

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA**

**UM PAÍS DE MEMÓRIA E SENTIMENTO: ALGUNS TEMAS NA
POESIA DE ADÉLIA PRADO**

FÁTIMA RODRIGUES ÁLI

**ORIENTADOR: PROF. DR. ANTÔNIO MARCOS VIEIRA
SANSEVERINO**

PORTO ALEGRE, 2012

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA**

**UM PÁIS DE MEMÓRIA E SENTIMENTO: ALGUNS TEMAS NA
POESIA DE ADÉLIA PRADO**

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FÁTIMA RODRIGUES ÁLI

**ORIENTADOR: PROF. DR. ANTÔNIO MARCOS VIEIRA
SANSEVERINO**

PORTO ALEGRE, 2012

RESUMO

Este trabalho propõe-se a fazer uma leitura da obra formalmente poética da autora mineira Adélia Prado, no intuito de, a partir da distinção de seus temas recorrentes em seus cinco primeiros livros de poesia, e do sujeito lírico que lhe dá voz, analisar como se edifica o projeto de construção do texto poético desta autora. Um aspecto que percorre todos os temas desta obra é o cotidiano, seja o atual, seja o do passado, revisitado. A revelação da intimidade – da casa, do corpo, dos seres, das coisas – num primeiro momento, tem um caráter rebaixador do que está sendo apresentado, para – logo em seguida – ser elevada a um patamar de transcendência, de sacralização, ou de religação com o sublime. O projeto de concepção lírica criado por Adélia Prado é justamente, a partir do diálogo entre o religioso e o poético, revelar o banal, mas pela lente da poesia, ou, em outras palavras, explorando a gama de significados possíveis em cada palavra ou verso, num interessante jogo metafórico e metalinguístico. Também concluiu-se que tal projeto passa pela discussão acerca da poesia no Brasil, visto que esta obra dialoga com autores e textos da literatura nacional, como os de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Outros textos com os quais esta poesia interage, indiscutivelmente, são o bíblico e, ainda, os da liturgia cristã, visto que a religiosidade não só é tema, mas, às vezes, empresta sua forma aos poemas. Sob o ponto de vista teórico para este estudo, buscaram-se referências nos críticos tradicionais da lírica, como Benedetto Croce, Erich Auerbach, Hugo Friedrich, Theodor Adorno, Walter Benjamin e Alfredo Bosi. Sobre o tema “Sagrado e poesia”, buscou-se a obra de Octávio Paz que trata disso; e o tema “Escrita de si” foi analisado sob a leitura do texto de Michel Foucault. A fortuna crítica da autora em pauta ainda está muito circunscrita às teses acadêmicas, mas foram de grande aproveitamento as análises de Felipe Fortuna, Manuel Bandeira, Angélica Soares e Luíza Lobo.

Palavras-chave: literatura brasileira; Adélia Prado; poesia; memória; sagrado

ABSTRACT

This paper proposes to take a reading of the Adelia Prado's poetry, in order, from the distinction of its main themes and its voice, analyze how to build the lyric text construction project of this author. The aspect that traverses all the themes of this work is the everyday, is the current one, that of the past revisited. The revelation of intimacy – the house, body, of beings, of things – in a first moment, has a character countersink drill than is being presented, to – then – be elevated to a level of transcendence, of sacralization. The poetic project created by Adelia Prado is, precisely, from the dialogue between the religious and the poetic, reveal the banal, but through the lens of poetry, or, in other words, exploring the range of possible meanings in each word or verse. Also it was concluded that this project goes by the discussion about the poetry in Brazil, since this work dialogues with authors and texts of national literature. Under the theoretical point of view, sought-if references in traditional critics, such as Benedetto Croce, Erich Auerbach, Hugo Friedrich, Theodor Adorno, Walter Benjamin and Alfredo Bosi. On the topic of "sacred and poetry", sought the work of Octavio Paz that comes to that; and the theme "writing itself" was analyzed under the text reading of Michel Foucault. The author's critical at stake is still very circumscribed to academic theses, but were of great use analyses of Felipe Fortuna, Manuel Bandeira, Angelica Soares and Luíza Lobo.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	06
2 CAPÍTULO 1: A POESIA DE ADÉLIA	09
2.1 O “MODO POÉTICO DE SALVAÇÃO”	09
2.2 A CRÍTICA E A LITERATURA BRASILEIRA	11
3 CAPÍTULO 2: OS TEMAS	18
3.1 O TEMA DA MEMÓRIA	23
3.2 O TEMA DO INTERIOR	26
3.3 O TEMA DO COTIDIANO E DA INTIMIDADE: A SIMPLICIDADE.....	30
3.4 O TEMA DA MULHER (A DICÇÃO FEMININA).....	37
3.5 O TEMA DA RELIOSIDADE (OU A REPRESENTAÇÃO DO SAGRADO) .	49
3.5.1 O sagrado como tema	51
3.5.2 O sagrado como forma	58
3.6. O TEMA DA POESIA: REVERÊNCIA E REFERÊNCIA.....	61
3.6.1 A concepção adeliана de poesia	62
3.6.2 O diálogo com outras poesias	66
4 CAPÍTULO 3: A PERSONA ADÉLIA	74
5 CONCLUSÃO	79
REFERÊNCIAS	85

1 INTRODUÇÃO

Em um artigo de 1933, *Experiência e pobreza*¹, Walter Benjamin apontou um fenômeno que ele considerou típico da sociedade industrial: a pobreza de experiência, de vivências reais e plenas de sentido e conteúdo. A Europa sobrevivente da Primeira Grande Guerra – a qual estreou novas estratégias de combate, além de novidades tecnológicas da indústria bélica – queria *libertar-se* de sua (terrível) bagagem de experiência, ou seja, desvincular-se do passado, do seu patrimônio cultural, em nome do *novo*, do *atual*.

Segundo o filósofo, “algumas das melhores cabeças” da época ajustaram-se – com uma grande desilusão e ao mesmo tempo com uma total fidelidade – a essa moderna concepção. Como exemplo, ele cita Adolf Loos, um precursor da moderna arquitetura, que afirmou: “Só escrevo para pessoas dotadas de uma *sensibilidade moderna*... Não escrevo para os *nostálgicos* da Renascença ou do Rococó” (Benjamin, 1985, p. 117). Em suma, o homem *moderno*, na visão do filósofo, é, naquele momento, um sujeito que deseja a qualquer custo desligar-se do passado e está à espera do que quer que lhe tragam o presente e o futuro.

Em *Paris, capital do século XIX*, o célebre ensaio sobre Baudelaire e o *flâneur*, Walter Benjamin discorre sobre a emancipação de algumas formas de expressão artística: a arquitetura, enquanto construção do engenheiro, “liberta-se” da arte; em seguida, a fotografia surge como nova forma de reprodução da natureza; “as criações da fantasia se preparam para se tornarem práticas enquanto criação publicitária”. Sobre a cidade que dá título ao ensaio, diz:

Pela primeira vez, com Baudelaire, Paris se torna objeto da poesia lírica. Essa poesia não é nenhuma arte nacional e familiar; pelo contrário, o olhar do alegórico a perpassar a cidade é o olhar do estranhamento. É o olhar do *flâneur*, cuja forma de

¹ Trata-se de texto cujo conteúdo, mais tarde, em 1936, Walter Benjamin acrescentaria a um de seus ensaios mais conhecidos: *O narrador – Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. Há trechos semelhantes nos dois textos. Ainda, no ensaio *Paris, capital do século XIX*, Benjamin identifica, também, fenômeno similar: o apagamento dos vestígios do passado na vida das grandes cidades.

vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande. (BENJAMIN, 1991, p. 39)

Já sobre a Modernidade que se apresentava, Benjamin escolhe “As flores do mal”, do poeta parisiense, como referência básica para compreendê-la. É um poema lúgubre, em que o passado não existe e o futuro é incerteza, em que – como diz Auerbach² – “a unidade sintática, o ritmo grave e as figuras retóricas combinam-se para emprestar ao poema uma atmosfera de sublime sombrio, em perfeita consonância com o profundo desespero que expressa” (2007, p.305).

A razão da apresentação desses textos de Walter Benjamin é porque eles remetem-me à ideia de que, no âmbito da expressão literária, pode-se observar esse mesmo fenômeno na literatura do final do século XX, na qual se pode verificar em forma e conteúdo essa síndrome de apagamento dos vestígios do passado – que Benjamin tão bem aponta – em nome de uma nova realidade vindoura e pouco conhecida. Não me refiro ao fenômeno – comum e saudável – que é uma geração buscar *suplantar* a anterior com vistas a criar uma nova estética, uma linguagem ou um estilo diferente. Esse é um movimento normal (previsível até) e positivo, pois acresce elementos novos aos já existentes e, enfim, é com esse exercício de *recortes* e *colagens* que se fazem as grandes literaturas e se forma a história da cultura de um povo. Refiro-me, isto sim, a alguns processos de *desidentificação* que se percebem na literatura, especialmente na poesia da segunda metade do século XX. Propaganda, trocadilho, ecologia, tecnologia, humor: tudo isso pode fazer parte da poesia, apresentar-se legitimamente como poesia.

Acredito que esse momento da literatura brasileira, sobretudo da poesia, reflete esse aspecto levantado por Benjamin: a descrição de sua época a partir de categorias negativas. No entanto, meu interesse é analisar como essa poesia lida com esses elementos: o passado, o progresso e a experiência vivida. Para tanto, escolhi o texto de Adélia Prado, poeta brasileira contemporânea (seu primeiro livro de poemas foi editado em 1976). Escolhi o texto dessa poeta, inicialmente, por pura afinidade e gosto – e é provável que este trabalho tenha demorado um tempo maior do que o normal para uma dissertação, pelo simples fato de que foi esse o tempo que eu tive para tomar o necessário distanciamento desse texto.

² AUERBACH, Erich. As flores do mal e o sublime. In: *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas cidades, 2007.

Um dos aspectos mais evidentes da poesia de Adélia é o seu tom despidoradamente íntimo; a poesia de Adélia é toda voltada para a intimidade: a intimidade da vida interiorana, a intimidade da casa, da família, do corpo e, sobretudo, a intimidade relacionada à vida e às coisas dessa mulher a quem a poeta dá voz em toda a obra; essa a quem chamo, no decorrer deste estudo, de *persona Adélia* – e à qual dedico o capítulo 4. Em seguida, comecei a observar a matéria com que a poeta constrói esse imaginário de intimidade, ou, melhor dizendo, passei a me dedicar ao que eu acredito que seja a *fonte* dessa poesia. Cheguei, então, ao levantamento de seus temas recorrentes: a memória, a vida interiorana, a intimidade do lar e a rotina, a mulher e a dicção feminina, o sagrado e a religiosidade e, finalmente, a própria poesia. Com esses temas, Adélia elabora o que julgo que seja o *projeto* dessa poesia: ser uma expressão libertadora, reinstauradora da fé no ser humano.

No quarto capítulo detenho-me na voz que se apresenta nesses poemas, na *persona* que a autora cria para defender a concepção de poesia como expressão espontânea e autêntica. É uma *persona* que se apresenta um tanto multifacetada (mulher do povo, beata, lasciva, irracional, intelectual, suburbana...) numa caracterização ambígua e fragmentada que só contribui para a construção de um eu lírico dotado de humanismo. O objetivo desse capítulo é analisar o papel que esse eu lírico desempenha na construção e na conjuntura da obra de Adélia, visto que essa “voz” ou essa *persona* é o que os leitores dessa poeta mais lembram, quando se lhes pergunta por que a apreciam.

Por fim, uma explicação sobre a redação deste texto em 1ª pessoa. Comecei esta dissertação nos anos 1990 e a preteri em favor de perspectivas profissionais e pessoais que se apresentaram. Voltei ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS há dois anos e pensei em “começar do zero”, escolher outro tema para a dissertação. Por teimosia, resolvi reler alguns escritos de 15 anos atrás; submeti-os à leitura de professores e amigos, e concluímos que não estavam datados e tinham consistência como projeto. Então, retomei aqueles escritos, agora como esboço de uma dissertação, e foi tão prazeroso reler, reescrever, atualizar dados, pesquisar os teóricos, que não senti nenhum cansaço nesse trabalho, só prazer. Este texto só poderia ser redigido em 1ª pessoa porque – como disse Montaigne, na introdução de seus *Ensaio*s³ – escrevi-o para mim mesmo. Que a Academia me perdoe!

³ MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*s. Vol. 1. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (pág. 31)

2. A POESIA DE ADÉLIA

2.1– O “MODO POÉTICO DE SALVAÇÃO” OU A RESISTÊNCIA

Defendo que o texto poético – a poesia e a prosa – de Adélia é um texto *de resistência*; é um texto que diz de si próprio “*buscar a compaixão de Deus pelo ser humano*”. É um texto, sobretudo, que se ergue a partir da banalidade da vida e nos obriga a olhar para isso, para a nossa banalidade, e procurarmos a poesia que há nela – porque há. Se a poesia pode ser definida como a percepção estética que o poeta tem de algum aspecto do universo material, espiritual ou intelectual do ser humano, a poesia de Adélia Prado, certamente, é grande poesia, pois contempla eficazmente essa concepção.

Chamei antes de texto *de resistência*, e a expressão tem qualquer coisa de tom combativo; são propositais a expressão e o tom, porque acredito que – sem ser saudosista de um tempo perdido, sem exagerar no apelo sentimental – a poesia de Adélia resiste (a) e combate a pobreza estética que ronda estes nossos tempos de entronização de mau gosto e clichês, a pobreza de perspectivas de beleza e a pobreza de fé (independente de fé em quê; fé, apenas, no seu sentido de crença, confiança). Segundo Alfredo Bosi⁴, a poesia – toda grande poesia – é uma forma de resistência aos discursos dominantes; para ele, a poesia é um discurso que resiste apesar do meio hostil. O crítico reconhece no discurso poético um poderoso instrumento de resistência (conceito que vem da Ética) que não sucumbiu à barbárie e ao caos, ou seja, à “falsa ordem”.

No artigo citado, Bosi aponta caminhos que a poesia pode seguir enquanto resistência: o **mito**, que tenta reviver a “grandeza heroica e sagrada dos tempos originários, unindo lenda e poema, *mythos* e *epos*” (BOSI, p. 149) e ressacraliza a memória coletiva mais profunda, numa proposta libertadora; a **lírica**, em que a interioridade é mobilizada como defesa contra a reificação; a **metalinguagem**, satírica ou paródica, que age como antídoto aos automatismos da

⁴ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

língua ou do gosto; o **imaginário profético, utópico**, que questiona o momento presente e projeta-se para o futuro. Assim, a poesia representa uma forma de recusa do presente, seja pelo retorno a um passado, num caráter memorialista, seja pela projeção a um futuro, a um devir. O crítico enfatiza, ainda, que restam ao poeta a consciência de sua rejeição (num mundo sem aquela “grandeza heroica”) e a edificação de sua poesia no vazio de seu próprio deserto, e conclui:

Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar. (Bosi, p. 192)

O que chamei de *projeto* da poesia de Adélia, então, está dentro desse sentido de *instaurar a fé*, de tentar recuperar, de alguma maneira, a crença na alegria e na beleza das coisas simples dentro do caos (aparentemente, limpo e organizado) em que vivemos. Esse projeto pode levar como nome um verso da própria: *o modo poético de salvação*, e, como o nome diz, defende a capacidade curadora da poesia. Curadora de quê? Ora, curadora de um mal que se apresenta como a perda de um jeito humano – ou simples, ou sublime – de ser que se tinha, que já se teve e que se perdeu nas ondas das vanguardas. Essa cura consiste, justamente, na retomada do simples. do cotidiano, do familiar como instâncias privilegiadas que são e que devem participar do assunto poesia.

Só posso fazer essa defesa partindo do princípio de que a literatura é uma forma de conhecimento, e a poesia, especialmente, é uma forma privilegiada dessa faculdade. Acredito que a poesia de Adélia apresenta-se dessa maneira, como uma forma sublime de conhecimento, que nos instiga a segui-lo, a procurá-lo. Ao contrário dos *vanguardeiros* do artigo de Walter Benjamin, que citei antes, os que queriam *apagar* as marcas do vivido – o texto de Adélia busca exatamente *recuperar* essas marcas, a fim de aprender (e ensinar) com elas, adotando o caminho do mito, da ressacralização da memória de uma comunidade, como se pode ver no artigo de Bosi.

O principal caminho tomado por Adélia para levar a cabo esse projeto é o da mística, da religiosidade: sua poesia é uma recorrente louvação ao ser divino que rege os destinos do mundo. Entretanto, não temos aqui uma carpideira de culpas; temos um sujeito lírico que indaga e se indaga sobre a vida, a partir de uma profunda crença no divino, a partir de uma fé que é marca da

voz desse texto – é marca, ainda, tanto da autora como das personagens de seus textos em prosa e do eu lírico dos poemas.

Octavio Paz já disse que a poesia e a mística – o estudo das coisas divinas e espirituais – estavam condenadas a um exílio por não pertencerem ao mundo das *ideias claras e distintas* do pensamento ocidental. Nesse sentido, acredito que Adélia sai-se muito bem como “salvadora” dessas duas forças; seu texto, de maneira alguma, banaliza a poesia ou o sagrado: o que ela faz é justamente o contrário, é sacralizar e poetizar o banal. Se a poesia se sustenta com ideias, ritmos e imagens, e a religião, com teofanias e ritos, poderíamos pensar a poesia como uma forma de representação do sagrado e a religião como uma expressão poética do mundo. Mais certo, no entanto, é pensar no outro elo que as liga: o sublime. Ainda segundo Paz, ele – o sublime – aparece em toda experiência que envolve o sagrado e contém, em si próprio, *um tremor, um mal-estar, um pasmo e uma aflição que denunciam a presença do incomensurável, traços do horror divino*. Tanto o sagrado como o poético brotam, então, *do assombro* (maravilhamento, espanto, terror), por isso ambos são processos dinâmicos, revolucionários – não se fica impassível ante eles.

A poesia de Adélia chama ao sublime; a voz que fala nessa poesia, voz irracional, sentimental, mas, muitas vezes, lúcida (tão lúcida quanto pode ser a poesia) conta da vida: da sua alegria, da sua tristeza, da sua poesia. Aqui, experiência vivida não é para ser esquecida; aqui, ela vira fato poético: cada poema é a realização concreta da percepção que a poeta tem de seu universo.

2.2 – A CRÍTICA E A LITERATURA BRASILEIRA

O primeiro livro de Adélia Prado – *Bagagem* – foi publicado em 1976; a autora era, então, uma professora, de 40 anos, moradora de Divinópolis, Minas Gerais (ainda mora nessa cidade). O livro surgiu apadrinhado por ninguém menos que Carlos Drummond de Andrade, que o recebeu de Affonso Romano de Sant’Anna, a quem Adélia havia enviado os poemas. Desde *Bagagem*, o primeiro, até *Duração do dia*, o último (de 2010), já são seis livros de poesia e oito de prosa (estes catalogados como contos, romances ou, simplesmente, “ficção”), um livro para

crianças, duas reuniões (de prosa e de poesia) e inúmeras antologias – sem contar as traduções para as línguas inglesa, francesa e italiana. No entanto, a despeito de ser uma obra de considerável tamanho e muito boa receptividade, há pouca crítica a seu respeito. Por outro lado, é uma obra bastante estudada na academia: a lista de dissertações e teses é bem vasta.

