão publicados nos jornais, não são comentados pelas ruas e nem sequer são dignos de menção. Não é por acaso que Adélia Prado, em *Cacos para um vitral*, elege o minúsculo para ilustrar um dos principais focos de atenção de sua personagem, já que o minúsculo se relaciona, na narrativa, com o feminino. A personagem central dá importância ao minúsculo no sentido de menos importante, de menor relevância.

Adélia Prado embute na metáfora da miudeza uma questão muito mais abrangente, transformando essa metáfora em signo de uma existência feminina diminuída pelo social. É a construção de que a partir do mínimo é possível alcançar o universal. No trecho abaixo, fica clara a consciência da “vida vidinha”, a vida que não

foi feita para grandes proezas nem para o “internacional”. Vida menos que municipal, visa ao interior dos fatos irrelevantes, mas assume importância na vida da personagem. A folga da empregada, no domingo, denuncia a diferença entre homens e mulheres, e a mudança de um costume é encarada como milagre:

Todo domingo, na folga da Jucineide, Glória, Maria e Ritinha sofriam o peso da cozinha enquanto Gabriel e os meninos continuavam sendo homens. (...) Milagres dos milagres, Francisco machinho machista, lavou pratos como um homem que não deve explicações a ninguém (p. 34).

O “destino miúdo” está quase sempre associado à vida humana miserável e pobre. Uma vida submetida a Deus, esse sim, grande, largo e abrangente. A única certeza da personagem adeliana é quanto ao pequeno, disso sim entende. Do grande, não. Está tão convicta de sua condição mínima que nem ousa pensar no macro: só vê o pequeno, o miserável.

A busca pelo detalhe e pelo pequeno refletir-se-á também nas referências aos espaços físicos, os cantos da casa onde se esconde para pensar sobre as miudezas cotidianas. Em *Cacos para um vitral*, a personagem Glória declara que precisa refugiar-se em algum cantinho para “resolver” tantas questões para ela importantíssimas: “Procurando um lugar, dentro de si, dentro de casa, um cantinho pra recompor o que vira na igreja. Precisa voltar à sua vida, vidinha ...” (p. 16/17).

Glória tem “coisas miúdas” para resolver, coisas que passam despercebidas a muita gente, presença de Deus nos detalhes, nos cantinhos. Desde o início de *Cacos para um vitral*, encontramos uma Glória que se comove com o pequeno. Esse pequeno servirá também para definir alegrias, “as orgiazinhas, orgasmozinhos faiscentes” (p.11). Mais adiante, Glória se comoverá com outras coisas insignificantes, a que chamará “diamantezinhas”. “A carta de Ritinha, os nomes dos cachorros, a saúde da risada de João, diamantezinhas no cascalho da vida que Maria da Glória recolheu” (p. 86).

Nas coisas rasteiras do cotidiano, Glória encontrará os momentos de alegria. Momentos sempre provocados por acontecimentos invisíveis para outros, mas intensos e cheios de coisas e fatos e idéias para ela. No cotidiano mais insosso, Glória perceberá algo que é quase um “desacontecimento”, um quase-nada, uma ninharia.

Partindo de seus escritos, Glória alcançará a felicidade observando detalhes, aproveitando-os para viver melhor:

Glória aproveitava o canto de Mariquita como aproveitava o sol, cigarras, a ida com Gabriel em Capitólio, o crepúsculo, à noite, a serra com Vênus brilhando, a dupla de caipiras se esgoelando. Não desejava outro céu senão aquele (...), Mariquita cantando, fazendo comida, botando a lenha para dentro por causa da chuva e ela com vinte anos perpétuos namorando (p.117).

As miudezas cotidianas incham e explodem. Do “desacontecimento” mais diário como Mariquita cozinhando e cantarolando, a vida transborda em êxtase e tudo se confunde em lembranças de sol e alegria. O cotidiano se revela superior quando as miudezas são percebidas. Só assim Glória será feliz, só a partir do micro, Glória se fundirá com o macro. Aceitar sua condição “miúda” é um pré-requisito para alcançar a santidade tão buscada. Isso porque aceitar a pequenez humana é acatar a superioridade divina, abandonar a racionalidade humana, deixar de lado a prepotência e reconhecer: não somos nada, somos miúdos, somos ninharia, e só Deus “é” inteiramente. Por isso Glória vive momentos intensos de *êxtase* observando coisas pequenas. “Deus está nos detalhes”, diz a filosofia budista. E Glória, parece concordar com esse pensamento: “da observação dos detalhes alcançarei a Deus”(p.32).

Ao longo da narrativa, Glória se refere aos “diamantezinhos” que provocam uma “infinidade de sensações”, uma extrema felicidade. Novamente seria o *êxtase*, a palavra para descrever esse sentimento provocado por um simples sorriso, “certamente o sorriso de Ritinha era a felicidade”, como diz Glória mais adiante. O cotidiano é simples e miúdo, mas redentor, já que oferece momentos de felicidade: “Gabriel cantava: ‘Tua imagem permanece imaculada, na minha retina cansada de chorar por teu amor’. Glória tomou cuidado, ficou bem calada e escondida pra aproveitar aquele minutinho de felicidade” (p. 79).