Os aspectos que mais chamam a atenção no texto de Adélia são, naturalmente, as vertentes percorridas pela pouco extensa crítica⁵: a voz feminina, analisada por teóricas como Luíza Lobo e Angélica Soares; o misticismo e o tom epifânico, por Antônio Holfeldt; a memória e a religiosidade, por Felipe Fortuna, por exemplo.

Em *As contradições de Deus*⁶, Felipe Fortuna diz :

A publicação de *Bagagem* (1976) provocou alguns solavancos na poesia brasileira. Mais de um crítico observou no "caso" Adélia Prado a superação de certas atitudes do Modernismo, indicando o surgimento de uma voz feminina, a valorização do interior brasileiro e o tema da família burguesa. Outros ressaltaram a exaltação carnal e as qualidades específicas de uma poesia cuja dicção ainda não se encontrava plenamente identificada na tradição literária do Brasil. Essas avaliações não detectaram, contudo, pelo menos duas marcas solenes de sua poesia: **a memória e a religiosidade**. (*grifo meu*)

Fortuna, no entanto, não relaciona essas duas “marcas” ao que já existe na literatura brasileira; segundo ele, a religiosidade de Adélia é profana (diferente da religiosidade que aparece em alguns poetas que têm esse traço em sua obra) e a linguagem é despojada – traços que poderiam aproximar a poesia da mineira com a do poeta pernambucano, Manuel Bandeira. Já o tom confessional parece-se ao praticado, segundo Fortuna, ao de Gilka Machado, ainda que o erotismo de muitos de seus poemas não tenha pretensão redentora. O crítico é enfático, ainda, ao declarar, referindo-se a *O Pelicano*, o quarto livro da poeta, que Adélia produziu o que há de melhor em poesia cristã no Brasil, e a melhor contribuição para essa poesia seria justamente “a ambiguidade”, pois

ela não possui o programa rigoroso e quase ortodoxo de Jorge de Lima e de uma primeira fase de Murilo Mendes, muito menos os arroubos messiânicos de Augusto Frederico Schmidt ou, longe disso, as ladainhas de Carlos Nejar. *O Pelicano* traduz a existência erótica como um sintoma da Criação e alude à possibilidade de um "Deus fazendo pantomimas", que muito lembra, hereticamente, a moral diderotiana de *Le*

⁵ Mesmo não tendo, ainda, uma consistente fortuna crítica, a obra de Adélia Prado tem sido objeto de estudo de incontáveis trabalhos acadêmicos, em nível de mestrado e doutorado, o que comprova que é uma obra apreciada e instigante.

⁶ Artigo publicado no *Suplemento Ideias*, Jornal do Brasil, 3.9.1988.

Neveu de Rameau. Contudo, a instauração cristã e erótica de *O Pelicano* não indica a superação do antagonismo; antes, e apenas nisso consiste sua semelhança com Clarice Lispector, postula uma condenação frente à ordem divina, "cuja perfeição esgota a eternidade". (id. Ib.)

Já Luíza Lobo, no artigo *Dez anos de literatura feminina (1975 – 1985)*⁷, em que traça um rico painel da produção literária de mulheres na literatura nacional nessa década, apresenta sua leitura da obra de Adélia Prado pela ótica da voz feminina. A autora abre o artigo declarando que, em toda a galeria de personagens femininas de Machado de Assis, não se encontra uma só mulher que buscasse se autossustentar e defender pontos de vista próprios. Pelo contrário: suas personagens são sempre mulheres ansiosas para traçar a rota que a sociedade espera que tracem: o casamento. A despeito disso, Machado foi um defensor da voz feminina na literatura – ao menos como autoria; a representação feminina, na literatura, em seu papel “tradicional” seria só o reflexo da lentidão com que se deu a libertação da mulher desse papel no plano literário e no social⁸.

Luíza Lobo aponta um notável crescimento da participação feminina na literatura brasileira entre os anos 1975 e 1985 e identifica Adélia Prado como uma das autoras que

(...) se questionam como mulheres e escritoras, mas que não conseguem se libertar de antigos papéis sociais e literários. Em suas obras, nada mais fazem mais do que mimetizar sua extrema dependência do patriarcalismo, existente no plano social. Frequentemente escrevem na primeira pessoa, o narrador refletindo o ponto de vista da autora em contínua reflexão autobiográfica. Suas protagonistas limitam-se a relatar sua experiência de vida, numa tênue cópia de Clarice Lispector e Virgínia Woolf. Sua escrita é um contínuo monólogo especular. (Lobo, p. 71)

Outro aspecto apontado por L. Lobo na obra de Adélia Prado é a fragmentação, que a crítica vê como um aspecto típico do discurso feminino e indicador de um “sentido de inferioridade”:

Em toda a obra e, principalmente num trecho mais flagrante de *Cacos para um Vitral*, ela confessa sua incapacidade de captar a realidade como um todo, escolhendo a fragmentação como técnica narrativa – típico sentido de inferioridade feminina? (Lobo, p. 74-75)

⁷ LOBO, Luíza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

⁸ Talvez haja excessiva generalização da autora, pois o que Machado põe em cena nos contos e romances é uma grande diversidade de perfis femininos que se debatem no espaço exíguo e circunscrito da atuação feminina na conjuntura colonial do século XIX. No Brasil, se o trabalho livre era precário, mais precária ainda era condição da mulher para ganhar autonomia.

O artigo de Luíza Lobo restringe-se à análise da obra de Adélia e de outras autoras sob o enfoque de uma produção literária de mulheres e de uma voz que se apresenta nessa produção. No caso de Adélia Prado, a crítica não vê senão submissão e fragilidade de identidade na voz que se apresenta na prosa e na poesia da autora mineira. Não é intenção, neste estudo, questionar um possível caráter reducionista – por parte de L. Lobo – na sua compreensão de que a reflexão autobiográfica seja tão somente reprodução do patriarcalismo. No entanto, em minha leitura gostaria, em contraponto, de citar Michel Foucault com o (belo) texto *A escrita de si*⁹, ensaio em que o filósofo remonta aos mais antigos textos da literatura cristã, nos quais tal tipo de escritura – em que o próprio autor e suas vivências são *também* objeto literário – aparece associada à meditação e a um exercício necessário à vida ascética: a transcrição de pensamentos, ideias e reflexões teriam o intuito de “desentranhar do interior da alma os movimentos mais ocultos, de maneira a poder libertar-se deles” (Foucault, pág. 130). Ora, a literatura de Adélia Prado – a poesia e a prosa – carregam essa marca: a de “eliminar” medos, desejos, tristezas e tentações, numa função purgante e catártica – aspecto que será mais analisado no capítulo 4, a *Persona Adélia*.

Quanto ao caráter fragmentário desse texto, apontado por L. Lobo como marca de *inferioridade* feminina, esse não é um aspecto que este estudo propõe-se a discutir – até porque não há muita clareza quanto ao sentido que a teórica atribui ao termo “inferioridade”. Interessante, isto sim, averiguar como um texto com esse caráter – fragmentário – pode ser intensamente marcado por aquele “sentimento que anima” de que fala Benedetto Croce (apud Alfredo Bosi¹⁰). Sobre este aspecto, é interessante citar uma passagem do texto em prosa *Cacos para um vitral*, de Adélia Prado (1991), em que a personagem-narradora Glória, uma professora de religião que escreve poemas e reminiscências em um caderno, anota:

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. (PRADO, 1991, p. 79)

⁹ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

¹⁰ Em BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

Nessa passagem – excerto de um texto em prosa altamente poético, composto, todo ele, de fragmentos de diário, lembranças e pensamentos da narradora – a mulher que fala e escreve está justamente declarando que seu texto é feito de fragmentos, e que isso é legítimo, pois tais fragmentos gerarão “novos núcleos”, ou seja, serão poesia.

A análise de L. Lobo, em que pese a dureza para com a obra de Adélia Prado, está adequada ao contexto do período em estudo no artigo. A literatura brasileira dos anos 1970 e 1980 – sobretudo a produzida por mulheres – teve temática essencialmente urbana, política, filosófica; teve alguns experimentalismos formais e temáticos (como o realismo mágico, em que aparecem Nélide Piñon e Lygia Fagundes), como seria de se esperar num momento social e politicamente tenso: a ditadura militar sob a qual o país vivia. Nesse contexto, a voz que se manifesta na obra de Adélia destoa – ao menos à primeira visada – daquilo que se esperaria de uma escritora. A representação da situação do país vinha sendo feita, mais explicitamente, por outras manifestações: a Poesia Social, de Ferreira Gullar; o Tropicalismo de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Mutantes; a Poesia Marginal, de Cacaso, Chacal, Waly Salomão, Paulo Leminski – ou, talvez, antes ainda, com o Concretismo dos irmãos Campos e Décio Pignatari.

Em outra linha da crítica, Affonso Romano de Sant’Anna é bem mais simpático à produção literária de Adélia Prado – sobretudo, certamente, porque ajudou essa literatura a chegar até nós: Affonso foi, provavelmente, o primeiro escritor¹¹ a ler os poemas de Adélia (os quais ele encaminharia para Drummond, que os enviaria a seu editor, e o resto sabemos como foi). Segundo Sant’Anna, a poeta apresentou-nos “um modo de fazer arte sem reproduzir uma ideologia social ou literária”¹², e sua poesia assume um caráter universal quando eleger temas tão regionais como a rotina de sua cidadezinha mineira: segundo Sant’Anna, Adélia faz do cotidiano e da rotina o espaço do literário.

Frei Betto, outro leitor e crítico de Adélia Prado, declara que o texto da poeta está ligado fortemente à tradição bíblica, mas desligado da pregação religiosa, dos moralismos e das imposições; é um texto livre e libertário ao “relatar os elementos corporais e humanos de

¹¹ Ressalva: Affonso Romano de Sant’anna deve ter sido o primeiro escritor de projeção nacional a ler a obra de Adélia Prado, pois é sabido que essa obra já circulava, em âmbito regional, desde o final dos anos 1960.

¹² Em depoimento dado a *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, número 9, p. 17-19, junho 2000.

Deus”¹³.O cristianismo, na poesia de Adélia Prado, não é experimento físico ou espiritual, mas vivência que se dá no cotidiano: um cotidiano (descrito como) materialmente pobre, mas muito rico em espiritualidade e vivências.

Por fim, se buscarmos relacionar a obra de Adélia à tradição literária brasileira, verificaremos que seus temas encontram parceiros em vários autores, de várias épocas. A poesia confessional de Adélia Prado, bem como sua prosa poética e também confessional, além de mística e memorialística, já haviam aparecido antes na literatura brasileira – o que a insere num grupo de forte tendência literária. O tema da religiosidade aparece na obra de um grupo grande – e importante – de poetas, com os quais se pode fazer uma grande lista. Respeitando, não com exata precisão, o critério cronológico, teríamos principalmente:

- José de Anchieta;
- Antônio Vieira;
- Gregório de Matos;
- Manuel Bandeira;
- Cecília Meirelles;
- Vinícius de Moraes (sobretudo na sua primeira fase);
- Jorge de Lima;
- Gilka Machado;
- Murilo Mendes;
- Augusto Frederico Schmidt;
- Carlos Nejar, entre outros.

Na poesia que tematiza a memória, o interior e a família, temos como representantes Carlos Drummond de Andrade, Cora Coralina e Manuel Bandeira – poetas muito hábeis no trato desses três temas, que muitas vezes aparecem juntos num mesmo poema, já que há uma grande proximidade entre eles. Na obra de Adélia, não é incomum, também, os três temas aparecerem juntos. Por sua vez, o erotismo feminino e o despudor da linguagem para tratar dele fazem eco na

¹³ No ensaio Adélia nos prados do Senhor. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, número 9, p.121-127, junho 2000.

obra de Hilda Hilst. Já Manoel de Barros seria o parceiro de Adélia nos temas ligados ao banal, ao infantil e à busca da simplicidade.

Em suma, temos na obra de Adélia Prado a poesia como um instrumento, como uma voz para orar, comunicar-se com o divino, posicionar-se como mulher, rememorar... Em uma entrevista¹⁴, Adélia disse que “o poeta é o cavalo da poesia” – declaração dúbia: não fica claro se cavalo seria veículo, ou se a poeta disse “cavalo” pensando na acepção que essa palavra tem nas religiões afro-brasileiras: aquele cujo corpo “recebe” uma entidade e dá voz a ela. De qualquer modo, em sua declaração, mais uma vez, a poeta vem a público trazer sua visão do que seja a poesia e a função de um poeta.

¹⁴ *Adélia Prado, a simplicidade de um estilo*. Entrevista concedida à revista Saraiva; ano 1, nº 2, dez. 2010 (páginas 06 a 09).

3. OS TEMAS

A fim de expor e comprovar o que chamei de *projeto* da poesia de Adélia Prado, começo fazendo uma análise dos temas predominantes na obra em estudo – mais especificamente, aqui, os cinco primeiros livros de poesia, reunidos em um volume único, em 1991, sob o título de *Poesia reunida*. Nesta leitura, observa-se que os temas convergem para um só: as vivências do eu lírico, da persona recorrente em toda a poesia de Adélia. A caracterização e a definição dessa persona, bem como o seu papel nessa poesia e nesta análise são assuntos do próximo capítulo.

Selecionei seis temas que considero os pilares de sustentação de toda a obra, em poesia e prosa, de Adélia Prado. São eles a **memória**, o **interior**, o **cotidiano**, a **religião**, a **mulher** e a **poesia**. Em cada um desses temas, o eu lírico propõe-se a descrever sua experiência individual, refletir sobre ela e – à medida que faz disso poesia – alçá-la a um patamar privilegiado, pois essa interioridade é mobilizada como defesa à reificação, traço marcante da Modernidade. Hugo Friedrich¹⁵ identificando esse distanciamento da intimidade na lírica moderna, vê o misto de incompreensibilidade e fascinação, a *dissonância*, provocados por essa poesia e afirma:

(...) sempre que a poesia moderna se refere a conteúdos das coisas e dos homens, não os trata descritivamente, nem com um modo de ver e sentir íntimos. Ela os conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. (p. 16)

Friedrich refere-se à produção literária específica da Europa, do período compreendido entre a segunda metade do século XIX e a metade do século XX, ou seja, período que contempla grande parte da matriz inspiradora da poesia brasileira contemporânea. A marca dessa poesia – europeia ou brasileira – é, então, a capacidade de gerar inquietude pelo que traz de obscuro, de negativo e de incompreensível muitas vezes. É neste sentido que o texto de Adélia, na minha leitura, apresenta-se como “antibaudeairiano”, pois parece ter uma dicção diferente, na medida

¹⁵ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978. A referência é do capítulo I, *Perspectiva e retrospecto*.

em que apresenta um projeto de criar “antídotos” para a impessoalidade, a indiferença e o medo que rondam esta época.

Talvez esse seja o ponto crucial da poesia de Adélia Prado: gera inquietude, estranheza, mas não pelas categorias negativas (feio, obscuro, noturno, fragmentário etc.) com que Friedrich e Auerbach definem a lírica moderna. Ao contrário, vejo na poesia de Adélia Prado uma tentativa de combate às categorias negativas com que costuma se apresentar a lírica da atualidade. Inicialmente porque em Adélia a poesia remete sempre a uma serenidade (e se for esse o caso, podemos estar lidando com a lírica mais tradicional no seio da modernidade), artigo escasso no final de milênio em que se apresenta a maior parte da obra dela. Essa serenidade, ocorre-me, não se dá pela simples razão de a poeta trabalhar com um texto marcado pela oralidade, pelo sotaque local (do oeste mineiro), ou porque trata de cidadezinhas interioranas, recordações da infância ou “assuntos de dona de casa”; mas, sim, se dá porque, lidando com esses elementos, recupera ou reinventa o *mundo que se perdeu* (seja em nossa cabeça, seja como um tema da arte).

Defendo essa ideia de *reinvenção* opondo-a à noção marxista de *reificação*, esta última sendo compreendida simplificada como a transformação do humano em “coisa”, coisa passível de ser avaliada como mercadoria. Creio que a literatura tem tido a atitude de referendar, de certa forma, essa coisificação do mundo, ora imprecando contra ela, ora inebriando-se com ela. Além do que, quando trata desse fenômeno, a literatura geralmente o faz com uma dicção carregada de traços pesados: pessimismo, autocomiseração, dificuldade (quando não ausência) de comunicação. Dou como exemplos a linguagem hermética e/ou caótica, o vazio de sentido e a impressão de esterilidade que se percebem em muitos textos contemporâneos aos de Adélia (refiro-me especialmente à poesia).

A *capacidade curadora da poesia*, apregoada pela obra de Adélia, resolve – ou, se não resolve, pelo menos aquece bastante – a discussão de algumas questões procedentes a respeito da própria poesia nos nossos dias. São elas, basicamente: a **linguagem**, num tempo de extrema banalização e exaustão da mesma, na medida em que explora fórmulas antigas, porém de pouco uso na poesia (a prece, a listagem, a parábola, a confissão) e, também, o **questionamento acerca do papel e do lugar da poesia**, já que leva para o âmbito do literário (do lírico, especificamente) temas praticamente interditados a esse âmbito.

O amor, a vida, a morte e Deus são temas nobres, comuns a toda literatura universal; no entanto, na poesia de Adélia, a busca pela identidade entre a palavra e a coisa dita, de certa forma, simplifica-os, aproximando-os do leitor a ponto de não parecer que figuram em um poema, mas sim num texto de caráter mais íntimo e próximo. Davi Arrigucci Jr. constata algo parecido, mas analisando a obra de Manuel Bandeira¹⁶: ao descrever as fases do poeta, aponta que uma importante influenciadora de sua obra foi a descoberta de que há emoções dignas de poesia também no dia a dia, no plano comum, que não necessitam da linguagem grandiloquente ou do mote inalcançável. Pelo contrário, para o crítico, essa simplicidade – paradoxalmente – é até difícil de entender, tal o desconcerto que às vezes causa. Segundo ele:

Trata-se, antes de mais nada, de uma postura depurada do espírito. E também de uma disposição para agir e significar, que acaba implicando um modo específico de conceber o poético e fazer concretamente o poema. Uma atitude estilística, enfim, em que o modo de ser se converte num modo de ver a vida e a poesia, numa concepção do fazer – fundação de uma poética. É este o termo que, na sua acepção original, parece convir à noção que Bandeira tem do fazer poético: uma atividade do espírito, em momentos de súbita iluminação, concretizada em obras feitas de palavras. E trata-se de uma poética centrada num paradoxo: o da busca de uma simplicidade em que brilha o oculto sublime. (...) **É como se o poeta tivesse criado uma postura receptiva, feita de modéstia e recolhimento, para agasalhar os fatos do mundo, a que respondem os poemas.** (ARRIGUCCI JR., p. 09 e 10 – *grifo meu*)

Quanto ao aspecto das categorias negativas, Antonin Artaud, considerado um gênio louco, foi lúcido o bastante para cunhar a seguinte pérola: *Se o símbolo da época é a confusão, eu vejo na base da confusão a ruptura entre as coisas e as palavras*¹⁷. Artaud fez dessa constatação a base de seus textos, de pesado cunho pessimista. Posso dizer que Adélia constata a mesma coisa e, diferentemente da maioria de seus contemporâneos (e do próprio Artaud), não se atendo ao lamento da pobreza, propõe outro enfoque – menos pessimista – das coisas do mundo, das coisas da poesia. Nesta poesia, a pobreza aparece como dimensão positiva, ascética da linguagem que se depura dos excessos lúguísticos, da grandiloquência, e se volta para a vida ao rés do chão, numa perspectiva marcadamente cristã.