É sempre do quase nada que a personagem de *Cacos para um vitral* parte para o “tudo”, o mundo amplo e largo. Os espaços de felicidade (como esse provocado pela “caixinha de grãos”) são encontrados em um contexto bastante privado e feminino, nos instantes em que o almoço já está pronto e sobram uns minutos para descansar. Novamente o pequeno, o insignificante. Fundamentalmente, é esse o espaço onde a personagem se recupera, se enche de energia:

O ônibus andou três quadras e começou a voltar de marcha à ré. Um outro, encrocado logo abaixo da linha, impedia a passagem, obrigando o primeiro a grande volta. Um fato desses, corriqueiro, enchia os passageiros de novidade e juventude. Ganhavam um passeio.(...) Glória não estava apenas saboreando o incidente, catalogava-o, por compulsão, e ele passava a ser moral, e, logo, imprescindível malha na tessitura de sua vida (p.45).

Glória procura momentos de descanso, minúsculos parênteses dentro do cotidiano que tornem suportável esse mesmo cotidiano. A personagem é uma mulher “afogada”, buscando eventuais bolhas de ar para disfarçar o dia-a-dia sufocante. As bolhas de ar consistirão nas miudezas, nos diamantezinhos, na arte de servir, na certeza “de que a vida é servidão” (p. 38).

A certeza da personagem é a de que precisa fixar-se nas coisas pequenas para só então alcançar a santidade. Para Glória, a santidade ou a iluminação pode vir no “jardinzinho”, no xarope de D. Ceza. A felicidade que provém desse momento tão cotidiano pode, entretanto, não ser entendida pelos homens:

Os homens são fragmentos, muito mais que as mulheres, porque são inteiros em suas frações e contornáveis. Qualquer mulher aprende mais depressa porque percebe. Homem, ou faz discurso, ou é ministro, ou chefe de departamento, ou dono. Mulher faz tudo (p. 33).

O marido Gabriel, como todos os homens, não tem muita paciência para minúcias. Mas Glória sabe que a partir das minúcias e da aceitação da condição humana e miserável estará em contato com uma existência mais feliz. Em *A paixão segundo G.H.*, (1990), de Clarice Lispector, a personagem-narradora empreende a dolorosa tarefa de atingir o âmago, a essência, o “centro podre” da vida. Enche-se de coragem para realizar uma aventura extraordinária. Glória também busca o real, o “selvagem coração da vida” (1990, p.45) que se adentra na realidade a todo custo para beber o suco cru, quase sangüíneo, quase vampirescamente sugar da vida sua essência.

Num outro episódio, Gabriel presenteia a esposa (Glória) com uma caixinha de música, esse presente lhe é dado para diminuir o medo que a mulher sentia das pererecas: “Pequeninhas, pareciam gente a rir dela” (p. 31). A caixa é também aquela que encerra mistérios, que contém sempre um segredo, que separa do mundo alguma coisa muito preciosa, muito frágil, ou simplesmente temível. A felicidade que

tanto deseja Glória é temível e, ao mesmo tempo, conteúdo de uma caixa misteriosa. Quem sabe as surpresas que nos reserva? A felicidade será sempre, nessa prosa de Adélia Prado, um sentimento que incluirá sofrimento.

Mas o sofrimento ajuda a concluir a trajetória para libertar a personagem, contribui para que Glória entre num estado de epifania. Junto com ele, vêm a serenidade e a tranqüilidade que serão, na obra, quase um sinônimo de santidade. A personagem Glória possui o mesmo desejo de “ir al grano”. “O centro da gema é mais nuclear, mais central, mais gema que sua própria beirada? O centro tem outro centro?” (p. 79/80). Procura pela existência simples nas pequenas coisas e em seu interior, por isso quer ir ao miolo, ao mais miúdo do mais miúdo, pois sabe que no centro, no minúsculo, nos detalhes, estará Deus. O processo de elevação espiritual atravessado pela personagem de Adélia Prado, nessa obra, necessitará passar pelas miudezas e só a partir daí, do menos, chegar-se-á ao maior, à fusão com o todo e com Deus.

A observação atenta das coisas miúdas recria um novo significado para as coisas aparentemente irrelevantes, como uma fileira de formigas. Maria da Glória é capaz de perceber nelas o ser, a existência suprema e real daquilo que, no dia-a-dia, nunca vemos acontecer. E então as formas passam a “acontecer” verdadeiramente: essa percepção aguda, mais precisa, essa visão nítida e lúcida das coisas que provocam o sentimento de êxtase e angústia.

A personagem de Adélia Prado enfrenta esse inimigo poderosíssimo que é a angústia. Será a angústia combatida com muito custo, já que alcançar a santidade dependerá de superar esse sentimento destruidor. A angústia é sempre associada à fragmentação interior, à falta de serenidade, à indecisão, à culpa e ao medo de tudo. Quando for superada, a personagem viverá um estado de felicidade quase perene e se aproximará da santidade. Mas a angústia é curiosamente também produzida pela própria personagem, por sua mente ativa que se põe a trabalhar como máquina.

Em *Cacos para um vitral*, Glória terá que aprender a vencer a angústia, coisa que, no princípio, lhe custa muito: “Glória estava triste e queria chorar” (p.16). Mas aos poucos, acha que seu sofrimento é enviado por Deus: “Deus me prova às vezes: um gosto de cadáver na boca, eu sinto gosto de cadáver, sei que é cadáver, gosto e odor confundidos na minha boca, a morte viva se nutrindo de mim” (p.18).

Nos momentos de sofrimento, Glória sente na boca um gosto de morte: a morte para outra vida na Terra é uma condição para a “experiência interior” de que trata Bataille. Para Bataille (1992, p.18),

O encontro total com o “eu” se dá por meio de uma experiência interior de elevação que incluirá o questionamento total e a própria morte do “eu”. Quando estou sem resposta concebível, creio que, em mim mesmo, finalmente, este homem deveria matar o que sou (...) condenado a tornar-me homem (ou mais), preciso agora morrer (para mim mesmo), dar-me à luz eu mesmo.

Glória também necessita “dar-se à luz”, nascer para outra vida. Mas para isso precisará matar a Glória antiga e será esse sempre um ato doloroso. Antes de cometer tal atitude, necessitará encontrar forças dentro de si para aproveitar a angústia e então renascer. Sem cair no sofrimento será impossível que a salvação lhe chegue algum dia. O caminho para a serenidade passa necessariamente pelo desespero, pela perda do “eu”, por uma morte seguida de um renascimento.

Mas para que aconteça o renascimento será preciso que Glória abdique de uma vida da qual não consegue desfrutar. O marido Gabriel chega com a notícia de que vai para o Sul com um amigo. Apenas pelo prazer de viajar de avião, descobrir algo novo, apenas pelo prazer de ser feliz. Glória desmonta. Ela acha um absurdo gastar dinheiro nessas coisas, acha que essa vida não está feita para ser feliz, acha várias coisas que não compreende muito bem:

Mais não tem base, meu Deus do céu, que mulher mais esquisita, que complicação! Uma coisa tão à-toa, fazer uma viagemzinha, será que não posso? Pode sim, ela falou e foi dar a aula dela, querendo um lugar para chorar, enfiada de tanto viver adonada, não sabendo tirar um gostinho da vida, sem fazer depois um ato de contrição. E pior, sem se sentir avarenta e mesquinha (p.24).

Glória intui que algo vai mal, afunda-se cada vez mais em sua angústia de viver. A tudo de bom que experimenta paga com uma cota de tristeza, como se a felicidade exigisse troco. O mais grave é que não se sente mesquinha por economizar a alegria, o faz como se a vida tivesse mesmo que ser assim, sem se dar conta de que a felicidade está por aí, pelos ares, na expectativa de Gabriel em viajar de avião pela primeira vez. O marido Gabriel é exatamente quem mais se ressentiu dessa Glória angustiada, sofrida, que não consegue aproveitar a vida. Gabriel reclama: “Vê se fala

sem brigar comigo, ele Gabriel respondeu. Fala sem raiva, desfranze a testa. Seu pessoal é muito aflito, ah, assim tira o gosto de viver”(p.33).

Gabriel sempre tranqüilo, para quem a vida é fácil e prazerosa, não entende a testa franzida, expressando a angústia experimentada por Glória. Para Gabriel, a vida deve ser vivida com gosto e alegria, sem culpas nem medos. Mas Glória ainda não pode, ainda é cedo para que Glória aproveite a vida sem se culpar depois, sem pagar seu “dízimo de tristeza”. Por enquanto, Glória é vítima do “suplício” e arderá. Arderá em oferenda, dará início ao “suplício” de que fala Bataille, o suplício da perda do entendimento, do desalento, da força necessária para aproveitar a angústia. Bataille, assim como a personagem, acha que sofrer é um “acontecimento maravilhoso” e que o suplício é necessário para a transformação do eu.

Glória, nos momentos de angústia, se sente em um beco sem saída e sem respostas. Glória intui que terá que se curvar tanto para chegar à iluminação que teme e se sente também vazia: a vida é só infelicidade. Vê seu espírito tumultado e agitado. Ainda não ousa dar o grande passo, a angústia a invade. A vida de Glória é ainda apenas “servidão”: “A vida é servidão, descubro olhando meus sapatos. (...) O Senhor é meu Pastor e tudo me falta”(p.64/65).

Glória é profundamente infeliz, nem Deus consegue preencher suas necessidades mais básicas. A vida é escravidão, Glória não encontra resposta, não vê luz ao fim do túnel, não sabe como fazer para curar-se de tamanha tristeza. A angústia se acentua ainda quando Glória tem um pesadelo com uma espécie de demônio e passa o dia seguinte todo sofrendo: “Passava o dia enjoada, não comia, respirando com cuidado como se o ar fosse o mesmo ar emprestado do sonho. As horríveis sensações persistindo na vigília, adoecendo o dia” (p.71).