¹⁶ O humilde cotidiano de Manuel Bandeira, em *Enigma e comentário – ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.

¹⁷ ARTAUD, Antonin. *Escritos*. Seleção e notas de Cláudio Willer.

A seguir, demonstrarei como a poeta faz essa abordagem a partir de cada um dos temas elencados no início deste capítulo. Procurei, para ilustrar cada tema, como não poderia deixar de ser, os poemas que julguei serem mais significativos. A escolha, como já referi, foi feita nos cinco livros que compõem a *Poesia reunida*¹⁸, os quais estão identificados pelas iniciais dos seus títulos:

B – *Bagagem* (1976);

OCD – *O coração disparado* (1978);

TSC – *Terra de santa Cruz* (1981);

OP – *O pelicano* (1987);

AFNP – *A faca no peito* (1988).

É conveniente registrar que este estudo está focado *preponderantemente* na obra **em poesia** de Adélia Prado; ou seja, na obra formalmente classificada como tal, dado que sua obra em prosa ainda gera dúvidas quanto a sua classificação. Por exemplo, *Solte os cachorros* (1979), *Cacos para um vitral* (1980), *O homem da mão seca* (1994) e *Manuscritos de Felipa* (1999) são catalogados como “romances”; *Filandras* (2001) aparece como “conto”; *Quero minha mãe* (2005) e *Quando eu era pequena* (2006) aparecem como “novelas”; já *Os componentes da banda* (1984) surgiu como “ficção” simplesmente.

Contudo, todos esses livros apresentam a mesma característica: são uma prosa poética que – fora a forma – em nada se distingue da poesia “propriamente dita” dessa autora. A marca de uma protagonista recorrente, caracterizada com traços muito parecidos aos do eu-lírico dos poemas, é comum em todos esses livros. Há, ainda, o caráter fragmentário das narrativas, geralmente apresentadas em divisões, em média do tamanho de duas páginas ou três¹⁹. Não costumam ter marcação temporal, são sempre narradas em primeira pessoa – geralmente por narradoras mulheres, todas de perfil muito parecido: a Maria da Glória, de *Cacos para um vitral*; a Violeta, de *Os componentes da banda*; a Felícia, de *O homem da mão seca*; a Felipa, de *Os*

¹⁸ PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo, Siciliano, 1991. Esta reunião engloba os cinco primeiros livros de poesia de Adélia Prado – *Oráculos de maio* e *A duração do dia* foram publicados depois, em 1999 e 2010, respectivamente.

¹⁹ Um exemplo curioso: o livro *Manuscritos de Felipa* é dividido em 40 textos, identificados com números romanos, com no máximo três páginas cada. Já *Filandras* tem 43 textos, só que cada um com um título.

manuscritos de Felipa, e a Olímpia, de *Quero minha mãe*. Todas elas são representadas como mulheres maduras, casadas, mães, do interior de Minas Gerais, cultas (algumas são professoras) e têm uma relação muito especial com a religiosidade. Em seus textos (são todas protagonistas-narradoras), refletem sobre Deus, culpa, pecado, salvação, além daquilo tudo que constitui seu cotidiano: o casamento, o marido, os filhos, a rotina, as relações humanas, o sexo e o próprio fazer literário/poético.

A única obra em prosa cuja estrutura difere das demais é *Solte os cachorros*, de 1979 (casualmente ou não, a primeira experiência em prosa de Adélia Prado). Nesse texto, há vários narradores diferentes e independentes – mas os temas seguem a mesma linha dos outros, já citados. Neste texto, há narradoras mulheres, de mesmo perfil que as outras já mencionadas, mas há um homem narrador também; há textos em forma de diário, de carta de amor, de prece e há (até) um poema (*Sonho e lembrança II*). Segundo explicação da própria autora²⁰, a ideia inicial era fazer um livro de poesias, mas “o texto foi fluindo com tanta facilidade” que virou um livro de prosa – esse e todos os outros do mesmo gênero. Portanto, reitero que este estudo, como recorte metodológico, centraliza-se na poesia de Adélia Prado, especificamente em seus cinco primeiros livros, mas não desconsidera poesia – também – a sua obra em prosa.

Manuscritos... é classificado como romance; *Filandras*, como contos; entretanto, estrutura e temática de ambos são muito similares.

²⁰ Em *Os componentes da banda* – 1988.

3.1 – O TEMA DA MEMÓRIA

*O que a memória ama fica eterno*²¹.

Descrever como é tratado o tema da memória em Adélia requer alguns desdobramentos. Antes é necessário mencionar os dois tempos que aparecem nessa poesia: o **tempo do poema**, o “agora” da poesia e o **tempo recuperado**, o passado que é visto à luz da poesia, mítico, portanto. A partir das reflexões do eu lírico, surgem fragmentos de lembranças, imagens, cores, cheiros e situações do passado.

Os temas referentes ao passado são os que dizem respeito à infância, à família e à casa paterna da *persona* Adélia (ela se apresenta assim, algumas vezes, com seu nome ou com apelidos: Délia, Delão). Esses poemas têm, à primeira vista, um cunho saudosista, uma aparente tentativa de trazer de volta o tempo perdido, a juventude e os familiares mortos; no entanto, há uma constatação colocada sutilmente - mas está ali, em todos os poemas - de que essa visita ao passado só é possível de ser fruída *neste* momento, à luz da maturidade e da experiência vivida. Podemos perceber isso no poema **Momento**:

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

O poema se apresenta como uma espécie de ode à alegria: *enquanto eu fiquei alegre, a vida é mais tempo alegre...* Quero chamar a atenção, neste poema, para a ideia de tempo: não há menção a passado – onde está o tema da memória, então? Há um tempo parado, um tempo que resistiu ao tempo. O poema não diz que os elementos que “permaneceram” – os objetos caseiros, o latido e o céu – estão sendo trazidos do passado, mas há uma instância que faz com que esses

elementos (tão banais) *resistam* em seus lugares, uma memória afetiva, provavelmente. Essa instância, no caso, é a percepção da *persona* da possibilidade de felicidade que vem junto com a recuperação dessas imagens e sons. O poema, então, trata do tempo (o próprio nome já indica) recuperado e recuperável, mas sem saudosismo; como mencionei antes, a recuperação do passado não funciona, aqui, como renegação do presente – em vez disso, ele vem para compor com o presente.

Em outros momentos, o passado é trazido à tona através de um fato específico, como em

Epifania:

*Você conversa com uma tia, num quarto.
Ela frisa a saia com a unha do polegar e exclama:
“Assim também, Deus me livre”.
De repente acontece o tempo se mostrando,
espesso como antes se podia fendê-lo aos oito anos.
Uma destas coisas vai acontecer:
um cachorro late,
um menino chora ou grita,
ou alguém chama do interior da casa:
“O café está pronto”.
Aí, então o gerúndio se recolhe
e você recomeça a existir.
(B)*

Epifania, segundo a definição de Olga de Sá²², é o momento de *lucidez plena, em que o ser descortina a realidade íntima das coisas e de si próprio*. Na poesia de Adélia, um latido, um choro de criança ou um chamado do interior da casa, anunciando o café, basta para aconteça o extraordinário: *o tempo se mostrando*.

Se o poeta difere dos comuns mortais por ser, antes de tudo, um artesão das palavras, difere também por sua capacidade de instaurar outras instâncias de tempo, além do tempo comum – como neste poema – apreendendo e consagrando um instante banal²³. O passado lembrado, citado ou revivido pela *persona* Adélia tem uma conotação epifânica e mítica, porque mítico é o tempo indefinidamente recuperável pela memória ou pelos ritos. O *gerúndio*, que se manifesta e depois se recolhe, não esqueçamos, é a forma verbal da apreensão do tempo parado...

²¹ Do poema *Para o Zé* (B).

²² SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice*. Petrópolis: Vozes, 1979.

²³ Octávio Paz define poesia como “apreensão de um instante e consagração do mesmo”.

Em **A bela adormecida**, segue a mesma ideia de, a partir de um dado, trazer o mundo vivido para o agora:

*Estou alegre e o motivo
beira secretamente à humilhação,
porque aos 50 anos
não posso mais fazer curso de dança,
escolher profissão,
aprender a nadar como se deve.
No entanto, não sei se é por causa das águas,
deste ar que desentoca do chão as formigas aladas,
ou se é por causa dele que volta
e põe tudo arcaico como a matéria da alma,
se você vai ao pasto,
se você olha o céu,
aquelas frutinhas travosas,
aquela estrelinha nova,
sabe que nada mudou.
O pai está vivo e tosse,
a mãe pragueja sem raiva na cozinha.
Assim que escurecer vou namorar.
Que mundo ordenado e bom!
Namorar quem?
Minha alma nasceu desposada
com um marido invisível.
Quando ele fala roreja,
quando ele vem eu sei,
porque as hastes se inclinam.
Eu fico tão atenta que adormeço
a cada ano mais.
Sob juramento lhes digo:
tenho 18 anos. Incompletos.
(OP)*

O poema se constrói em duas categorias de tempo: no presente há a inexorabilidade da idade, dos cinquenta anos; no passado, há o conforto da memória, os pais vivos e ativos, a lembrança da juventude. No presente há, ainda, a constatação de que o motivo gerador da alegria “beira secretamente à humilhação”: ao mesmo tempo em que a mulher de cinquenta está “liberada” de algumas obrigações dos mais jovens, está – em certa medida – impedida de alguns prazeres também.

Mas há um “no entanto”: há um “ele” que volta e que recompõe o mundo, que recria um cenário familiar, que traz de volta quem ficou no passado. O verso *Que mundo ordenado e bom!*, com sua exclamação, resume e festeja tudo isso. Em alguns momentos, o leitor de Adélia pode

acreditar que está diante de um texto permeado de saudosismo e nostalgia do passado; mas não há lamento pelo que se perdeu, nem há o desejo de retornar ao tempo perdido.

Algo fascinante na poesia de Adélia é justamente essa capacidade enganadora, essa habilidade de mostrar-se fácil num primeiro momento, para – logo em seguida – envolver o leitor num labirinto de imagens e divagações que criam a ideia final de multiplicidade dos poemas. Com referência ao poema **A bela adormecida**, não devemos crer na primeira impressão de que o tempo perfeito, o *mundo ordenado e bom*, é o passado, e ponto final. O passado é um tempo de perfeição pelo fato de estar sendo recuperado *agora*, na reflexão da maturidade; além disso, é esta maturidade que detém a habilidade da poesia, de perceber e de fazer poesia. Logo, um dos méritos do tempo do agora, da maturidade retratada, descrita ou mencionada, é justamente a capacidade de recuperar e transformar em fato poético a experiência vivida. É a interioridade – a memória do passado e a imaginação lírica de hoje – que permitem presentificar o que se perdeu; isso talvez justifique o título do poema: a bela adormecida foi despertada de um encantamento, e o tempo não deixou marcas em seu sono.

Esse é, fundamentalmente, o papel que desempenha o tema da memória, da recuperação do tempo passado, na poesia de Adélia Prado.

3.2 – O TEMA DO INTERIOR (O CENÁRIO INTERIORANO)

Ao entardecer no mato...

O interior, ou o cenário e a vida interiorana, aparece como pano de fundo de grande parte da obra de Adélia, por isso não poderia deixar de dedicar-lhe uma atenção especial. Em alguns poemas, como veremos a seguir, esse cenário é o próprio assunto do poema e serve para a reflexão sobre um modo de vida que se apresenta como simples, como se a ausência de sofisticação significasse também ausência de conflito. Em verdade, o interior apresenta-se geralmente como o lugar idealizado, o lugar onde existe naturalmente a fraternidade, a justiça, o amor, os bons sentimentos, enfim. A poeta olha para esse lugar de uma certa distância, como no poema a seguir, com um certo olhar cobiçoso. Vejamos como é isso em **Bucólica nostálgica**:

*Ao entardecer no mato, a casa entre
bananeiras, pés de manjerição e cravo-santo,
aparece dourada. Dentro dela, agachados,
na porta da rua, sentados no fogão, ou aí mesmo,
rápidos como se fossem ao Êxodo, comem
feijão com arroz, taioba, ora-pro-nobis,
muitas vezes abóbora.*

*Depois, café na canequinha e pito.
O que um homem precisa pra falar,
entre enxada e sono: Louvado seja Deus!*

(B)

O quadro não deixa dúvidas sobre a sua localização: o entardecer é *no mato*, a casa fica *entre bananeiras*. Essa é, digamos, a primeira camada do poema, cenário bucólico e personagens tocando sua vida simples. Mas há uma outra camada, que podemos perceber em seguida: a casa simples aparece, no seu cenário também simples, *dourada*; as pessoas podem colocar-se como se fossem ao *Êxodo*; comem, além do trivial, *ora-pro-nobis*, e dizem *entre enxada e sono: Louvado seja Deus*. Sim, este é um poema ingênuo; se fosse um quadro seria uma pintura primitiva. Mas há um porém nessa ingenuidade toda; primeiramente há um forte tom religioso envolvendo o poema, a começar pela cabana “dourada” (seria uma menção à manjedoura onde nasceu Jesus?), seguindo pela aura que parece pairar sobre as pessoas (na verdade, só ha indicações vagas: eles, um homem...) e a conclusão e chave do poema: os dois últimos versos.

O poema carrega a nostalgia no nome: *Bucólica nostálgica*; todo o quadro, bucólico e beato, pintado nos oito primeiros versos é a descrição de uma proposta de vida idealizada (certamente, impossível) e, talvez até, santa. O final do poema resume a reflexão que começou na forma do “quadro ingênuo”, aquilo é tudo o que um homem precisa para viver, ou, numa atitude religiosa, para louvar a Deus. Mas não há, aí, algum tipo de pregação ou demagogia; só nostalgia do que não é, do que não pode ser porque não somos tão ingênuos, tão puros.

Na poesia de Adélia é comum aparecer essa busca de aproximação entre o homem e o sagrado; de certa forma já vimos isso quando tratávamos da memória e do tempo revisitado: o sagrado é o que só se atinge em alguns momentos especiais, e o humano é o “aqui e agora”, é o aviso – lá no título do poema – de que se trata de *nostalgia*, saudade, talvez, das nossas origens mais remotas.

Adélia Prado retoma, em *Bucólica Nostálgica*, textualmente o verso de Drummond, de *Uma cidadezinha qualquer*. No entanto, no poema de Drummond, a lentidão da cidade é vista pelo ponto de vista irônico do sujeito lírico, que lamenta a inércia interiorana, que se põe a distância, que se desidentifica. Fazendo uma rápida comparação, é possível dizer que Drummond olha para o interior desde a metrópole; já Adélia, eu diria, foi à metrópole e retornou ao interior para ficar – e é de lá que olha para o mundo. Viver na pequena cidade, que se mostra na medida do homem, é uma escolha ética: há tempo de comer, de descansar, e a natureza ainda está próxima da civilização. Lembremos o poema de Drummond:

Cidadezinha qualquer

*Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.
Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.
Devagar... as janelas olham.
Êta vida besta, meu Deus.*

(Alguma Poesia, p. 21)

No poema a seguir, **Para comer depois**²⁴, veremos como se apresenta a dicotomia *interior e progresso*:

*Na minha cidade, aos domingos de tarde,
as pessoas se põem na sombra com faca e laranjas.
Tomam a fresca e riem do rapaz de bicicleta,
a campainha desatada, o aro enfeitado de laranjas:
“Eh bobagem!”
Daqui a muito progresso tecno-ilógico,
quando for impossível detectar o domingo
pelo sumo das laranjas no ar e bicicletas,
em meu país de memória e sentimento,
basta fechar os olhos:
é domingo, é domingo, é domingo.
(B)*

Este poema traz uma descrição da cidade (mais interiorana, impossível) e uma espécie de crítica à modernidade, ao progresso inexorável que ameaça a cidadezinha (sim, porque *deve* ser

²⁴ O nono verso desse poema é o que compõe o título deste trabalho.

pequena). Há uma divisão relativa ao tempo (mais uma vez): há o presente, o agora, representado nos cinco primeiros versos, e um futuro provável, representado nos seis versos seguintes.

O presente é a cena da cidade perdida no interior (mineiro, certamente), é o encantamento com a diversão ingênua do programa domingueiro – é interessante observar que até a expressão *tomar a fresca* parece ter vindo do passado, contrapontando com o próprio domingo interiorano. O futuro é um vaticínio da perda desse presente (que já parece passado) ameaçado pelo “progresso *tecno-ilógico*”, que poderá apagar os vestígios do vivido, para instituir outras atividades dominicais e declarar, definitivamente, ultrapassado tomar a fresca e rir do rapaz da bicicleta enfeitada com cascas de laranjas.

No entanto, devemos ter em conta que o poema, antes de ser uma crítica às tecnologias que mais nos afastam do que nos aproximam dos nossos semelhantes, é um poema que expressa uma *saudade*, não do passado, mas *do agora*. Aqui a *persona* não olha para o passado, ela se detém no presente – que é bom – e teme que o tempo e o que vem com ele o levem. Por isso, acredito, as brincadeiras no poema: a primeira no neologismo *tecno-ilógico*, que parece mais um trocadilho; a outra, no verso final: *é domingo, é domingo, é domingo*, à semelhança da brincadeira infantil de fechar os olhos e formular um desejo, repetindo-o várias vezes baixinho. Porque é esse o único meio – a *persona* sabe disso – de perpetuar esse presente, de pressentir o domingo pelo cheiro e pelo som, mesmo que já não haja cheiro ou som familiares. O interior é, certamente, um elemento de grande importância na obra de Adélia, porque é um espaço caro, é o espaço do sentimento; é a instância que, muitas vezes, aciona a memória afetiva dessa *persona* que se apresenta como uma mulher do interior.

Quero observar que os dois poemas citados neste tópico foram escolhidos porque neles o assunto *interior* está mais à vista do que em grande parte da *Poesia reunida*; mencionei antes que grande parte da poesia de Adélia ambienta-se longe das grandes cidades, preferindo como cenários o campo, o interior da casa simples e a “cidadezinha qualquer”.