O ar cheira a peste, Glória atravessava um momento de dor, condição para que a iluminação espiritual aconteça no futuro. Glória sente como se o dia estivesse doente e tem, ela própria, medo de estar adoecendo. Teme enlouquecer, quer procurar um psicólogo, vai ao médico, mas não encontra nada. Seu problema é só angústia e será resolvido pouco a pouco, às custas do próprio sentimento. E, pouco a pouco, Glória “reparando que se espaçavam cada vez mais os círculos de angústia “(p.101), vai se aproximando da serenidade e superando a tristeza. Ainda que eventualmente volte a sentir-se “amarga e impaciente” (p.111), os momentos de angústia vão se fazendo

cada vez menos freqüentes. A superação da angústia vai significar a aproximação da serenidade, da iluminação e da santidade.

A personagem adeliana quer descansar, quer tranqüilidade, quer livrar-se da angústia pesada que se derrama sobre ela. E conseguirá. Aos poucos, a angústia será superada e conseguirá dormir em paz. A “coisa dolorosa” irá lentamente se desfazendo e a personagem renascerá transformada. O caminho para o renascer passa necessariamente pela introjeção da humildade em todos os atos humanos. Destruir o orgulho e a soberba é a condição para que a iluminação espiritual seja atingida. Nessa prosa de Adélia Prado, o orgulho é apontado muitas vezes como o contrário da fé, sendo a fé essencial para vencer todo o sofrimento necessário para alcançar a felicidade.

Para tanto, a personagem Glória enfrenta uma luta contra o orgulho, sabendo que derrubá-lo é aproximar-se de Deus. É preciso pedir a Deus, abaixando a cabeça, apoiando-se apenas na fé, caindo até o mais fundo para derrubar o orgulho. E Glória pede: “Tem misericórdia de mim, ó meu pai e me dá sua mão. Vós que me fizestes” (p.82).

Glória precisa rebaixar-se diante de Deus e pedir a Ele piedade para que a salvação chegue. Com orgulho ou soberba, tentando entendê-lo com racionalidade e sem fé, Deus nunca a ajudaria. É só quando Glória atinge o mais fundo que pode suplicar a Deus a salvação, porque só então tem na fé uma força indestrutível. Em *Cacos para um vitral*, a pedra do orgulho passa pela necessidade de assumir o lado escatológico da vida. Para Glória, a pessoa mais próxima de Deus é o pai, que confia sem nódoas, que se entrega sem orgulho...e que não tem pudores de limpar uma fossa, a maior das coragens. É preciso não ter nenhum orgulho, não se achar superior a ninguém para aceitar o escatológico, como apenas um outro lado da vida. Glória se admira do pai e o toma como exemplo: “Ó meu Deus, que bobo que eu era, que falta me fez um tarado,(...) acabando com a minha frescura” (p.105).

O “tarado” representa aqui o encontro corporal sem amor, meramente físico, quase escatológico, considerado sujo pela igreja que freqüenta. Glória sabe que seu orgulho, (ou sua frescura) a impediria de viver um encontro assim. Mas sabe também que a passagem pelo escatológico e a decorrente perda do orgulho acarretarão na felicidade futura, na fé invencível.

Encontramos ainda, na narrativa, referências constantes a visões que surgem em sonhos ou mesmo quando as personagens estão acordadas. Nesses delírios, as personagens intuem uma outra vida, a vida desejada e apontada pelos momentos de êxtase. Muitas vezes as visões serão essenciais para que se complete o processo de epifania transposto pela personagem. A fuga à realidade será, portanto, essencial nesse processo e fará com que as personagens descubram mais coisas de si próprias, revelando-se o novo eu que surgirá a partir da iluminação espiritual.

Será por isso também que, muitas vezes, o texto recai sobre o estilo alucinado, frases superpostas que não seguem umas a outras, criando uma narrativa, desconexa e aparentemente sem sentido. Nesses momentos, a personagem parece tomada por alguma visão e acaba produzindo frases também alucinadas. As frases vão se seguindo, misturando-se como cacos que vão compor mais adiante um sentido. Algumas vezes, a perda do sentido produzirá o efeito de uma alucinação, de um sonho. Também nos momentos de êxtase o fio da narrativa se perde, recorrendo a narradora, inclusive, a versos para traduzir o estado de felicidade absoluta. Em *Cacos para um vitral*, a personagem Glória terá algumas visões que se manifestarão principalmente sob a forma de sonhos. Os sonhos aparecem desde o princípio da narrativa, trazendo revelações:

Olha, disse o moço no sonho, é um casulo, um casulo alongado e está rompido. E viu dentro dele o passarinho mínimo debatendo-se, um beija-flor de biquinho amarelo que saiu por fim e adejou. Glória sonhava aquilo. Ela sonhava muito e sonhos como aquele hidratava sua vida, perto do que suspeitava ser a bem-aventurança, o sentir dos eleitos no céu (p.15).

A partir desse sonho, Glória intui a metamorfose que terá que passar. Nos sonhos, encontra outro ambiente, uma vida diferente que se assemelhava à vida no céu. Os sonhos têm, portanto, uma importância fundamental em sua vida, “hidratam”, no sentido de que dão mais vida à própria vida, dão significado. Segundo Freud (1924, p.94),

A alma chega no sono a uma consciência sensitiva muito mais ampla e profunda de sua encarnação do que na vida e vê-se obrigada a receber e a deixar atuarem sobre ela determinadas impressões excitantes provenientes de partes e de alterações do seu corpo, das quais nada se sabia.

Nesse sentido a personagem vê a possibilidade de encontrar nos sonhos a indicação de algo, um indício que só o sonho permite experimentar. Glória se prende às mensagens traduzidas pelos sonhos e confia em suas revelações:

Não houvera sexo no sonho. O moço estava próximo e fremia, olhava-a mais que com os olhos. Não houvera sexo, mas um eriçar de mais profundas coisas, imperturbavelmente coisas de homem e mulher. Não saberia nomear (...) Glória estava aprendendo a ser feliz sem culpa (p.15/16).

A partir desse sonho, no qual Glória e um moço desconhecido conversam, a personagem descobre que o desejo é permitido, a insinuação entre um casal não é pecado. Glória vai, passo a passo, de acordo com as sugestões apresentadas nos sonhos, descobrindo-se a si mesma e caminhando para sua epifania. Por meio dos sonhos, tentará alcançar a felicidade. Sonha que encontrava anéis e argolas de ouro aos montes, o tesouro dourado debaixo da terra. Os anéis servem, como sabemos, para marcar um laço, para atar e funcionam quase sempre como símbolo de uma aliança, de um voto, de uma comunidade, de um destino associado. Mas o orifício central do anel pode representar também a essência única, o vazio que faz girar a roda, simbolizando e contribuindo assim para realizar a vacuidade no centro do ser, por onde deve descer o influxo celestial.

O anel é de ouro e isso sugere que se trata de uma aliança eterna, com o que há de mais sagrado, mais divino, mais real. Para a alquimia, a transformação do plano em ouro é uma redenção, Glória encontra uma aliança eterna em seus sonhos. Uma aliança consigo mesma, com a nova Glória renascida, como na alquimia, Glória transformada em deusa. Estava debaixo da terra o tesouro, estava no vazio do anel o espaço aberto para receber a iluminação, estava no coração de Glória a felicidade.

Mas além do sonho com anéis, outro sonho persegue Glória. O cadáver de um velho enrijecido, com os braços levantados, é a representação do próprio demônio que, apesar de vencido pela fé de Glória, ainda desperta nela temor e faz com que carregue, pelo resto do dia, a sombra do sonho, como se estivesse assombrada pelo próprio demônio: “Passava o dia enjoada, não comia, respirando com cuidado como se fosse o mesmo ar emprestado do sonho. As horríveis sensações persistindo na vigília, adoecendo o dia” (p.71).

O ar cheira a peste, Glória enfrenta o sacrifício necessário para alcançar a iluminação. Os sonhos vão pouco a pouco construindo a nova Glória que surgirá

depois do sacrifício. Assim Glória vai adquirindo segurança para que alcance a felicidade tão desejada. O êxtase toma conta da personagem a partir de um sonho do qual ela não vai mais se liberar, porque deseja alimentar-se dele para sempre, alimentar-se desse sentimento intenso revelado num sonho e estendido ao dia. No texto, será esse o papel dos sonhos e das visões: revelar a vida.

A partir desses momentos de delírio, quando a personagem teme ser tomada por louca, serão percebidos os passos dados em direção ao êxtase. As visões terão, assim, um papel decisivo nesse processo tão especial atravessado pela personagem. Ela aprenderá que é preciso curvar-se a Deus para vê-lo, seja em sonhos ou em alucinações. Quando se curva de verdade, então sim, Deus se revela e mais um passo é dado para sua transformação, e Maria da Glória percebe que a trajetória da vida é em aberto.

Considerações finais

Chegamos ao fim do percurso que, assim como aquele traçado pela personagem de Adélia Prado, foi um caminho de acertos e incertezas. Não é sem muito hesitar que aportamos, a título de conclusão de percurso, numa intregação dos tópicos estudados ao longo desta dissertação. Para tanto, retomar os objetivos propostos para a realização desta pesquisa é de suma importância para a conclusão do trabalho. Um dos objetivos alcançado foi compreender o modo de ocorrência e envolvimento dos elementos na narração: acontecimento, personagem, tempo e espaço.

Entendemos, em relação a esses elementos, que Adélia Prado desenvolveu um trabalho voltado para a própria linguagem, rompendo com a linearidade e a causalidade. Com exceção da personagem principal, Maria da Glória, as outras aparecem e desaparecem sem nenhuma cerimônia, contribuindo para que o acontecimento se torne imprevisto e irreconhecível. Não apresenta uma ação que se desencadeia numa reação, mas apenas a simultaneidade dos eventos. Nesse texto-vitral, cada texto-caco se constitui numa narrativa, independente, mas formadora de uma narrativa maior. Por isso, é possível fazer a leitura desse texto iniciando de qualquer página. Não há começo, meio e fim, mas acontecimentos, cacos para compor o vitral.