3.3 – O TEMA DO COTIDIANO E DA INTIMIDADE: A SIMPLICIDADE

Simplicidade, na poesia brasileira é assunto pautado desde os modernistas. Oswald de Andrade certamente conseguiu fazer uma poesia simples em todos os sentidos, pois é uma poesia desprovida de forma e linguagem complexas; o resultado é um texto, aparentemente, bastante desprezioso, se comparado ao de poetas de outras “escolas”; mas a pretensão, em Oswald, na verdade é grande: instaurar uma nova poética. Tem elementos para isso: a brevidade, o humor, a brincadeira com as palavras e com as possibilidades da língua portuguesa.

Temos outras experiências de simplicidade: Manuel Bandeira, lírico e singelo, que nos faz sentir toda sua melancolia e depois nos leva a passear em mundos encantados; Drummond, mestre dos mestres, que fez, como pouquíssimos souberam fazer, poesia a partir das experiências humanas mais pungentes. E há ainda outros, muitos outros; quero lembrar de dois que me interessam especialmente nesta análise: Cora Coralina e Manoel de Barros.

A primeira, literalmente, transforma em poesia suas vivências de mulher interiorana, de pouco estudo e de enorme sensibilidade, que fez versos sobre fornos de pão, cheiros de temperos, crianças da roça; um “universo caseiro” retratado por essa velhinha miúda, encolhida na casca da idade madura. Cora é a imagem e a voz da simplicidade. O outro é Manoel, o “poeta do Pantanal”, que se apresenta como *o alquimista do verbo*. A transmutação que Manoel propõe é a de transformar a palavra para recriá-la, explorar todos os seus sentidos, fundi-la aos elementos da natureza, fazê-la delirar, fazê-la romper com o protocolo da língua.

Não coincidentemente, os dois são poetas da intimidade; Cora, da intimidade das suas memórias, e Manoel, da intimidade das palavras e da própria poesia. Disse *não coincidentemente* porque o espírito que anima a poesia de ambos é, justamente, essa intimidade, essa aproximação que consegue fazer entre o leitor e a palavra poética e que o transporta a uma cozinha de fazenda goiana ou a um banhado pantaneiro. Neles, a intimidade – o tema – é o que configura a simplicidade na poesia, muito mais do que o estilo ou a linguagem.

Em Adélia, a simplicidade se dá, também, através da instauração da intimidade, no caso, a partir da tematização do cotidiano. É comum encontrarmos poemas que abrem portas para o

interior da casa, que escancaram a intimidade do corpo, que franqueiam os assuntos de família; isso sem contar que estamos lidando o tempo todo com uma poesia de forte cunho confessional, ou seja, desde o primeiro momento, o eu lírico autoriza o leitor a ser o depositário de seus segredos. O cotidiano é uma das matérias-primas – assim como a memória e o cenário interiorano – dessa poesia. Vejamos, como exemplo, o poema **Ensino**:

*Minha mãe achava estudo
a coisa mais fina do mundo.
Não é.
A coisa mais fina do mundo é o sentimento.
Aquele dia de noite, o pai fazendo serão,
ela falou comigo:
“Coitado, até essa hora no serviço pesado”.
Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente.
Não me falou em amor.
Essa palavra de luxo.
(B)*

O poema é a recuperação de uma cena, a filha (menina, provavelmente) flagra e registra a demonstração de atenção e de afeto da mãe para com o pai. O cuidado é simples e sincero: a refeição, a água quente e a compaixão para o homem que trabalhava até tarde. Na memória da filha ficaram duas lembranças: a mãe tinha grande admiração por *estudo* (provavelmente ela não o possuía) e era capaz de finezas que estudo algum poderia ensinar; temos aqui uma recorrente dicotomia que se apresenta nos poemas de Adélia: *a pobreza material* – representada pela simplicidade do que seria considerado conforto para o pai – tornando-se pouco significativo diante da *riqueza espiritual*, obtida pela percepção da sensibilidade e do afeto da mãe. O *ensino* do título, então, não poderia ser mais sublime, e o momento em que se deu essa transmissão é um daqueles raros instantes de intimidade familiar que podem perdurar para sempre na memória afetiva.

Por um lado, há essa generosidade, essa franqueza do eu lírico, da *persona* Adélia, para com seu leitor, convidando-o a conhecer seus segredos. Por outro, como é demonstrado no próximo capítulo, essa é a forma de representação dessa poesia: há um eu lírico recorrente que discorre sempre sobre as mesmas coisas; há uma mulher madura que usa essa maturidade, a sua experiência de vida, para fazer poesia. Ela busca na intimidade o caminho para chegar até o leitor;

aliás, é justamente pela força da emoção, impressa nesses relatos de suas recordações, que ela atinge o íntimo de cada um que aceita integrar-se a essa experiência sensível que é a sua poesia.

No poema **Solar**, a seguir, a simplicidade da forma se alia à banalidade – à primeira vista – do conteúdo:

*Minha mãe cozinhava exatamente:
arroz, feijão-roxinho, molho de batatinhas.
Mas cantava.
(OCD)*

Considero esse poema um “primo” do anterior no motivo, ao que vou chamar de “aparente / oculto”. No poema anterior, a mãe manifestava algo, a admiração pelo estudo, e ensinava na prática as delicadezas que o estudo não ensina, não sabendo que dava à menina lições preciosas para a vida. Em *Solar*, um poema alegre já no nome, a memória é acionada para lembrar *não* as comidas simples saídas do fogão materno, mas a poesia que emanava desse fogão junto com os cheiros de comida e com o canto da mãe. Nos dois poemas temos, então, um *dito* e um *não-dito*, demonstrando que sempre há algo a ser revelado sob a cena aparentemente banal (ou comovente). *Solar* é um poema bastante sensorial, ele “pede”, digamos assim, após ser lido, para ser cheirado, ouvido e, até, saboreado. Tratando da simplicidade desse poema – econômico em palavras como os haicais – acredito que ela existe exatamente por esse garimpo de imagens e sentimentos que produzem tantas sensações com tão poucas palavras. É claro que a mera brevidade não implica simplicidade e concisão, mas no caso deste poema o *menos é mais*, sim.

Outro aspecto a ser considerado nesse poema é o caráter redentor que apresenta sob a aparência de um texto que “reproduz a opressão feminina”, segundo uma visão feminista: a palavra “mas”, no último verso, é a chave que liberta a mãe do seu ofício alienante. O “exatamente” do primeiro verso remete a uma rotina, mas o nexos adversativo “mas” indica que essa rotina não era prisão: havia música, portanto libertação ali.

A esfinge, o poema que veremos a seguir, é um poema maior, de vinte e dois versos. Nele, Adélia realiza na temática o seu ideal de simplicidade. Nem por isso o poema cai na prolixidade; a poesia de cunho confessional e reflexiva de Adélia é sempre econômica no sentido de não ter “sobras” ou “atavios”, mesmo nos poemas longos, de cinquenta, setenta ou mais versos. Vamos ver, então, **A esfinge**:

*Ofélia tem os cabelos tão pretos
como quando casou.
Teve nove filhos, sendo que
tirante um que é homossexual
e outro que mexe com drogas,
os outros vão levando no normal.
Só mudou o penteado e botou dentes.
Não perdeu a cintura, nem
aquele ar de ainda serei feliz,
inocente e malvada
na mesma medida que eu,
que insisto em entender
a vida de Ofélia e a minha.
Ainda hoje passou de calça comprida
a caminho da cidade.
Os manacás cheiravam
como se o mundo não fosse o que é.
Ora, direis. Ora digo eu. Ora, ora.
Não quero contar histórias,
porque história é excremento do tempo.
Queria dizer-lhes é que somos eternos,
eu, Ofélia e os manacás.
(OP)*

Já se pode concluir que, recorrentemente, a *persona* Adélia se refere a mulheres maduras: quando não é ela própria o assunto do poema, ela traz, pela lembrança, sua mãe, como nos poemas vistos anteriormente; ou apresenta outras mulheres, como a surpreendente Ofélia.

Quem é Ofélia? *Não* deveria desejar *ainda* ser feliz? A despeito de que os manacás cheiram tão bem como eles cheiram? São algumas perguntas que a *persona* coloca diante de si, como se fosse *a esfinge* dela mesma. O poema começa com a apresentação de Ofélia a partir dos seus “traços de resistência”: o cabelo *continua* preto; sete, dos nove filhos, levam a vida *no normal*; *não* perdeu a cintura. As marcas da vida, em Ofélia – os dois filhos que devem lhe causar sofrimento, os dentes perdidos, a infelicidade – não a impedem de seguir resistindo, de desejar *ainda* ser feliz, de cultivar a vaidade. E à sua passagem, os manacás cheiram *como se o mundo não fosse o que é...* Tenho para mim que aí ocorre uma das mais bonitas metáforas de Adélia: Ofélia está para a vida assim como os manacás estão para o mundo; Ofélia é faceira e bela, *apesar* da idade e do sofrimento e continua inscrita na esperança de felicidade; os manacás perfumam o mundo, mesmo ele não sendo perfeito e justo!

As “histórias” que não valem a pena de ser contadas são a de Ofélia, a de Adélia, a de Amélia, a minha ou a de qualquer um, porque elas serão sempre parecidas em suas nuances de alegrias e tristezas; o que interessa, na realidade, segundo este poema, é exhibir – como troféus – as marcas de *resistência do vivido* e como conseguir transcender nossas próprias histórias, nos tornando mais fortes do que elas: *eternos*.

É isso que o eu lírico diz nos versos finais; mas, mesmo que a persona diga *não* querer contar histórias, ela própria *é* uma história, uma experiência vivida, matéria para esta poesia produzida por outra mulher, a poeta. Este subcapítulo é relativo ao tema do cotidiano, do íntimo e do doméstico; não por acaso, todos os poemas citados até aqui tratam de mulheres, mulheres não jovens que têm ou tiveram coisas para ensinar. Esses ensinamentos são, na verdade, coisas muito simples: nenhuma passagem secreta se abre com eles, nenhuma montanha revela tesouros com eles. Como os ensinamentos transmitidos pela antigas parábolas que se contava às crianças, os transmitidos por estas mulheres são sutis e singelos, simples como a vida.

É insistente, nesta poeta, a ideia de ensinamento, educação através da poesia. Isto é um dos traços que distancia Adélia de grande parte de seus contemporâneos que defendem a concepção da função estética como a única possibilidade da poesia. Werner Jaeger, em *Paidéia*²⁵, conta que era opinião geral, no tempo de Platão, a crença de que Homero fora o educador de toda a Grécia; nem mesmo a crítica filosófica do próprio Platão conseguiu limitar *o influxo e o valor pedagógico* da poesia. Segundo Jaeger, *é um dogma moderno* a autonomia puramente estética da arte; para os gregos antigos não deveria haver cisão entre a ética e a estética. Mais tarde, segundo ele, o Cristianismo

converteu a avaliação puramente estética da poesia em atitude espiritual predominante. É que isso lhe possibilitava rejeitar, como errôneo e ímpio, a maior parte do conteúdo ético e religioso dos antigos poetas e, ao mesmo tempo, aceitar a forma clássica como instrumento de educação e fonte de prazer (Jaeger, p. 62).

Jaeger observa, sobre a função educadora da poesia, que esta

só pode exercer uma tal ação se faz valer todas as forças estéticas e éticas do homem. Porém a relação entre os aspectos ético e estético não consiste só no fato de o ético nos ser dado como matéria accidental, alheia ao desígnio essencial propriamente artístico, mas sim no fato de o conteúdo normativo e a forma artística da obra de arte estarem em interação e terem até na sua parte mais íntima uma raiz comum. (op. cit, loc. cit)

²⁵ JAEGER, Werner. *Paideia - A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

No caso da poesia de Adélia, os conteúdos *ético e estético*, citados por Jaeger, apresentam-se inequivocamente interligados desde o primeiro momento dessa poesia. Tenho para mim que há um traço muito particular nesses poemas, ao qual posso chamar de *autenticidade*. Explico: é facilmente perceptível, em todos os poemas citados, em alguma medida, algum grau de sofrimento (melancolia, perda, morte); pois é – na minha leitura – essa espontaneidade e naturalidade em apresentar a dor (sem fazer dela o assunto principal) que confere ao eu lírico uma confiabilidade. Esse eu lírico **não** quer a simpatia do seu interlocutor pelo recurso da comoção; ele quer dividir vivências, ele manifesta uma necessidade disso²⁶.

Ainda sobre simplicidade, há um poema que trata da relação *poeta / mulher comum*, o antes e o depois da feitura de um livro e o receio de se perder a simplicidade, a espontaneidade ou a própria poesia. É o poema **Fluência**:

*Eu fiz um livro, mas oh meu Deus,
não perdi a poesia.
Hoje depois da festa,
quando me levantei para fazer o café,
uma densa neblina acinzentava os pastos,
as casas, as pessoas com embrulho de pão.
O fio indesmanchável da vida tecia seu curso.
Persistindo a necessidade dos relógios,
dos descongestionantes nasais.
Meu livro sobre a mesa contraponteava exato
com os pardais, os urinóis pela metade,
o antigo e intenso desejar de um verso.
O relógio bateu sem assustar os farelos sobre a mesa.
Como antes, graças a Deus.
(OCD)*

Fluência é um daqueles poemas que se classificam como *poética*, porque seu assunto é a própria poesia, e nele o eu lírico coloca-se como poeta. Mas, mais do que *sobre* poesia, esse poema trata da transmissão da poesia para os outros, da transformação do particular – do íntimo – para o geral e público.

O sétimo verso diz: *O fio indesmanchável da vida tecia seu curso. Indesmanchável* está no mesmo plano que *eterno* no poema anterior; e há mais uma vez uma ideia de resistência. A despeito de todo o processo de feitura de um livro, a despeito do grandioso e do importante que

²⁶ A despeito de *simpatia*, pode-se duvidar que esse eu lírico queira a nossa, já que em alguns momentos ele não facilita muito para ser entendido, e em outros parece desejar *estar sozinho*, divagando absorto em si mesmo. Mas é claro que esse é um truque da poeta.

isso possa ser, a vida segue seu curso. O antes e o depois do acontecimento especial (o livro é festejado) são absolutamente iguais, para apaziguar os receios da escritora. Ela dá graças, no final do poema, por ter conseguido não perturbar o fluxo normal das coisas: seu livro *contraponteava exato* com a vida banal, com o cotidiano, com os *urinóis* até. Essa menção ao “pouco poético” objeto me traz à lembrança versos de João Cabral de Melo Neto, em *Antiode*, poema com o qual este *contraponteia* harmoniosamente:

*Poesia, te escrevia:
flor! conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer,
(...)²⁷*

O poema de João Cabral tem como subtítulo o “aviso” *contra a poesia dita profunda*; em Adélia não há, inicialmente, o propósito de discutir o caráter profundo da poesia. Há, isto sim, o propósito de defender a poesia como atividade perfeitamente associada e associável ao cotidiano. Não é esta a única referência, neste trabalho, à compreensão “adeliana” de poesia e de criação poética como fatos espontâneos e naturais, comparados às necessidades do corpo e do espírito. Ainda sobre o poema *Fluência*, não é esse o único texto de Adélia em que encontraremos o *assunto poesia* vizinho do *assunto escatologia*; há até uma certa rudeza²⁸ em alguns momentos, na ênfase da defesa dessa naturalidade da criação poética.

²⁷ MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas (1940-1965)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. Foi citado o primeiro quarteto do poema.

²⁸ Em *Cacos para um vitral* (Op. Cit.), texto de Adélia Prado catalogado como romance, há um fragmento em que a personagem, escritora e dona de casa, discorre a respeito da poesia:

“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 escolher fazer ele ou não. Ele se faz dentro de mim (horror). Portanto, ouro = poesia = fezes = obra divina. Poesia ruim, esta sim, cocô de minha própria autoria, vergonha inominável. Tenho vontade de partir os queixos dos poetas que se acreditam criadores de sua própria obra. Vaidosos demais, não se veem apenas portadores, vasos (vaso remete a vaso sanitário e/ou a vaso sagrado que contém o precioso sangue). Uma vez rotularam-me escatológica. Inflei de orgulho até que me apresentassem aos vários sentidos desta palavra esquipática (que não sei o que é, mas que cai onomatopaicamente bem neste contexto). Tinham todos razão. me interessa o fim, que é igual ao princípio. O meio é divertimento, lacrimoso teatro, intervalo, interregno, ensaio geral, piquenique dificultoso, onde fatos memoráveis acontecem.”

Nesse livro, a personagem-narradora é alguém extremamente preocupada em descobrir significados para tudo o que vivencia. Em verdade, é muito parecida com a persona recorrente na poesia de Adélia, na sua maneira de lidar com os assuntos sobre os quais discorre, como esta divagação sobre poesia. É importante atentar para a preocupação da personagem em associar Deus à poesia (lembramos que, no poema *Fluência*, o final é um agradecimento a Deus).

Dessa forma, então, desenvolve-se o tema do cotidiano; observamos que ele se apresenta como recurso – forte e apelativo – do ideal de simplicidade e autenticidade do eu lírico e colabora, ainda, de maneira eficaz para a instauração da intimidade entre ele e o interlocutor / leitor. É conveniente, ainda, comentar um dado curioso. A forma moderna dos poemas de Adélia (prosaicos, incorporando palavras baixas e cotidianas para tratar do sublime) é um procedimento literário que se articula com os modernistas, como Oswald de Andrade, citado no início deste tópico; ao mesmo tempo, o conteúdo e a forma desses poemas são contrários ao que a Modernidade traz, como o progresso.

3.4 – A MULHER (OU A DICÇÃO FEMININA)

Neste tópico, pretendo demonstrar como se apresenta e se caracteriza a voz feminina e, em que medida essa voz qualifica a própria poesia. Qual é o papel, em suma, do *tema mulher* na configuração final da poesia de Adélia e em que medida ele contribui para o projeto contido nessa poesia? Luíza Lobo, outra estudiosa do tema do feminino, no ensaio *A literatura de autoria feminina na América Latina*²⁹, elenca Adélia Prado no rol das escritoras latino-americanas importantes, marcada de dicção feminina. Segundo ela, Adélia

assume abertamente, em seus livros de poesia, contos, pensamentos e memórias, seu misticismo católico, como Gabriela Mistral, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, entre outros que a antecederam, principalmente os poetas da fase mística conhecida como “Geração de 45” (Clarice Lispector, Lygia Fagundes Teles e Nélide Piñon).