Essa quebra do esquema causa–conseqüência se estende também em relação ao tempo. Presente, passado e futuro se confundem e confundem o leitor. Não há preocupação em marcar o tempo, nem mesmo o espaço. O que se estabelece é uma desordem em que, lembranças impregnam o presente. O tempo, em *Cacos para um vitral*, é o do instante que pode somar recordações de passado próximo ou longínquo e fazer projeções futuras.

Assim, não é possível estabelecer, a partir do tempo, um fio condutor por onde corre a intriga, mesmo porque não temos uma intriga. Mesmo quando se trata de lembranças não temos um acúmulo de ações, mas informações que se relacionam com presente. Dessa forma, tempo, espaço e personagem constroem-se junto com o texto, são fragmentados e fazem parte da metáfora que constrói esse texto-vitral.

Estudar o processo do discurso narrativo como metáfora da composição do vitral, proporcionada pelo exercício metalingüístico, foi mais um dos objetivos desta pesquisa. No que diz respeito a essa metáfora estrutural, concluímos que se edifica no modo de construção e organização do texto, ou seja, Adélia Prado construiu o texto como se compusesse um vitral. Existe uma relação dialógica entre o texto e o vitral.

A partir das observações, instauraram-se linhas de forças que fundamentam a convicção de que a narrativa em estudo é fragmentada como um vitral, tanto em sua forma como na maneira com que foi construída. Mas não se trata apenas da forma, *Cacos para um vitral* é aurático porque leva o leitor não só a contemplá-lo, mas também a montá-lo em busca de um significado quase sempre inalcançável. O procedimento literário desse texto está exposto ao leitor em sua própria linguagem. A narrativa expressa reflexões do meio doméstico e da ambiência cotidiana da protagonista, deixando a heroína desamparada e solitária em face de existência humana. A contingência de auto-análise a transforma numa espectadora de seus próprios atos.

Essa exposição se dá num movimento interior jamais completado, que possui a aparência de evasão ou de fuga. Maria da Glória se desdobra por muitas vidas. Essa dispersão no tempo, por meio da experiência interior, de uma vida fragmentada, como cacos, é homologa ao ritmo temporal entrecortado em episódios distintos, que acompanha a ordem evocativa das vivências, substitui a unidade biográfica externa. O registro da personagem focaliza o livre curso das idéias da protagonista em esmiuçar os próprios sentimentos e lembranças. Os estados subjetivos distribuem-se em cadeias autônomas, que fixam os instantâneos do presente ou do passado e correspondem a episódio completo. Ou seja, se, por um lado, o texto tem a naturalidade das funções referencial e emotiva, por outro, tem a arquitetura das funções poética e metalingüística.

O acompanhamento do percurso da subjetividade feminina ficcional enquanto sensibilidade geradora do procedimento artístico é mais um dos objetivos deste trabalho. Em relação a isso, observou-se que o cotidiano feminino é recriado por memórias. Encontramos uma mulher que se desdobra por meio da memória, que se revela livre da representação de um mundo referencial. Mas, há sempre um duplo com o suposto mundo "real", as imagens que constitui este cotidiano, são desenquadradas e se encarnam na palavra.

Assim, o cotidiano feminino é recriado como uma experiência transformada em memória, desse modo, as lembranças da infância, da mãe entristecida, do pai homem perfeito, do relacionamento com a família, vão se entremeando às experiências do presente. Porém nem sempre a memória é acionada no presente, mas há um retorno sob a forma de conjuntos desconectados de imagens, que embaralham o presente, passado e futuro.

Dessa forma, é possível afirmar, agora, que as hipóteses levantadas: a de que a arquitetura desse romance retoma a modalidade discursiva metafórica da composição do vitral e que o método metalingüístico coopera com a montagem da dupla metáfora: texto-vitral, no seu todo, são verdadeiras, já que o romance, enquanto linguagem, produz singularmente a recuperação de uma outra linguagem, a do vitral, e procura por equivalência de linguagem, a linguagem. Adélia Prado, nesse texto, aponta para o vitral, não em um falar do vitral, mas numa recriação literária, recuperando o modo como o vitral é composto.

A alusão a outra linguagem - a do vitral - procurando reavê-lo na linguagem que o aponta - o texto - produz a dupla metáfora da qual falamos: texto = vitral = texto-vitral. A metalinguagem opera o código para chegar a um processo de relação entre o texto e o vitral. E o faz também por meio visual, para desenhar o sentido, para definir estruturalmente o vitral, demonstrando-o em estreita operação com o trabalho da função poética.

A organização estilizada do texto trabalha para romper com as estruturas da lógica aristotélica e a linearidade, a narrativa força ao máximo essa ruptura, esgota o campo do possível, na conformidade do preceito pindárico. Mostra-se radicalizando a incorporação da dimensão visual das páginas, anunciando um vitral. Não se trata somente de blocos separados por um espaço em branco, ou melhor, não se trata nem mesmo de espaços em branco, no dizer de Haroldo de Campos (1977, p.97), “Um mero espaço em branco é uma instância gráfica e o branco deixado na página é, por sua vez, um grafo”. Com isto supre-se as ligaduras discursivas habituais e instaura-se uma sintaxe ideográfica, relacional, paratática, de correlação com o vitral.