Para Luíza Lobo, a gênese de uma literatura “feminina” – ou de voz feminina – surgiu no Barroco, com os poemas de Sórora Juana Inés de La Cruz³⁰, a filha ilegítima de uma família de boa linhagem, que optou por se recolher à Ordem das Dominicanas, para se dedicar à escrita e à vida intelectual – atividades vetadas às mulheres da época. Compôs poemas, ensaios teológicos e peças teatrais e reuniu em sua cela cerca de 4.000 livros, a maior biblioteca, à época, no Vice-Reino. Foi proibida de escrever, por um bispo, acusada de ser autora de literatura profana. A resposta a essa proibição constitui, segundo Luíza Lobo, o primeiro registro de literatura

²⁹ LOBO, Luíza. *A literatura de autoria feminina na América Latina*. Disponível em: [HTTP://lfilipe.tripod.com/LLobo.html](http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html)

³⁰ Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana, 1648?– 1695, Vice-Reino de Nova Espanha (México).

autobiográfica feminina na América. Nesse texto, Sórora Juana Inés afirma que o conhecimento é lícito e proveitoso também às mulheres. A proibição de escrever, provavelmente no contexto da Inquisição, levou Juana a um possível suicídio: ela passou a tratar as irmãs contaminadas pela peste até se contaminar com a doença e morrer vitimada por isso.

No panorama brasileiro, diz Luíza Lobo que o Romantismo foi o berço da literatura feminina³¹ e cita Maria Firmina dos Reis³² como a primeira romancista brasileira, autora de *Úrsula* (1859), um romance abolicionista. Entre os gêneros preferidos – ou recorrentes – na literatura feminina, Lobo cita a autobiografia, as memórias e as confissões; quanto aos temas, figuram o erotismo, o misticismo (a tematização do sagrado), o engajamento político (por exemplo, o abolicionismo, o indianismo, a denúncia de desigualdades ou injustiças sociais), além do próprio fazer literário. Defende que o nome mais importante neste aspecto é o de Clarice Lispector³³, internacionalmente conhecida, em parte pela tradução e pelos estudos da francesa Hélène Cixous, feminista e estudiosa da literatura feminina. Segundo Luíza Lobo, Clarice, além de revolucionar o modo de narrar na ficção brasileira,

assume o discurso tipicamente feminino para desconstruí-lo por dentro, enquanto prosa poética, ao recriar a expressão do eu feminino, que se insubordina ao mesmo tempo em que se autoquestiona (...). O grande avanço e a originalidade de Lispector foram a franqueza com que expressou seu eu, numa perspectiva existencialista e psicológica, dentro de um estilo de prosa poética, centrado no estético e na busca da identidade da mulher encerrada no lar burguês. (...)

Clarice Lispector, como Guimarães Rosa, enriquece a literatura brasileira de uma dimensão vocabular extraordinária e valoriza o personagem feminino e a escrita da mulher num nível universal único na literatura brasileira, segundo L. Lobo. Em seu ensaio (que é dos anos 1990), a autora considera “pessimista” o panorama da literatura feminina, reprimida entre “o narcisismo e a viagem interior” – e cita Clarice Lispector e Isabel Allende como

pioneiras na apresentação de um quadro mais combativo e revolucionário rumo a esta nova épica, urbana e afirmativa para a mulher, afastada do regionalismo e do didatismo moralista do *Bildungsroman*, que ainda mascaravam a situação de dependência psicológica e econômica da mulher (Lobo, op. cit.).

³¹ O estilo romântico, platônico e diegético é um pano de fundo perfeito para aquilo que se caracteriza como traço marcante da literatura feminina.

³² Maria Firmina dos Reis – São Luís do Maranhão, 1825 – Guimarães, 1917; era pobre, mulata e solteira. Foi a primeira professora concursada no Maranhão.

³³ Clarice Lispector – Tchelchernik, Ucrânia, 1920 – Rio de Janeiro, 1977.

Diz ainda que as heroínas dessa literatura

ainda não são modelos totalmente autônomos de mulheres, mas tais modelos deverão aparecer com maior frequência, na medida em que se estabeleça uma sociedade menos patriarcal na América do Sul, que ofereça a todos melhor acesso ao saber, ao trabalho, à leitura e à escrita (Lobo, op. cit.).

Começo a análise deste tema com o poema **Endecha das três irmãs**:

*As três irmãs conversavam em binário lentíssimo.
A mais nova disse: tenho um abafamento aqui,
e pôs a mão no peito.
A do meio disse: sei fazer umas rosquinhas.
A mais velha disse: faço quarenta anos, já.
A mais nova tem a moda de ir chorar no quintal.
A do meio está grávida.
A mais cruel se enterneceu por plantas.
Nosso pai morreu, diz a primeira,
nossa mãe morreu, diz a segunda,
somos três órfãs, diz a terceira.
Vou recolher a roupa no quintal, fala a primeira.
Será que chove? fala a segunda.
Já viram minhas sempre-vivas? falou a terceira,
a de coração duro, e soluçou.
Quando a chuva caiu ninguém ouviu os três choros
dentro da casa fechada.
(B)*

No subcapítulo anterior, observei uma característica que chamei de “autenticidade” e defini como uma “espécie de despudor” do eu lírico em revelar a intimidade; esse “eu” dá vazão ao seu interior, como *se tivesse necessidade* de revelá-lo, e o produto disso, segundo ele mesmo, é a poesia. É interessante atentar para o fato, já observado, de que o eu lírico apresenta-se sempre como mulher, no entanto, ainda que o *tema mulher* seja comum nesta poesia, a maneira como esse tema é desenvolvido e, ainda, os caminhos percorridos por esse tema são, sem dúvida, bem pouco comuns na poesia brasileira da atualidade.

Citei antes o caso Cora Coralina, no referente à tematização do cotidiano doméstico e feminino, e a considero uma poeta bissexta na nossa literatura. Em verdade, nosso (brasileiro) parâmetro – digamos assim – de poesia feminina é Cecília Meireles; logo, a poesia *de mulheres* adotou os traços da própria poesia de Cecília: etérea, sentimental e com marcas simbolistas. Nos anos 70, muitos nomes femininos despontaram na poesia (alguns promissores, que nos deixaram cedo, como Ana Cristina César), mas, certamente, nenhum causou tanta surpresa como Adélia. E essa surpresa é justamente por esse “descaramento” de chegar e instaurar uma nova forma de

fazer poesia, um novo lirismo comprometido **não com a tendência**, mas com uma enorme *bagagem de vivências*, de *coisas guardadas* para dizer. Adélia imprime, então, em sua obra uma dicção feminina muito apropriada para abordar o que pouco se tratou em poesia (exceções a poucos casos, a própria Clarice Lispector sendo um deles): o universo feminino, suas trivialidades, suas divagações e, principalmente, seu corpo (visto aqui não como mero objeto estático de prazer, mas como um complexo dinâmico que gera, dói, deseja e goza).

É sob essa ótica feminina que podemos ler o poema *Endecha das três irmãs*. O poema é melancólico como seu nome (“endecha”: canto triste) e como a chuva que cai, no final, silenciando o som do choro das irmãs. Das três mulheres solitárias, cada uma vive seu momento: a mais nova tem desejos e esperanças e chora sozinha no quintal; o tempo é cruel com a mais velha, a que dedica sua ternura às plantas, já que não pode dedicá-la a alguém: é a de coração duro, sempre a lembrar as outras de seu infortúnio; a do meio vive seu momento de ingresso na maturidade, pois seu ventre está pleno de vida, ela vive o presente mas lembra a mãe morta, cuja ausência é mais um elemento a enviá-la à maturidade.

As três mulheres na verdade não conversam, falam consigo mesmas; a bem da verdade, as três metaforizam figuras arquetípicas femininas: a virgem, a jovem mãe e a “velha precoce”, a mulher que não viveu a experiência da reprodução (ou, ainda, do amor e do sexo). O tempo é bem distinto para cada uma das três: para a mais jovem ele ainda não chegou, é *espera*; para a do meio, o tempo chegou, é o *agora*; para a mais velha, o tempo passou, é o *impossível*. Há ainda uma dimensão peculiar da forma poética: seu caráter fabular. Nos três arquétipos, na dor e no choro de cada uma, parece haver a sedimentação de uma experiência a ser transmitida aos seus interlocutores.

Gosto de ler esse poema com outro, **Os tiranos**, porque ambos debruçam-se sobre papéis femininos e o sofrimento que esses papéis impõem:

Joaquim meu tio foi imperturbável ditador.

Só uma de minhas primas se atreveu a casar-se.

*As outras ficaram pra lhe honrar a memória
com azedumes e pequenos delírios.*

*Produzem crochê e hilaridade contando-se anedotas,
virtude e paciência que desperdiçam*

por equivocado orgulho, irado catolicismo.

Em bordados e haveres gastam a amargura recíproca:

o galinheiro é de Alvina,

o canteiro é de Rosa,

*o guaraná é de Marta
na geladeira de Aurora.
Não pisaram na Igreja no casamento da irmã.
Tia Zilá dá sinais de cansaço,
breve estará na Glória.
Não tendo mais a quem servir,
as primas vão brigar empunhando
rosários, agulhas, maçanetas.
Mas se baterem à porta, servirão biscoitos
e a anedota do rato equilibrista, que solicito sempre:
“Um dia papai estava dormindo no quartinho da sala,
acordou com um barulhinho tin-tin, tin-tin-tão...”
Me comovem as primas, os tios emoldurados na parede,
os ratos na batalha campal daquela casa
caçando para roer os restos
do que, apesar de tudo, foi amor.
(TSC)*

Este poema tem um tom ainda mais melancólico do que o anterior, talvez porque conte uma história cruel, de prepotência e tirania (do tio) e de solidão e amargura (das primas). Aqui, as quatro primas deixaram-se ficar na casa paterna, não atendendo aos apelos da vida; obedeceram ao homem que desejava os cuidados de *todas* as mulheres da casa, esposa e filhas (só uma atreveu-se a se libertar) e, depois, quedaram-se para cuidar da esposa desse homem. O *imperturbável ditador* apenas não lhes disse o que deveriam fazer de suas vidas quando seus cuidados não fossem mais necessários; ele apenas legou-lhes o orgulho, o *irado catolicismo* e a prepotência para destruir vidas, no caso, suas próprias vidas.

No entanto, o poema, ainda que cruel, tem um sutil tom afetuosos: as primas, azedas e infelizes, servem a quem chega os restos do amor que tiveram um dia para dar a alguém, e o próprio episódio é, *apesar de tudo*, um caso de amor. Todos os personagens dessa história são nomeados: Joaquim, Zilá, Alvina, Rosa, Marta e Aurora; ao contrário do poema anterior, em que havia apenas “as irmãs”. Observei antes que o poema *Endecha...* é uma metáfora da relação entre a mulher e o tempo; neste poema, *Os tiranos*, há *uma narrativa*, com personagens nomeados (*meu tio, tia Zilá, Alvina...*) e vidas sendo reveladas. Todavia, tanto o poema anterior, de cunho evasivo, como este, que nos conta uma história de família (com seus traços de sofrimento, como qualquer história familiar possível) nos trazem uma observação especial: há uma mulher falando de mulheres. Sobretudo, há uma mulher observando e falando de destinos de mulheres.

Não reivindico para a poesia de Adélia uma especificidade de uma voz feminina, pelo menos esse não é o objetivo neste trabalho, sobretudo porque não acredito que se tenha

conseguido definir o que seja isso. Segundo Lúcia Castello Branco e Ruth Brandão, duas estudiosas da questão,

a escassa teoria já desenvolvida em torno de uma dicção feminina mais complicada do que esclarece. Ao tentar definir a ambiguidade e o mistério femininos, que porventura se refletem na produção literária de mulheres, as teorias fazem-se também nebulosas e pouco verificáveis. (CASTELO BRANCO & BRANDÃO, 1989, p. 27)

Mesmo assim, elas fazem um interessante levantamento de “marcas” recorrentes nos textos femininos, das quais tratarei mais adiante, ao final deste subcapítulo. A poesia de Adélia, a meu ver, prescinde de enquadramentos teóricos; se ela tem uma *voz feminina*, é – preponderantemente – porque se apresenta assim, com um eu feminino e, mais do que isso, para esta minha análise, não se faz necessário. O que me interessa chamar à atenção, aqui, é essa galeria de quadros de mulheres que aparece nessa poesia: a mãe simples e afetuosa; Ofélia, a dos nove filhos e do *ar de ainda serei feliz*; estas primas infelizes; a própria *persona* Adélia, eu lírico agente ou observador em todos os poemas. A marca mais feminina da obra de Adélia é exatamente esse *falar de e por mulheres*, essa voz que se eleva para falar da vida sob a ótica da mulher.

Algo que se pode observar nesta poesia é a proximidade entre a mulher que fala, o eu lírico do poema, e o texto, o próprio poema. Isso se dá, a meu ver, por várias razões: a carga sentimental contida nos poemas, a intimidade – do corpo, da casa, da família, dos sentimentos e das reflexões – revelada e, naturalmente, essa colocação de uma mulher “de carne e osso” como sujeito dos poemas; isto é, não uma *persona* que observa, distante, o mundo, mas uma que participa do mesmo, que tem alegrias e dores, que tem marido, filhos, cachorro.

O poema **Eh!** é um bom exemplo desse eu lírico (sujeito) que se confunde com o texto:

1 *Têm cheiro especial*
2 *as bolas de carne cozinhando.*
3 *O cachorro olha para a gente*
4 *com um olho piedoso,*
5 *mas eu não dou.*
6 *Comida de cachorro é muxiba,*
7 *resto de prato.*
8 *Se lembro disto de noite*
9 *e estou sozinha no quarto*
10 *acho muito engraçado*
11 *e rio com estardalhaço:*

12 *a vida é mesmo uma pândega!*
 13 *Dona Ló costurou pra dona Corina*
 14 *que até hoje não pagou.*
 15 *E bem que pode, já que exhibe no lixo*
 16 *papel higiênico Sublime,*
 17 *que é do melhor e mais caro.*
 18 *mas os meninos se vingam:*
 19 *có có có có có corina*
 20 *có có có có có corina*
 21 *sua roupa de baixo*
 22 *tem catinga de urina.*
 23 *O sol se põe intocado*
 24 *atrás do morro onde ninguém nunca foi.*
 25 *É brasa viva sua cor. Tem roxos,*
 26 *Uma angústia pendente*
 27 *que sorvo em goles de antecipada saudade.*
 28 *Quando a noite fechar,*
 29 *dona Corina vai dormir com seu Lula,*
 30 *homem sem fantasia*
 31 *que só faz as coisas de um jeito.*
 32 *Dona Ló é viúva e dorme com Santa Bárbara,*
 33 *“fulgente margarita que com melodia agradável*
 34 *segues ao Esposo Cordeiro”.*
 35 *Se não estou compassiva, boto as mãos nas cadeiras*
 36 *e grito para o radar: É DEVERA!*
 37 *Ele bota o rabo entre as pernas*
 38 *e vai dormir na coberta.*
 39 *Ai, Deus, minha virgindade se consome*
 40 *entre precisar de feijão,*
 41 *pó de café e açúcar.*
 42 *Tem piedade de mim.*
 (OCD)

O poema é fragmentado, construído como uma colcha de retalhos, pedaços distintos entre si são juntados para formar um todo harmonioso. Os primeiros sete versos apresentam a persona Adélia na sua cozinha, sendo importunada pelo cachorro enquanto cozinha; outro pedaço “desse mesmo tecido” da colcha reaparece adiante, nos versos 35 a 38. A partir dessa situação trivial gera-se uma reflexão: *a vida é mesmo uma pândega!* (verso 12) – em outros poemas, aparecerão versos como *a vida é mais tempo alegre do que triste*, ou *dor não é amargura*, reiterando a ideia de que, apesar de seu tom muitas vezes melancólico, esta poesia conchama para a alegria.

Nos versos 13 a 22 aparecem as figuras prosaicas de Dona Ló e Dona Corina, envolvidas numa espécie de “fuxico” de vizinhança; as duas retornam mais adiante, nos versos 28 a 34. Dona Corina é mulher de seu Lula (isso é dito da forma menos delicada: ela *dorme* com ele), e Dona Ló

é mulher sem homem, ela *dorme* com Santa Bárbara (*protegida* por ela). Apesar da impiedade dos meninos para com Dona Corina, a persona Adélia demonstra alguma simpatia por ela quando se refere ao marido daquela como *homem sem fantasia, que só faz as coisas de um jeito*; tanto Dona Corina como Dona Ló, apesar das diferenças, têm em comum, provavelmente, desejos recônditos insatisfeitos, talvez, impossíveis.

Nos versos 23 a 27 surge um poente carregado de cores vivas – vermelhos, roxos – e daquele sentimento de tristeza que só algumas coisas muito belas, inexplicavelmente, nos provocam (será porque sentimos nesses momentos, mais intensamente, nossa fragilidade e nossa finitude?). O retalho final, os versos 39 a 42, aparecem com um apelo a Deus e a constatação de que sua *virgindade se consome entre precisar de feijão, pó de café e açúcar*. O que quer dizer isso? O que é essa virgindade a se consumir?

O verso 27 fala de uma *antecipada saudade* das cores do poente e da angústia que ele provoca; entendo que o verso fala de mortalidade, da condição de ser mortal – preocupação teimosa nas divagações dessa *persona*, em toda a obra de Adélia – e ser mortal, entre outras coisas é precisar de feijão, café e açúcar (não por acaso, um alimento substancioso, uma bebida excitante e um alimento com o qual se prepara bocados *alternativos* de felicidade). A virgindade, dessa forma, seria o estado de pureza dos ascetas, que sublimam a necessidade de alimentos para o corpo; não esqueçamos que, no verso 27, a persona diz que *sorve em goles* o poente... A súplica final, *Tem piedade de mim*, é extensiva às outras pessoas do poema: Dona Corina, que não paga a Dona Ló, que tem já tão pouco; a Dona Ló, viúva solitária; a seu Lula e sua pobreza de fantasia; aos moleques da rua.

Este não é o único poema de Adélia em que aparece a impressão de que ela escreve como se estivesse pedindo a compaixão de Deus pelos homens, por causa de sua fragilidade, de sua pequenez ante o sofrimento, a solidão, a morte e – por que não? – os mistérios da vida. No poema a seguir, **Bulha**, temos esse tema, o da fragilidade, a cena é a mãe que observa os filhos dormindo:

*Às vezes levanto de madrugada, com sede,
flocos de sonho pegados na minha roupa,
vou olhar os meninos nas suas camas.
O que nestas horas mais sei é: morre-se.
Incomoda-me não ter inventado este dizer lindíssimo:
“ao amiudar dos galos”. Os meninos rressonam.
Com nitidez perfeita, os fragmentos:*

*as mãos do morto cruzadas, a pequena ferida no dorso.
A menina que durante o dia desejou um vestido
está dormindo esquecida e isto é triste demais
porque ela falou comigo: “Acho que fica melhor com babado”
e riu meio sorriso, embaraçada por tamanha alegria.
Como é possível que a nós, mortais, se aumente o brilho nos olhos
porque o vestido é azul e tem um laço?
Eu bebo a água e é uma água amarga
e acho o sexo frágil, mesmo o sexo do homem.
(OCD)*

Desde que o mundo é mundo, creio, convencionou-se que as mães devem observar seus rebentos quando eles estão dormindo, assim como preocupar-se, alegrar-se e sofrer por eles. Mais uma vez, confundimos o assunto do poema com seu sujeito: Adélia aproveita essa cena plena de ternura para colocar nela sua *persona* angustiada com a vulnerabilidade e o mistério humanos.

A imagem dos meninos adormecidos e sua fragilidade exposta fazem a mãe pensar na própria fragilidade da condição humana, no seu tempo finito de vida, e isso suscita recordações de mortos *reais*, como a confirmar seus pensamentos – *sim, morre-se sim*. A despeito da finitude, desse caráter mortal, o homem é tocado, em seu percurso, de formas inexplicáveis, como diz a indagação dos versos *Como é possível que a nós, mortais, se aumente o brilho nos olhos porque o vestido é azul e tem um laço?* A *água amarga* do penúltimo verso é a prova da insaciabilidade dessa *persona* sedenta por compreensão – ela acordou por causa de uma sede e nesse despertar descobriu outras sedes: dúvidas, medos. O final do poema é a constatação da fragilidade do sexo, *mesmo o do homem*; sexo, aqui, numa metonímia de homem, ser humano: não há *sexo frágil* (a mulher, segundo uns), há *seres frágeis*.

Se o poema anterior tem um tom alegre, a começar pelo próprio título (uma interjeição de alegria), este transmite uma impressão (e eu já sendo redundante nos termos) de pesar da *persona* pela fragilidade; a começar pela imagem inicial – mãe e filhos, crianças dormindo – e a terminar pelo ponto de chegada das reflexões desse eu lírico. O título, *bulha*, significa ruído, perturbação; no poema, a única coisa que *soa* são os pensamentos da mulher no silêncio da noite. Onde está a alegria neste poema? Assim como, no poema anterior, a alegria pode ser encontrada na lembrança da cara “pidona” do cachorro, neste poema ela está nas trivialidades que fazem felizes as pessoas – como a menina cujos olhos brilham por causa de um vestido. Na verdade, neste poema, a única coisa triste é o “ruído”, ou o que ele representa, o que surge para perturbar a paz da mãe que espia seus filhos. No entanto, de novo, segundo esta poesia, *a vida é mais tempo alegre do que triste*.

Para concluir, voltando ao tema do discurso feminino e de suas possíveis especificidades, convém trazer para esta análise alguns dados da História. O século XX permitiu à mulher o seu reingresso na História. Mas, como? Ela não participava dos acontecimentos do mundo antes? Sim, é claro que participava, mas não – digamos – como sujeito dos mesmos. Registrar as voltas do mundo tinha sido, até então, tarefa exclusivamente feminina (até onde se sabe, pelo menos). Então, nesse século, muitas mulheres candidataram-se ao poder da palavra, e foi na literatura – *único instrumento capaz de fazer ouvir a língua fora do poder*, como afirmou Roland Barthes³⁴ – que elas começaram a registrar a História segundo *sua* visão.

Alguns estudiosos, como as já citadas Lúcia Castello Branco e Ruth Brandão, encontram alguns pressupostos para uma *escrita feminina*, que, segundo eles, se caracteriza primordialmente por afastar-se do chamado “discurso do poder”, logocêntrico e masculino. Cito, a seguir, esses pressupostos, advertindo que eles, na verdade, são muito parecidos entre si, como se todos quisessem dizer a mesma coisa – como a própria Lúcia já havia advertido, na citação feita antes.

O primeiro traço que se atribui ao discurso feminino é o referente ao “*universo pré-discursivo*”, ou seja, esse texto propõe-se a fazer um registro verbal do que seria um processo averbal (como, por exemplo, o elo que existe entre o olhar da mãe e do seu filho no momento da amamentação). Logo, essa “tentativa de dizer o indizível” vira um texto portador muito mais de uma *sensação* do que de um *sentido* e, obviamente, acaba por ser um texto que não se deixa apreender com facilidade (o leitor lembra as “camadas” que eu mencionei a respeito da poesia de Adélia?).

Outro traço importante é o que se refere à *oralidade* (ou “*oralidade*”), caráter que imprime ao discurso um ritmo e um tempo peculiares; a saber: um ritmo descrito como, “paradoxalmente, lento e precipitado”, como se seguindo a linha de um pensamento pouco nítido; e um tempo cíclico, sempre recomeçado, com rupturas e com descontinuidade. É, portanto, um discurso que pretende mais ser ouvido do que lido. Segundo Castello Branco e Brandão, *talvez essa escrita busque se afirmar como fala, já que, em sua modalidade oral, a linguagem verbal conta necessariamente com a presença (e com a linguagem) do corpo*³⁵. Essa oralidade parece

³⁴ BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1992.

³⁵ CASTELLO BRANCO, Lúcia & BRANDÃO, Ruth Silviano. *Op. cit.* Todas as citações são do capítulo intitulado *A (im)possibilidade da escrita feminina*.

remontar de muito tempo, já que contar histórias, organizar a memória da família e transmitir os primeiros ensinamentos (de qualquer ordem) aos filhos sempre foram “tarefas” femininas.

Há também, no rol dessas caracterizações (ou tentativas de), a chamada “*prolixidade proustiana*” que vem a ser uma concepção muito especial acerca do tempo (uma pontuação muitas vezes subvertida, uma *proliferação de significantes* e uma *redundância de imagens*), marca, segundo as autoras citadas, de *uma criatividade extravasada*. A prolixidade, na verdade, é atribuída à interpretação da lógica masculina que considera, muitas vezes, por demais verboso o texto feminino; o adjetivo *proustiano* se deve, justamente, a essa maneira de exprimir a compreensão do tempo; Marcel Proust é considerado pela crítica do texto feminino como *o mais feminino dos autores masculinos*.

Ainda, observa-se nos textos de autoria feminina uma remissão ao “eu”; é a *escrita “do dentro”*: *do interior do corpo, do interior da casa*. E o propósito dessa subjetividade é a compreensão e a apropriação do “eu”. De acordo com Castelo Branco e Brandão, a história da repressão do feminino em nossa cultura só poderia resultar na compreensão desse feminino como *um mistério, uma indefinição*; com isso o texto acaba por transmitir uma impressão de narcisismo; como se fosse um espelho frente ao qual a mulher se olha e se indaga. Finalmente, esse texto, essa “fala enigmática”, é colocado como uma impossibilidade enquanto *tentativa de dizer o indizível*. Tenho para mim que essa concepção aplica-se bem aos textos analisados pela autoras, no capítulo citado, como *Água Viva*, de Clarice Lispector, texto de conteúdo difuso e de compreensão difícil (a própria narradora, a tantas, convida: *quem for capaz de parar de raciocinar que me acompanhe*).

Na obra de Adélia, no entanto, não vislumbro tamanha “vagueza”, nem creio que se afirme como uma impossibilidade, pelo contrário: seu texto tem inegavelmente marcas femininas, é *texto de mulher*, porque expressa – com clareza, ainda que com uma linguagem labiríntica e fugidia, muitas vezes – algumas das coisas mais sublimes que a ânsima feminina pode acolher. Concordo com o tempo cíclico, alógico, com a oralidade; os poemas de Adélia são “histórias” (às vezes, demoradas), preces, divagações. De fato, grande parte dos textos femininos constitui-se de poesia ou “prosa poética” (como o próprio *Água Viva*, e outros de Clarice, além de metade da obra de Adélia Prado). Segundo os críticos, isso se dá porque a poesia é um “registro paralelo ao

discurso logocêntrico”. Em Adélia, percebemos isso em toda sua obra: sua poesia tem muito de narração e sua prosa tem muito de poesia.

Também percebo a *presença do corpo na linguagem*, há na poesia de Adélia uma tamanha eroticidade que vai do conteúdo para a palavra, amalgamando e confundindo esta e a coisa dita. Finalmente, a poesia de Adélia, **toda ela**, é uma escrita *do interior*: do interior da casa, do corpo (a intimidade exposta) e da alma (a memória, os sentimentos, os desejos expostos), é a partir dessa interioridade que a poeta erige toda a sua lírica (poesia e prosa).

Enfim, creio que os traços observados como recorrentes no texto feminino, apesar de nem sempre possíveis de serem comprovados – e, por isso mesmo, ineficazes para se determinar com eles uma especificidade da literatura feminina – estão diretamente relacionados com o modo de a mulher posicionar-se na sociedade, após tanto tempo de silêncio. Também, como foi apontado antes, a “história oficial” foi contada pelo ponto de vista masculino, visão de quem teve de se ausentar da casa, pegar em armas, conquistar (ou perder) territórios na luta. À mulher coube ficar em casa, cuidar dos filhos, da terra; coube a ela transmitir aos filhos e netos a história dos antepassados, inculcar a fé, preservar as histórias e a cultura dos povos.

Acredito que a mulher, sempre que pôde, tentou registrar esse lado da História, o *seu* lado. Acredito que a escritora – mesmo a que escreve livros num computador supermoderno – cumpre até hoje, como que atavicamente, esse papel de guardião da esfera do íntimo; digo “guardião”, não no sentido de “protetora”, mas de responsável por esse âmbito. Se toda a literatura busca, no final, a resposta para a pergunta “quem somos?”, penso que a escritora tomou para si o papel de procurar a resposta no espaço que lhe é (que tem sido ao longo da história humana) mais familiar. No caso da poeta Adélia, há uma curiosidade quanto a isso: ela – que se apregoa uma não-feminista – constrói uma obra cujo discurso é bastante favorável à mulher, como bem observou a Prof^a. Angélica Soares³⁶. No entanto, paradoxalmente, esse discurso é composto pelos elementos que, culturalmente, sempre foram utilizados para reprimir a mulher: a vida doméstica e o sexo.

É justamente este aspecto que gostaria de abordar na análise da temática feminina na obra de Adélia Prado: se, por um lado, o eu lírico recorrente dessa obra é uma dona de casa, cujo

³⁶ Refiro-me a uma comunicação apresentada no VII Congresso da ANPOLL, ocorrido em maio de 1992, em Porto Alegre.

cotidiano é praticamente unidimensional, por outro lado, há um resgate, um transcender existencial que se dá justamente pela arte, pela escrita. As cenas prosaicas que ilustram os poemas adelianos parecem, num primeiro momento (ou para os incautos), destituídas de qualquer possibilidade de transcendência; pelo contrário, as cenas da rotina doméstica e o cotidiano interiorano direcionam-se muito mais para a alienação. No entanto, as vivências das “mulheres adelianas” extrapolam as questões de gênero e assumem seu lugar na história da humanidade: resgatam a si mesmas de sua opacidade e se inserem na (boa) literatura que conta (e reflete sobre) as vivências do homem.

3.5 – A RELIGIOSIDADE OU A REPRESENTAÇÃO DO SAGRADO

*De vez em quando Deus me tira a poesia.
Olho pedra, vejo pedra mesmo.³⁷*

Os autores do primeiro momento do Modernismo defenderam o distanciamento da forma e utilizaram o humor como recurso e tema da literatura; posicionavam-se, naquele momento, como a nova onda que passaria por cima dos últimos parnasianos. Dos anos 1930 aos 1950, o humor perdeu um pouco do espaço para dar lugar à densidade com que o aspecto humano ou social era expresso. Surgiram aí vertentes variadas, tanto em termos de forma quanto de temática – e, nesse panorama, a religiosidade e a metafísica, ainda que aparentemente destoantes, também ganharam lugar. Murilo Mendes e Jorge de Lima foram dois poetas que defenderam enfaticamente o projeto de vincular a poesia à tradição da vertente religiosa; a eles juntaram-se Vinícius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt, Carlos Nejar e Adélia Prado. Descontadas as idiosincrasias poéticas, pode-se dizer que todos tematizaram a religiosidade e o misticismo e podem ser vistos, hoje, como integrantes de uma tradição de poesia moderna religiosa no Brasil.

A poética metafísica e religiosa (em poesia ou em prosa), no Modernismo, encontrou lugar na obra de Cecília Meireles, no hermetismo dos poemas bíblicos de Jorge de Lima, no misticismo antilírico da obra de Murilo Mendes, na retórica dos poemas de Vinícius, da primeira fase³⁸, e no tom profético e messiânico dos poemas de Adélia Prado. Com esses artistas

³⁷ Início do poema *Paixão*.

³⁸ Mais tarde, a obra de Vinícius de Moraes se afastaria da retórica religiosa, mas não totalmente, pois o tom elevado de sua poesia mística manteve-se, depois, no lirismo amoroso que predominou em sua obra da maturidade.

estabelece-se – com uma linguagem e uma temática religiosas – a ligação do homem com sua totalidade; na voz de um poeta místico, o fazer poético apresenta-se como ponte, como elo entre o homem e o divino.

Na obra de Adélia Prado, a representação do religioso e do sagrado é o elemento que à primeira leitura, certamente, logo vem à tona. Aqui, neste subcapítulo, abordarei a recorrência da religiosidade como tema da poesia, averiguando duas maneiras de manifestação desse tema, a saber: o **sagrado como assunto de poesia** e o **sagrado como forma na poesia**.

O primeiro caso refere-se à presença, bastante comum em seus poemas, de elementos do âmbito do sagrado: santos, igrejas, padres, o próprio nome de Deus, além das referências a ritos da Igreja Católica; por exemplo:

O que entendo de Deus é sua Ira (...)
(Disritmia, B)

Pelo sinal da Santa Cruz (...)
(Um homem doente faz a oração da manhã, B)

Deus não me dá sossego. É meu agulhão. (...)
(A filha da antiga lei, TSC)

Frei Jácomo prega e ninguém entende. (...)
(Missa das 10, OP)

O segundo caso diz respeito a outro modo de abordagem do sagrado, que é a apropriação das formas de *discurso ritualístico da religião*, ou seja, o uso da prece, da parábola ou do texto bíblico como formas possíveis para a poesia. Por exemplo:

Saudação
Ave, Maria!
Ave, carne florescida em Jesus.
Ave, silêncio radioso,
urdidura de paciência,
onde Deus fez seu amor inteligível!
(B)

3.5.1 – O sagrado como tema (*diégese*)

Octavio Paz é, provavelmente, um dos críticos que mais analisou as relações entre a poesia e a religião; segundo ele, *sem a imaginação poética não haveria mitos nem sagradas escrituras; ao mesmo tempo, desde o princípio, a religião confiscou para seus próprios fins os produtos da imaginação poética*³⁹. No caso da poesia de Adélia, podemos dizer que esse “casamento” se consuma, pois ela é preponderantemente *mística*, na acepção original dessa palavra: místico é o que admite uma ligação com alguma instância divina, comunicando-se, de alguma forma, com essa instância.

O que a poeta faz é impregnar o cotidiano – a vida doméstica, a família, as reminiscências, as trivialidades – de uma aura de sacralidade que o eleva para um plano superior, pouco lembrado na vida moderna. Segundo um verso de Adélia, a poesia *é o rastro de Deus nas coisas*, e é por esse caminho poético-divino que somos (nós, leitores) reportados a um tempo primordial, a uma hierofania do cosmos. Seus poemas referendam a sacralidade do banal, do universo privado, da “vida besta” e da rotina e da repetitividade do dia a dia: o que é o tempo sagrado senão um tempo circular, infinitamente recuperável através dos ritos?

Essa “contaminação” do sagrado que a poeta alcança se dá, como já referido, pela nomeação do mesmo (o nome de Deus é usado insistentemente) ou pela imitação de um rito (a apropriação dos ritos cristãos). Vejamos alguns poemas em que podemos verificar como ocorre o primeiro caso.

Órfã na janela

*Estou com saudade de Deus,
uma saudade tão funda que me seca.
Estou como palha e nada me conforta.
O amor hoje está tão pobre, tem gripe,
meu hálito não está para salões.
Fico em casa esperando Deus,
cavucando a unha, fungando meu nariz choroso,
querendo um pôster dele, no meu quarto,
gostando igual antigamente
da palavra crepúsculo.
Que o mundo é desterro eu toda a vida soube.
Quando o sol vai-se embora é pra casa de Deus que vai,
pra casa onde esta meu pai.
(OCD)*

O título do poema sugere uma ausência, uma orfandade; seu começo trata de saudade de Deus, e seu final menciona a casa *onde está* o pai (não é, exatamente, casa *paterna*). O que temos aí? Tenho para mim que este poema é uma bela síntese do imaginário religioso na poesia de Adélia.

Em primeiro lugar, gostaria de chamar a atenção para a “intimidade” com Deus: a *persona* diz que quer *um pôster* dele em seu quarto – ainda que pôster seja algo mais apropriado para ídolos terrenos, artistas, paisagens, imagens etc. Além do que, ela elabora, de alguma maneira, uma *imagem* de Deus, já que quer uma prova material (pôster) dessa imagem. Também gostaria de atentar para o significado, ou melhor, o efeito da ausência de Deus: *Estou como palha e nada me conforta*. Deus é tomado, aqui, como “sentido”. “significado”, *o que dá sentido* ao que quer que seja.

O tempo do poema é extremamente interessante; trata-se do entardecer – para os cristãos, hora triste por excelência, hora do Ângelus, da *Ave Maria* nas rádios do interior, hora em que, diz o imaginário popular, o diabo vem molestar os mortais. É hora, ainda, de sentir o mundo como o *desterro* que ele é, na concepção judaico-cristã, já que, segundo a Bíblia, o paraíso, nosso primeiro mundo, nos foi tirado por causa do nosso próprio pecado. O paraíso, no momento do poema, é a *casa de Deus* e a casa para onde vão nossos mortos queridos; é também a casa para onde vai o sol (imagem infantil), numa alusão a luz (oposição a trevas), alegria e força vital (*solar* em oposição a *lunar*).

O Deus da poesia de Adélia é o cristão mesmo: Deus que recompensa e castiga, que dá e tira. Como se não bastasse, há ainda o demônio para perturbar e tornar tudo mais triste, como em **Paixão**, um de seus poemas mais longos e, provavelmente, um dos mais enigmáticos, com sua diversidade de imagens, todas se encaminhando para compor o quadro de angústia e melancolia:

1 *De vez em quando Deus me tira a poesia.*
2 *Olho pedra, vejo pedra mesmo.*
3 *O mundo, cheio de departamentos,*
4 *não é a bola bonita caminhando solta no espaço.*
5 *Eu fico feia, olhando espelhos com provocação,*
6 *batendo a escova com força nos cabelos,*
7 *sujeita à crença em presságios.*
8 *Viro péssima cristã.*
9 *Todo dia a essa hora alguém soca um pilão:*

³⁹ PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1990. A tradução é minha.