Observou-se também que *Cacos para um vitral* se empenha em acompanhar o movimento da memória. É um texto que se serve dos traços da memória não como preenchimentos de lacunas ou recomposição de uma imagem passada mas, enquanto a própria lacuna, enquanto decomposição. O texto articula a memória às formas da

mimese em um contexto moderno. De acordo com Guimarães (1997, p.21), “Por sua própria natureza, à memória caberia a tarefa de realizar um retorno àquilo que, a cada vez, se distancia mais e mais”. *Cacos para um vitral* exhibe justamente os vazios, a incompletude fundamental da memória, a dispersão do sujeito do tempo. A memória constitui, nessa narrativa, uma força de procura. O texto rompe com as leis da representação. Trata-se de uma escrita na qual a linguagem, realiza um trânsito ao exterior de si próprio, escapa do modo de ser do discurso, a palavra literária se desenvolve a partir dela mesma. Portanto, para sentir o efeito peculiar de *Cacos para um vitral* é preciso vê-lo como um tipo de texto memorialístico que supera o narrador em primeira pessoa e funde-o com o de terceira para se concentrar poeticamente no sujeito como criação.

Usando o fragmento a autora constrói, num clima de poesia e ficção, o mundo do eu, e o eu como mundo. Por isso é possível tratar essa narrativa como sendo de memória, devido a estilização literária que é aplicada para narrar a existência do eu no mundo, particularizadora, de um lado, na medida em que destaca as personagens em seus casos, mas, de outro, generalizadora porque simultaneamente projeta o eu no mundo.

Cacos para um vitral nos revelou uma obra repleta de inovações e proporcionou-nos um encontro com o inusitado. Transpusemos esse caminho fragmentado com a intenção de reunir e conhecer cada caco utilizado pela autora para construir seu texto-vitral. Entendemos a pesquisa como o fim de uma trajetória, mas também como o princípio, início de um outro percurso que já começou a ser tratado na conclusão deste trabalho. Esperamos continuar. Conclusão em processo, processo em direção a outros aprofundamentos e estudos. Esperamos também, ter contribuído para o crescimento dos estudos literários, o objetivo não era convencer ninguém da verdade, mas lançar a dúvida.

Bibliografia

I. Obras de Adélia Prado:

PRADO, Adélia. *Cacos para um vitral*. São Paulo: Siciliano, 4ª. ed., 1991.

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

II. Ensaaios e artigos sobre Adélia Prado

ABREU, Ana. Maria. Adélia Prado: uma doida muito lúcida. Revista *Análise*, 1994.

ABREU, Caio.Fernandes. Água limpa. Revista *Veja*, 23 de maio de 1979.

ALBUQUERQUE, Lina. Por obra e graça do Espírito Santo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1987.

ALMEIDA, Lúcia Machado. Gente, livros e bichos. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 16 de março de 1980.

ALVARENGA, Terezinha. Os músicos de Adélia Prado. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 28 de junho de 1984.

BAITELLA, Nádia. Grande poesia. *Revista Visão*, 3 de setembro de 1979.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo/Rio Claro. Edições GRD/Arquivo municipal de Rio Claro, 1991.

CAMBARÁ, Iris. Adélia Prado : dona de casa e mito de Divinópolis. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 de junho 1984.

CASTELLO, José de. O culto será óbvio. *Isto é*, São Paulo, 6 junho, 1984,p. 44-45.

CHRYSTUS, Mirian. O nome feminino de Deus, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 de maio de 1987.

FORTUNA, Felipe. As contradições de Deus. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 de abril de 1987.

FRANCO, Adercio Simões. *A poética de Adélia Prado*. Dissertação de Mestrado. Universidade Católica do Paraná, 1984.

GUERRA, Valéria Ribeiro. *A vertigem dos cacos: o feminino em Adélia Prado*. Rio de Janeiro, tese de mestrado, PUC-RJ, 1992.

LUCAS, Fábio. Cacos para um vitral de Adélia Prado. In *:Mineiranças*. São Paulo, Oficina de livros, 1991, p.181.

KHÉDE, Sonia Salomão. Amágica e polêmica, volta de Adélia Prado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1980.

MINDLIN, Sonia. A corrente do pensamento lírico, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 de junho de 1984.

MORAES, Vanessa de Landa. *A mulher desdobrável: Transgressão e completude na poética de Adélia Prado*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

MUZART, Zahidé L. (org) 3º Seminário Nacional Mulher e Literatura - *Cadernos*. Florianópolis, UFSC, 4 a 6 de outubro de 1989.

NALDER, Wladir. Cuidado com Adélia Prado!, *Folha da Tarde*, São Paulo, 30 de maio 1987.

NÊUMANNE, José. A mineira Adélia Prado, poesia e prosa com fé no chão. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 de abril, 1999.

OSAKABE, H. A ronda do anti-cristo. In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, Brasiliense. 1983.

PINTO, Cleonice Vaz de Carvalho. *Via crucis do feminino*. Rio de Janeiro, tese de mestrado, PUC-RJ, 1992.

MEDINA, C. Adélia Prado: a poesia marcou encontro em Divinópolis. In: *A posse da terra: escritor brasileiro hoje*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da moeda. São Paulo, 1985.

ROMANO, Affonso. A obra de Adélia Prado, *Jornal do Brasil*, 1990.

SÁ, Jorge de. Presença de Carlos Drummond de Andrade na poesia de Adélia Prado. In *Ensaios e Semiótica*. Faculdade de Letras da UFMG, 1982.

SOARES, A. Fantasias do céu: o prazer feminino na poesia de Adélia Prado e Pontos de tensão no regionalismo adeliانو. In: *A paixão emancipatória*. São Paulo: Difel, 1999.

VIEIRA, Sandra. A poesia feminina de Adélia Prado, *Jornal mineiro*, Minas Gerais, - 1988.

III. Outras obras consultadas

ÁVILA, Santa Teresa de. *Seta de fogo*, Lisboa: Assírio & Alvim, trad. José Bento, 1989.

AGUIAR e Silva. *A estrutura do romance*, Coimbra: Almetina, 1986.

- ALCÂNTARA, Fernando da Nóbrega de. *Um olhar sobre os vitrais*. 2000 160 p.
Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Paraná,
Curitiba/Pr.
- ANATOL, Rosenfeld, *História da Literatura e do Teatro alemães*. Campinas
Perspectiva, 1993.
- ARTAND, Antonin. *A linguagem e seu duplo*. Trad.Fiama Hasse Pais Brandão,
editorial: Minotauro, s/d.
- BAKHTIN, Mikael. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, trad. Celso Libâneo
Coutinho, Magali Montagné, Antonio Ceschin, 1992.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: francisco
Alves, trad. Hortência dos Santos, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGSON, Henri. *Durre et simultaneite a propos de la theorie de Einstein*. Paris: Felix
Alcan, 1923.
- CAMPOS, Haroldo de. *Comunicação na poesia de vanguarda*. In. A arte no horizonte
do provável. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. *Metalinguagem*, Petrópolis: Vozes, 1970.
- _____. *Ideograma: lógica poesia linguagem*, São Paulo: Cultrix, 1977.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CHALHUB, Samira: *A metalinguagem*, ed. Ática, 1988.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Helder, 1991.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. Lorencini, e Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974

_____. *Pesquisa de retórica*. Trad. Iruzun. Petrópolis: Cultrix, 1975.

CONCEIÇÃO, H. R. *O que dizem os vitrais?*. São Paulo: Cultrix, 1970.

ECO, Umberto. *A estrutura do ausente: intridução à pesquisa semiológica*. Trad. Carvalho, São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERREIRA, Aurélio. Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*, 1986.

FREUD, Signund. *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GENETTE, Gerard. *Vertigem paralisada*. In: *Figuras*. Trad. Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória entre o legível e o visível* Belo Horizonte: UFMG, 1997.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Poética*. São Paulo: Cuitrix, 1970, p.127.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Francisco Alves, 1990

_____. *Perto do coração selvagem*. Franscico Alves, 1990.

- MACHADO, Irene de Araújo. *Analogia do dissimilar: Bakhtin e o formalismo russo*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *O romance e a voz: prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP. 1995.
- MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: SABIA, 1968.
- MILLER, Beth. *Mujeres em la literatura*. Cidade do México: Fleischer, 1978.
- MOI, Toril. *Teoria literária feminista*. Madri: Cátedra, 1988.
- MOISÉS. Leyla Perrone. *O novo romance francês*. São Paulo, Ed. S/A, col. Buriti 1966.
- MOISÉS. Massaud. *A criação Poética*, São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- NOVAES, Adauto (org.) *O desejo*. São Paulo: Companhia das letras. Rio de Janeiro, Funarte, 1990.
- PAIXÃO. Sylvia. *A fala a menos: a repressão do desejo na poesia feminina*. Rio de Janeiro: Numen, 1991.
- PIGNATARI, Décio. Código e linguagem. Metalinguagem, in. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1973. 6ª ed.
- _____. *Semiótica e literatura*. São Paulo. Perspectiva, 1974.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Ed. Eldorado, 1977, p.198.
- SEGOLIN, Fernando. *Personagem e Anti – Personagem* – Cortez & Moraes Ltda., 1978

SOMPOSILI, Pedro. *O abstrato do vitral abstrato*. 2001 108p. Dissertação (Mestrado em Artes.) Universidade Estadual de Londrina – Londrina/Pr,

TERSARIOL, Alpheu. *Literatura e interpretação de textos*. Rio Grande do Sul. Edelbra, 1988.

TODOROV, Tzvetam: *Estruturalismo e Poética*, São Paulo, Cultrix, 1970.

_____ :*As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.