10 em vem o Manquitola, eu penso e entristeço de medo.
11 “Que dia é hoje?” a mãe fala,
12 “sexta-feira é mistérios dolorosos”.
13 A lamparina bruxuleia sua luz humílima,
14 estreita de vez o pretume da noite.
15 Comparece, no acalmado da hora,
16 o zoadado da fábrica em destacado contínuo.
17 E meu cio que não cessa,
18 continuo indo jardim atrair borboletas
19 e a lembrança dos mortos.
20 Me apaixono todo dia,
21 escrevo cartas horríveis, cheias de espasmos,
22 como se tivesse um piano e olheiras,
23 como se me chamasse Ana da Cruz.
24 Fora os olhos dos retratos,
25 ninguém sabe o que é a morte.
26 Sem os trevos no jardim,
27 não sei se escreveria esta escritura,
30 ninguém sabe o que é um dom.
31 Permaneço no alpendre olhando a rua,
32 vigiando o céu entristecer de crepúsculo.
33 quando eu crescer vou escrever um livro:
34 “Pirilampos é vaga-lume?” me perguntavam admirados,
35 Sobre um resto de brasas,
36 o feijão incha na panela preta.
37 Um pequeno susto, ia longe a cauda da reza.
38 Os pintos franguinhos
39 não cabiam todos debaixo da galinha,
40 ela repiava de cuidados.
41 Este conto ameaça parar, represado de pedras.
42 Só quaresmal ninguém suporta ser.
43 Uma dor tão roxa desmaia,
44 uma dor tão triste não há.
45 A cantina das escolas
46 e a ginástica musicada transmitida no rádio
47 sustêm a ordem do mundo, à revelia de mim.
48 Mesmo os grossos nódulos extraídos do seio,
49 o cobalto sobre a carne em dores,
50 mesmo esses sobre os quais eu lançara a maldição:
51 não lhes farei um verso; mesmo esses
52 acomodam-se entre as achas de lenha,
53 querem um lugar na crucificação.
54 Foi cheia de soberba que comecei esta carta,
55 sobrestimando meu poder de gritar por socorro,
56 tentada a acreditar que algumas coisas,
57 de fato, não têm páscoa.
58 Mas o sono venceu-me e esta história dormiu,
59 uma letra depois da outra. Até que o sol nasceu
60 e as moscas acordaram.
61 A vizinha passou mal dos nervos
62 e me chamaram do muro, com urgência.
63 A morte deixa retratos, peças de roupa,
64 remédios pela metade, insetos desorientados

65 *no mar de flores que recobre o corpo.*
 66 *Este poema visgou-se. Não se despega de mim.*
 67 *Enfaro dele, de sua cabeça grande;*
 68 *pego a sacola de compras,*
 69 *vou passear no mercado.*
 70 *Mas, lá está ele, os cuspos grossos de pinga,*
 71 *os calcanhares rachados das mulheres,*
 72 *tostões na palma da mão.*
 73 *Não é uma vida exemplar esta que tira de um velho*
 74 *o doce modo de ser um homem com netos.*
 75 *Minha tristeza nunca foi mortal,*
 76 *renasce a cada manhã.*
 77 *O óbito não obsta o repinicado da chuva na sombrinha,*
 78 *as gotículas,*
 79 *incontáveis como constelações.*
 80 *Vou atrás do pio cortejo,*
 81 *misturo-me às santas mulheres,*
 82 *enxugo a sagrada face.*
 83 *“Vós todos que passais, olhai e vede,*
 84 *se há dor tão grande como a minha dor.”*
 85 *“Que dia é hoje?” a mãe fala,*
 86 *“domingo é mistérios gloriosos”.*
 87 *O que tem corpo é a alegria.*
 88 *Só ela fica pendida,*
 89 *de olhos turvos e boca.*
 90 *Peito e membros magoados.*
 (OCD)

Nesse poema, de tom profundamente melancólico, encontra-se um emaranhado de imagens cujo sentido parece confuso, fragmentado, assim como um *quebra-cabeça* de muitas peças desmontado sobre uma mesa; no entanto, à medida que as peças-imagens vão sendo agrupadas e encaixadas, a imagem-todo começa a parecer. As peças, ou versos, foram numeradas para facilitar de serem encontradas quando procuradas.

Começamos pelo título do poema, *Paixão*, aqui tomado nos sentido de *sofrimento*, mais especificamente no seu sentido religioso cristão: as *provações* pelas quais passou Jesus Cristo. No decorrer do poema, vamos encontrar várias menções a Quaresma, Páscoa e crucificação, ambientando o poema num contexto de dor e de espera – além da referência aos Mistérios do Rosário⁴⁰. Nessa travessia, própria da Páscoa, Jesus atravessou o que é próprio da condição

⁴⁰ O Santo Rosário compreende a prece e a meditação dos vinte mistérios da Fé Católica, divididos em quatro grupos de cinco mistérios - denominados Terço – que remetem às passagens mais importantes do Evangelho. Os quatro grupos principais do mistérios são:

Mistérios Gozosos, que correspondem ao nascimento e crescimento de Jesus; reza-se na segunda-feira e no sábado.
Mistérios Dolorosos, que correspondem à agonia, ao sofrimento e à morte; reza-se na terça-feira e na sexta-feira.
Mistérios Gloriosos, que dizem respeito a Vitória, Salvação e Proteção; reza-se na quarta-feira e no domingo.

humana – sofrimento, solidão, abandono e morte – para ressuscitar no terceiro dia. A retirada da poesia, indicada no primeiro verso, faz com a que matéria (a pedra) não revele seu conteúdo transcendente.

Nesse ambiente melancólico que é o poema, há uma *persona* que escreve; e é, justamente, a tensão entre a angústia (que vem de fora) e a necessidade de escrever (que vem de dentro) que estabelecem o “clima” quaresmal dos noventa versos. Essa *persona* começa por declarar que *de vez em quando Deus tira-lhe a poesia, que olha pedra, vê pedra mesmo*. Nesses dois versos aparece a concepção de poesia defendida em toda a obra de Adélia Prado: **poesia é inspiração e dádiva divina**. O eu lírico do poema parte do princípio cristão “Deus dá, Deus tira”; no caso, aqui, a dádiva é a capacidade de olhar pedra e ver algo transcendente a ela. Não podemos esquecer que se trata da *pedra*⁴¹, um ícone sagrado da literatura brasileira, a pedra de Drummond, que virou metáfora de provocação, resistência, mudança, desvio; e há, ainda, a pedra didática de João Cabral, a que dá lições e a que entranha a alma do sertanejo. O produto dessa reflexão híbrida e labiríntica é algo como “Deus *concede* a poesia e esta consiste em enxergar o que há por trás, por dentro, pelo outro lado do que quer que signifique *pedra*”.

A imagem seguinte, dos versos 3 a 10, refere-se à desordem do mundo – que deixa de ser *a bola bonita solta no espaço* (uma visão infantil e poética) para se tornar *cheio de departamentos* (visão adulta e pouco poética, burocrática até) – e à perda da fé (junto com a poesia) que faz a *persona* sujeitar-se aos presságios, atitude pouco cristã. O ruído monocórdico de um pilão sendo socado gera o pesadelo do diabo solto no mundo; isso é dito de um modo típico do falar interiorano mineiro: *em vem* é um termo caipira para o verbo *vir*; e *manquitola* é uma forma paragógica (uma supressão de fonema) de *manquitolar*, *mancar*; por sua vez, *manco* ou *coxo* são algumas das denominações populares do diabo (cabe lembrar o princípio popular de nunca se pronunciar o nome do diabo, sob pena de azar, desgraça etc.: nomear é fazer existir).

Em seguida surge no poema a informação sobre o dia: é sexta-feira da Paixão, e da hora: é o entardecer (novamente apresentado como um momento triste), o fim do dia marcado como que por uma espécie de *tempo infernal*, um tempo que não anda: o pilão é batido

Mistérios Luminosos, que dizem respeito à humildade, aos milagres e ao eterno amor; reza-se na quinta-feira.

⁴¹ A pedra traz a marca religiosa também. Cristo declara a Pedro, que ele é pedra angular da sua igreja, mas ele custa a entender que a igreja não é o espaço material, mas a instituição que deveria fazer a ponte entre os homens e Deus.

monotonamente, a fábrica apita *em destacado contínuo*, o cio *não cessa*. Há, ainda a impossibilidade de transcendência: a poesia não se realiza, a persona não consegue ultrapassar seus próprios limites para fazer qualquer movimento de reação à estagnação; o inferno também é o lugar do silêncio (aqui há algo que quer ser dito, mas não se consegue: o poema).

Se o contexto do poema é o fim da Semana Santa dos cristãos (que coincide muitas vezes com a Páscoa dos judeus), não podemos esquecer dos ritos e das penitências que se fazem nesses dias: jejum, orações, ausência de festas. A determinação religiosa é a de que os fiéis devem manter nesse período uma atitude de *compaixão* (literalmente: sofrer junto) para com o filho de Deus; portanto, esse período acaba sendo para essas pessoas uma espécie de experimentação do inferno.

A partir do verso 20, aparece uma descrição de “personagem do Romantismo”, com olheiras e gosto pelo mórbido, manifestando o desejo de escrever um livro. Em seguida, vem uma série de imagens dispersas – um comentário provavelmente sobre um poema, imagens da casa e do cotidiano – culminando novamente com a constatação da impossibilidade da escritura (o *conto que ameaça parar*). Nos versos 42 a 57, há um desabafo (*só quaresmal ninguém suporta ser*) e a tentativa de uma descrição do que representa essa “quaresma interior”, esse período de penitência e sofrimento: todas as coisas comumente “não merecedoras” de um poema vêm reivindicar seu lugar na crucificação da poeta-persona, novamente na mesma ideia de mundo em desordem; poder-se-ia dizer que há um “diabo solto na rua, no meio do redemoinho”, copiando a descrição do personagem Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*. Ao final do poema, os últimos quatro versos avisam que o maior sofrimento é a crucificação da alegria, mas ela, assim como a tristeza *imortal* (verso 75), renasce sempre.

Em outro poema, **Choro a capela**, aparecem, no final, estes versos a respeito da alegria e da tristeza:

*Tristeza é o nome do castigo de Deus
e virar santo é reter a alegria.
Isto eu quero.
(B)*

Quanto ao poema que há em *Paixão*, que inicialmente não consegue vir à luz, ele é chamado de *história*, *carta*, *conto* e, finalmente, quando ele começa a surgir, de *poema* mesmo⁴². Os versos 78 a 86 escrevem a trajetória do poema, que – ao contrário do desejo de sua criadora – não se fez a partir do “belo”, do sublime, e sim, gerou-se do lado obscuro da estética convencional: gerou-se do triste, do mórbido, do feio, do sujo, do doloroso. Escolhi esse poema não *apesar* de ele ser longo e complexo, mas *exatamente* porque ele é longo e complexo: acredito que, além de ele ser a ilustração mais adequada para a demonstração da presença da religiosidade na poesia de Adélia, nele podemos observar com bastante nitidez um traço que foi apontado nos itens anteriores. Esse traço é a fusão da palavra com a coisa significada; neste caso, tanto a ideia de *Paixão* (o sofrimento de Cristo) como a de impossibilidade da poesia (que também provoca um sofrimento atroz a quem se vê às voltas com o *silêncio*) são *transmitidas* por esse poema, que só passa a se chamar assim – *poema* – no final, quando o eu lírico constata que as tentativas (a carta, o conto, a história, os gritos de socorro) já eram a poesia se fazendo.

Ora, o poema é longo, prolixo, e sua compreensão ameaça perder-se nos labirintos de palavras; a paciência e a alegria do leitor são testadas pelo imaginário quase exaustivo de melancolia. Em certos momentos, o leitor pode duvidar de que *isso* seja um poema, ele está no caminho certo: o poema começa como um *não-poema*, como uma tentativa dolorosa de se transformar num poema; os noventa versos são, em verdade, uma *via dolorosa* por onde transita a poesia até se libertar.

Considero esse um bom exemplo de poema, na obra de Adélia, que resolve de uma maneira brilhante a relação *imagem - ideia - palavra*. Segundo Benedetto Croce,

se nos dispomos a considerar qualquer poema para determinar o que nos faça julgá-lo como tal, discernimos ao primeiro olhar, constantes e necessários, dois elementos: um **complexo de imagens** e um **sentimento que o anima** (CROCE apud BOSI, 1996, p.08 – *grifo meu*)

Ora, nesse poema, imagens e sentimentos estão indissolivelmente ligados a ponto de estarem confundidos, propositadamente, eu creio. No item anterior, quando citei as características que se costumam atribuir ao texto feminino, uma delas era a reivindicação de portar uma sensação, mais do que um sentido. No caso deste poema, Adélia atinge essa meta de uma maneira

⁴² Cabe lembrar que a própria Adélia declara, recorrentemente, em suas entrevistas, que seus poemas começam, muitas vezes, como bilhetes, anotações e escritos diversos “sem pretensão” de ser poesia.

tal, que o texto *angustia, impacienta e castiga* a quem se aproxima dele; sinestesticamente, mais do que transmitir a sensação, o poema *provoca* a sensação.

Mas este tópico refere-se à religiosidade, e é ela o *leitmotiv* do poema (e provavelmente seja também da obra toda de Adélia). *Paixão* está impregnado de religiosidade, do início ao fim: é de uma concepção cristã de vida que o poema trata, e dos binômios dor e prazer, pecado e perdão e sofrimento e recompensa. Essa concepção atinge a própria compreensão acerca da poesia: ela não é criação humana, é concessão divina. Possivelmente seja esse o traço que faz com que Adélia seja considerada, por parte da crítica, uma “exótica das ideias”, pelo fato de ela compactuar com essa expressão em desuso, a *inspiração* (sopro; o sopro divino que deu vida ao primeiro homem?). Segundo declaração recorrente de Adélia Prado, o que lhe permite fazer poesia é esse *sopro de Deus*.

3.5.2 – O sagrado como forma (*mímese*)

O segundo aspecto da representação da religiosidade nessa poesia em estudo é o referente à apropriação das formas de discurso que, na maioria das vezes, são próprias da religião. É bem comum encontrarmos na obra de Adélia um texto composto sobre um outro, como uma prece, por exemplo.

A um processo semelhante, Mikhail Bakhtin chamou de *estilização*⁴³, ou seja, o emprego, por um autor, da linguagem de outro para expressar suas próprias ideias. Para Bakhtin, a palavra do outro é passiva nas mãos daquele que vai operar com ela, acabando por adquirir significados novos, ainda que preservando traços originais. Essa concepção bakhtiniana é comumente empregada na prosa, porque, segundo o crítico, ela é *plurilingue*, enquanto a poesia é essencialmente *monológica* – ou seja, *não passa pela linguagem do outro*. Ainda que o texto em estudo aqui seja poesia, acredito que seja possível empregar a concepção bakhtiniana, visto que a poesia moderna parte de uma concepção de sujeito fragmentário, permeado por vários discursos, que se expressa em uma linguagem lírica, que mistura o alto e o baixo, o sagrado e o profano.

⁴³ Em *Marxismo e filosofia da linguagem*.

De qualquer modo, não poderia deixar de citar essa teoria, porque é uma marca forte nesta poesia a utilização desse recurso de expressão que se vale de forma (ou fórmula) e linguagem ligadas à religião.

O que Adélia faz é utilizar a estrutura dos textos litúrgicos e bíblicos para compor poemas; essa linguagem é, de certa forma, “adaptada”, conservando do original, além da forma, o tom respeitoso e humilde, muitas vezes suplicante. Muitas vezes, ainda, o poema é “enriquecido” com excertos de orações e de trechos da Bíblia, além do predomínio da função apelativa da linguagem. Como exemplo, vejamos o poema **Orfandade**, cuja forma, inequivocamente, é a de uma prece:

*Meu Deus,
me dá cinco anos.
Me dá um pé de fedegoso com formiga preta,
me dá um Natal e sua véspera,
o rressonar das pessoas no quartinho.
Me dá a negrinha Fia pra eu brincar,
me dá uma noite pra eu dormir com minha mãe.
Me dá minha mãe, alegria sã e medo remediável,
me dá a mão, me cura de ser grande,
ó meu Deus, meu pai,
meu pai.
(B)*

E este outro, **Impropérios**, que se manifesta como uma prece, um diálogo com Deus:

*Senhor, escutai meu estrondoso medo.
Tal é que nem minha boca se abre,
tanto me espantam os sanitários e seus vasos,
estes que só a flores
e a Vosso Precioso sangue deveriam remeter-se.
No entanto, até línguas eu queria saber
pra expressar meu horror
nos mil modos que o horror tem.*

*Quando eu tinha quinze anos minha mãe morreu.
Foi o sofrimento mais lindo,
a verde vida um pasto tão bonito, eu belamente urrei,
bezerra sem sua mãe, apenas.
Hoje, a simples tosse sufoca, mais que a meu peito,
minha alma imortal, e mais feia eu fico que uma feia mulher.*

*Eu não tinha canais, ainda que porosa. Hoje tenho,
de bile, de televisão, por onde os micróbios
e minha própria imagem me excomungam.
Ó Deus anacrônico, vem em meu socorro, como vinhas,*

da mais eterna forma: o menino quer ser feliz com seu arco.

*Que bom é suar na tarde e poder gritar: mãe, cê tá aí, mãe?
A morte veio e vem, mas se deve alçar os caixões
e com passo de marcha carregá-los, chorando sim,
mas como quem leva espigas para o campo.*

*Me estende, Senhor, Tua mão de ferreiro
que segura trens e navios,
puxa pelo nariz os aviões.
Que boa é a vida se não me abandonas.
Um violino muito ao longe chora,
silente e vagarosa chega a noite.
A hora, o açoite, que valem?
Se Vos tenho a meu lado, ó meu Pastor.
(OCD)*

Os dois poemas são um apelo. Neles, o eu lírico aparece numa atitude de humildade, respeito e fervor. Assim como no poema *Paixão* Deus tinha a faculdade de conceder o dom poético e, com ele, a ordem do mundo, neste poema, Deus é quem tem o poder de fazer voltar o tempo da infância (e tudo que o acompanha) e de tirar os temores.

Interessante observar que a atitude da persona com relação a Deus é semelhante à de uma criança com relação a seus pais. O poema *Orfandade* demonstra isso muito bem; começa pedindo a Deus a idade de *cinco anos* e, ao final pede a cura *de ser grande*. A infância é o tempo das alegrias, tempo sacralizado dos prazeres e dos *medos remediáveis*; dando a ideia de que no agora, no tempo de *ser grande*, há medos *irremediáveis*.

O poema *Impropérios* trata, novamente, de medos. Toda a poesia de caráter religioso, via de regra, está relacionada ao medo; na obra de Adélia não é diferente. O medo – do mais banal aos mais assustadores – atravessa a sua poesia. Em muitos momentos, o medo é o resultado da incompreensão de outro sentimento: o nojo; como é o caso da primeira estrofe do poema. Há um “espanto” por parte da *persona* por causa dos vasos sanitários: vasos só deveriam ser recipientes para flores (coisas belas) ou o *sangue de Cristo* (coisa sagrada, numa alusão ao vaso com o vinho da missa), nunca os dejetos do corpo. O fato de o homem *produzir* os excrementos, por si só, o coloca numa posição de fragilidade; o poema fala disso, de fragilidades do corpo e do espírito.

Também este é um poema composto de fragmentos; fragmentos dilacerados, que ao fim compõem um todo orgânico. O próprio título do poema está no plural, podendo cada parte (este

é um dos poucos poemas dividido em estrofes) ser lida como um dos *impropérios* – não esquecendo de que “levantar” a voz para Deus, para molestá-lo com pequenezas ou para injuriá-lo, é um impropério.

Neste poema, assim como no anterior, há uma *persona* que se dirige a Deus e, para isso, faz uso da linguagem e da forma de discurso que se tem usado, desde as escrituras mais antigas, para se “falar” com uma divindade. A prece traz em si um tom de humildade e de reverência, colocando o homem como um ser inferior diante de Deus. Na poesia de Adélia, há esse tom e há também uma recriação da prece, ela *cria* suas próprias preces, conservando alguns elementos fundamentais, como o uso da 2ª pessoa do plural, os vocativos, os termos *senhor*, *pastor* e as expressões latinas.

Em termos gerais, são essas as duas representações do tema **religiosidade** nesta obra; ambas concorrem para o mesmo fim, que é a visão da poesia como um meio de falar com Deus e de o indivíduo compreender a si próprio. O tema do sagrado, ou da religiosidade, pela sua recorrência nesta obra, tem uma série de implicações, como a relação com o erotismo e a sacralização do mundo através da palavra (que é *dada* por Deus) e da própria compreensão de *homem religioso*. Mas essas implicações são objeto de análise mais detalhada na sequência deste trabalho.

3.6 - A POESIA COMO TEMA DA POESIA: REVERÊNCIA E REFERÊNCIA

A reverência à poesia, na obra de Adélia, é quase tão forte quanto a reverência a Deus; digo “quase” porque – como foi referido antes – nesta obra, a compreensão de poesia é a de que ela é fruto da inspiração, aqui entendida (na visão do eu lírico) como *entusiasmo criador involuntário*. Sendo assim, a poesia é reverenciada também e principalmente porque ela é uma graça de Deus. Acredito que essa seja a primeira marca que Adélia deseja imprimir acerca da poesia – e não apenas da *sua* poesia. Enquanto “sopro divino”, a poesia é algo de que não se pode fugir: ela é implacável (já vimos mostra dessa força no poema *Paixão*). Em alguns momentos, a poesia de Adélia expõe uma visão crítica a qualquer compreensão de poesia que não seja essa sua, como veremos adiante.

Outro ponto acerca desse tema é a apresentação da trajetória do poeta; Adélia faz isso de duas maneiras: colocando na sua poesia um eu lírico que se confunde com ela própria (num processo de autoficção)⁴⁴, e homenageando os autores a quem admira. No primeiro caso, o leitor é levado a acompanhar, muitas vezes, o processo de criação do poema. Os poemas de Adélia têm essa característica paradoxal de, ao mesmo tempo em que mostra os pedaços (às vezes feios), mostra também o resultado, o todo. (Uma crítica disse, uma vez, que a poesia de Adélia consegue a proeza de se apresentar como um belo e suculento assado, mas lembrando que ele é produto originário de um ensanguentado pedaço de carne.) No segundo caso, a poeta coloca no seu texto outros textos (assim como faz com a Bíblia ou com as preces católicas), recriando-os à sua maneira ou, ainda, citando autores ou textos com os quais, evidentemente, simpatiza.

3.6.1 A concepção adeliана de poesia

*Poesia sois vós, ó Deus.
Eu busco vos servir.*⁴⁵

Em **O despautério**, aparece a mais nítida definição de poesia na obra de Adélia:

*Sempre disse: a poesia é o rastro de Deus nas coisas
e cantava o rastro,
quando é aos pés que se deve adorar.
(OP)*

O fragmento deixa clara a concepção, vista no item anterior, sagrada e sacralizante da poesia, defendida por esta obra. Às vezes, como nesse poema, parece que o desejo de fixar esse entendimento é tão forte que o poema acaba tendo um tom arbitrário, como se o eu lírico quisesse esgotar todos os argumentos para uma definição de poesia ligada a uma instância divina.

Em outro poema, **Guia**, ela, a poesia, funciona como um “filtro” para entender Deus:

1 *A poesia me salvará.*
2 *falo constrangida, porque só Jesus*
3 *Cristo é o salvador, conforme escreveu*
4 *um homem - sem coação alguma -*

⁴⁴ Um exemplo: no poema *Impropérios*, citado no tópico anterior, há o verso *Quando eu tinha quinze anos minha mãe morreu*; a mãe da poeta, de fato, morreu quando Adélia tinha 15 anos.

⁴⁵ É um fragmento do poema *O servo* (TSC).

5 *atrás de um crucifixo que trouxe de lembrança*
6 *de Congonhas do Campo.*
7 *No entanto, repito, a poesia me salvará.*
8 *Por ela entendo a paixão*
9 *que Ele teve por nós, morrendo na cruz.*
10 *Ela me salvará, porque o roxo*
11 *das flores debruçado na cerca*
12 *perdoa a moça de seu feio corpo.*
13 *Nela, a Virgem Maria e os santos consentem*
14 *no meu caminho apócrifo de entender a palavra*
15 *pelo seu reverso, captar a mensagem*
16 *pelo arauto, conforme sejam suas mãos e olhos.*
17 *Ela me salvará. Não falo aos quatro ventos,*
18 *porque temo os doutores, a excomunhão*
19 *e o escândalo dos fracos. A Deus não temo.*
20 *Que outra coisa ela não é senão Sua face atingida*
 da brutalidade das coisas?

(B)

A poesia aqui é apresentada como um *caminho apócrifo de entender a palavra* (v. 14); ora, o sentido apócrifo de um texto é o sentido diferente do cânone (diz-se a respeito dos textos bíblicos, geralmente), mas não há menção à palavra bíblica; logo, a poesia permite sentidos apócrifos a *qualquer* palavra – ou a qualquer coisa. A poesia “salva” porque é magnânima em criar possibilidades de ver o mundo; em última instância, pode-se ler *poesia* como *beleza*: a moça feia fica embelezada pelo roxo das flores – o roxo é belo, portanto, poético; ou seriam as flores roxas? Ou, ainda, a composição do quadro *moça no muro com flores roxas* ?

A poesia seria, então, uma espécie de transcendência do banal, do feio (e tudo o que isso significa)? Segundo essa concepção religiosa, sim, a poesia é um filtro para entender – no sentido de ver com clareza – o sagrado e, assim, transcender a vida comum. No entanto, esse entendimento não é muito fácil de ser assumido, como indicam os versos 17, 18 e 19: tanto a poesia como Deus são *terrenos* que têm *proprietários*: os *doutores* e os homens de religião; além disso, há os *fracos* que se escandalizam com essa apreensão particular do mundo. O temor é mencionado aqui, mais uma vez, mas esse temor – como sempre – nunca é de Deus; pelo contrário, tudo o que *não é de Deus* é que é temível, pois o temor está posto nas coisas do mundo.

Porque é divina, a poesia é implacável: isso diz a *persona* Adélia. A poesia funciona como álibi para o seu desvario, como vemos em **Sedução**:

1 *A poesia me pega com sua roda dentada,*
2 *me força a escutar imóvel*

3 *o seu discurso esdrúxulo.*
 4 *Me abraça detrás do muro, levanta*
 5 *a saia pra eu ver, amorosa e doida.*
 6 *Acontece a má coisa, eu lhe digo,*
 7 *também sou filho de Deus,*
 8 *me deixa desesperar.*
 9 *Ela responde passando*
 10 *língua quente em meu pescoço,*
 11 *fala pau pra me acalmar,*
 12 *fala pedra, geometria,*
 13 *se descuida e fica meiga,*
 14 *aproveito pra me safar.*
 15 *Eu corro ela corre mais,*
 16 *sete demônios mais forte.*
 17 *Me pega a ponta do pé*
 18 *e vem até na cabeça,*
 20 *fazendo sulcos profundos.*
 21 *É de ferro a roda dentada dela.*

(B)

O poema apresenta o caráter sedutor da poesia; para essa apresentação não são poupadas as imagens eróticas, como se a poesia fosse um amante sensual (versos 4 a 12), um conquistador que utiliza disfarces para parecer menos “perigoso”. Os versos 11 e 12 mostram esses disfarces: *fala pau pra me acalmar / fala pedra, geometria*. Pau, pedra e geometria são palavras familiares à literatura brasileira e, apesar de se distanciarem do imaginário lírico de Adélia, inserem-se no que esta poeta compreende por poesia “de verdade”.

O primeiro verso do poema alude a outra imagem, já mencionada, comum nesta obra: a “perseguição” de Deus:

Deus não me dá sossego. É meu aguilhão.
Morde meu calcanhar como serpente,
faz-se verbo, carne, caco de vidro,

(...)

(A filha da antiga lei, TSC)

O ritmo do meu peito é amedrontado,
Deus me pega, me mata, vai me comer
o deus colérico.

(...)

(Como um bicho, AFNP)

O último verso de *Sedução* fala da *roda de ferro* da poesia (não dá para deixar de lembrar o ferro de Minas...); essa imagem ressurgiu noutro poema, que tem o sugestivo título de **Explicação de poesia sem ninguém pedir**:

*Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica,
mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,
atravessou minha vida,
virou só sentimento.
(B)*

Sem querer ser simplista, penso que esse poema sintetiza de modo singular a poesia de Adélia. A imagem do *trem de ferro* fez parte desde sempre da vida da poeta: o pai era ferroviário, e ela mesma viveu uma época em que Minas Gerais era um Estado cortado pelos trilhos de trem (que hoje não funcionam mais, infelizmente). Não poderia haver imagem mais adequada do que essa para ser empregada como metáfora da própria poesia: uma coisa *mecânica* – ou seja, criada pelo homem – que *atravessou* sua vida como, de fato, um trem atravessa a noite, o dia ou a madrugada. Se a passagem de um trem deixa um eco, um rastro sonoro, por sua vez, a poesia deixa um rastro de sentimento e reflexão – matérias com que a poeta declara fazer seus poemas. A dicotomia trem de ferro / sentimento parece refletir a capacidade de essa poesia lidar com o próximo e o remoto, o palpável e o etéreo, o baixo e o elevado.

Se no poema *Guia* a poesia tem poderes divinos, em *Sedução* a poeta a define com características, primeiro humanas, depois mecânicas. Em *Explicação...* aparece o processo dessa alquimia por meio da imagem-lembrança do trem de ferro: esse objeto não existe mais (nem em Minas), mas seu resíduo, a memória do que foi, permanece; esse resíduo é a poesia. No fragmento a seguir, do poema **Antiode (contra a poesia dita profunda)**, João Cabral de Melo Neto apresenta digressão semelhante:

*D
Poesia, não será esse
o sentido em que
ainda te escrevo:
flor! (Te escrevo:*

*flor! Não uma
flor, nem aquela
flor – virtude – em
disfarçados urinóis).*

*Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.*

*Flor é o salto
da ave para o voo;*

*o salto fora do sono
quando seu tecido*

*se rompe; é uma explosão
posta a funcionar,
como uma máquina,
uma jarra de flores.*

(MELO NETO, 1986, p.334)

Portanto, é possível dizer que, na concepção de Adélia Prado, a poesia é a passagem da condição mecânica para o sentido transcendente, assim como o trem, que é um objeto em movimento que “atravessa” do passado ao presente.

3.6.2 – O diálogo com outras poesias

*A primeira vez que tive consciência de uma forma*⁴⁶

Desde seu primeiro livro, Adélia procurou homenagear a poesia e os escritores cuja obra sintoniza com a sua. Também foi sua preocupação desvincular a (sua) poesia de uma suposta complexidade ou afetação, assim como afastar de si a imagem do poeta distante da vida mundana:

*Não sou matrona, mãe dos gracos, Cornélia,
sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.
(Grande desejo, B)*

No diálogo com os outros poetas aparecem, ao mesmo tempo, a admiração e a contestação de alguns pontos de vista. Isso ocorre, principalmente, com Carlos Drummond de Andrade, com quem Adélia “troca ideias” por meio de dois consagrados poemas do mestre mineiro, *Poema das sete faces* e *José*. Com o primeiro, a poeta dialoga criando um contraponto feminino, como veremos em **Com licença poética**:

1 *Quando nasci um anjo esbelto,*
2 *desses que tocam trombeta, anunciou:*
3 *vai carregar bandeira.*

⁴⁶ É um fragmento de **A rosa mística** (OP).

4 *cargo muito pesado pra mulher,*
5 *esta espécie ainda envergonhada.*
6 *Aceito os subterfúgios que me cabem,*
7 *sem precisar mentir.*
8 *Não sou tão feia que não possa casar,*
9 *acho o Rio de Janeiro uma beleza e*
10 *ora sim, ora não, creio em parto sem dor.*
11 *mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.*
12 *Inauguro linhagens, fundo reinos*
13 *- dor não é amargura.*
14 *Minha tristeza não tem pedigree,*
15 *já a minha vontade de alegria,*
16 *sua raiz vai ao meu mil avô.*
17 *vai ser coxo na vida é maldição pra homem.*
18 *Mulher é desdobrável. Eu sou.*
(B)

Não pretendo discorrer profundamente sobre as relações entre este poema e o de Drummond (até porque este é um dos assuntos mais tratados quando se fala da poesia de Adélia Prado); interessa-me mais verificar a postura da poeta no momento em que apresenta este *palimpsesto*, escrito sobre um dos mais conhecidos poemas da língua portuguesa.

O poema de Drummond apresenta um eu fragmentado e sofrido, o poema de Adélia – apesar do tom respeitoso do título – coloca por terra qualquer ideia de aceitação do sofrimento. Começa com o mesmo messianismo drummondiano, mas aí termina a semelhança (semântica,) com o *Poema das sete faces*: o anjo (do poema de Adélia) é esbelto, e seu vaticínio é uma subversão daquilo que se apresenta como comum no destino feminino.

Os versos 6 e 7 são de uma interessante sutileza: *subterfúgio*, segundo o dicionário, é *truque, ardil*; podemos entender ainda como *particularidade, segredo*. Aceitar os *subterfúgios* femininos, sejam eles quais forem, também é uma prova de coragem em tempos de homogeneização dos gêneros. Os versos 8, 9 e 10 são uma mistura caótica de opiniões de ordens variadas, que culminam no verso 11: *Mas o que **sinto** escrevo. Cumpro a sina*. A primeira oração do verso apresenta a conhecida declaração de princípio da poesia de Adélia: a poesia é feita com sentimento.

Os versos 12 e 13 fazem uma bonita reflexão a respeito da criação; temos ali uma *mulher poeta* falando em *linhagens* – que tanto podem se referir às linhas de escrituras como à descendência: filhos, gerações – e em reinos que devem ser fundados *a despeito da dor*. Os versos 13 a 16 contrapõem-se à amargura dos de Drummond, fazendo a apologia da alegria; o

final do poema declara a particularidade da condição feminina, a capacidade de desdobrar-se, expandir-se, transcender seus limites. Assim, escrever, no entendimento desta poeta, é sina, como carregar bandeira, casar, ser alegre, parir; ou seja, escrever é um ato ao mesmo tempo banal e sagrado (ritual), como viver. Pode-se dizer que Adélia Prado se define na admiração por Drummond, mas se põe do avesso: deixa o *anjo torto* e assume o *anjo esbelto*, assim como mantém um vínculo positivo com Deus e com a tradição.

O mesmo tipo de diálogo encontramos em **Agora, ó José**:

1 *É teu destino, ó José,*
2 *a esta hora da tarde,*
3 *se encostar na parede,*
4 *as mãos para trás.*
5 *Teu paletó abotoado*
6 *de outro frio te guarda,*
7 *enfeita com três botões*
8 *tua paciência dura.*
9 *A mulher que tens, tão histérica,*
10 *tão histórica, desanima.*
11 *Mas, ó José, o que fazes?*
12 *passeias no quarteirão*
13 *o teu passeio maneiro*
14 *e olhas assim e pensas,*
15 *o modo de olhar tão pálido.*
16 *Por improvável não conta*
17 *o que tu sentes, José?*
18 *O que te salva da vida*
19 *é a vida mesma, ó José,*
20 *e o que sobre ela está escrito*
21 *a rogo de tua fé:*
22 *“No meio do caminho tinha uma pedra”*
23 *“Tu és pedra e sobre esta pedra”.*
24 *A pedra, ó José, a pedra.*
25 *Resiste, ó José. deita, José,*
26 *dorme com tua mulher,*
27 *gira a aldraba de ferro pesadíssima.*
28 *O reino do céu é semelhante a um homem*
29 *como você, José.*
(B)

É curioso que a poeta tenha escolhido dois textos (*Poema das sete faces* e *José*) nos quais o eu lírico é, indiscutivelmente, masculino: parece que foram escolhidos propositalmente por isso, a fim de que o contraponto da mudança de voz (de masculina para feminina) ficasse mais

explícito Para comentar a respeito deste *E agora, ó José*, convém lembrar alguns elementos importantes do poema de Drummond.

O *José* de Drummond apresenta-se em cinco estrofes (que variam de oito a quinze versos cada uma); em cada estrofe, a voz que indaga sobre o destino do José torna-se mais implacável em seu tormento ao homem que marcha “sem saber para onde”. Segundo essa voz, não há lugar no mundo para o José: não há mulher, não há discurso, não há bebida nem fumo para seu consolo, não há mais Minas para onde voltar. Não há, também, consolo na morte: *José é duro...*

E agora, José? é a pergunta terrível que se repete várias vezes ao acuado homem. No poema de Adélia, aparece a resposta a essa pergunta; o título do poema anula a interrogação, tornando a oração declarativa: *Agora, ó José*. O poema todo é uma espécie de alento para um desesperado, como a dizer “não tema, não tema, não tema”. Os primeiros quatro versos situam o homem, José, numa posição inerte: encostado numa parede e de mãos para trás, numa imagem de desproteção. Este José é frágil e solitário (apesar da mulher), é o que ficamos sabendo dele. Entretanto, é impossível ler este poema sem remetê-lo diretamente ao de Drummond; logo, *este José é aquele* mesmo José, para quem tudo acabou. Então, no poema de Adélia, pouco é dito *sobre* o José, quase tudo é dito *para* ele; esta é a diferença fundamental nos dois poemas.

Os versos 16 e 17 são a única pergunta feita ao José, e é uma pergunta indignada, um apelo para José ouvir *o que sente*. Logo em seguida, nos versos 18 a 24 aparece uma reflexão sobre a vida, coroada por duas frases: *No meio do caminho tinha uma pedra* (verso do poema *No meio do caminho*, de Drummond) e *Tu és pedra e sobre esta pedra* (frase dita por Jesus Cristo ao pescador Pedro, que viria a ser, em seguida, o apóstolo Pedro, o fundador da Igreja católica). O verso 24 repete mais duas vezes a imagem da pedra, e o verso seguinte começa com a ordem: *resiste*.

Consigno analisar esse poema tendo por medida a concepção existencial da poesia de Adélia: sua visão do mundo filtrada pela fé e pela religião, que entende o sofrimento como caminho tortuoso para a elevação espiritual e para a compreensão do próprio homem. As duas frases citadas no poema pertencem à Bíblia e à poesia; e é com esses elementos que José é consolado. Interessante observar que o símbolo desses elementos é a pedra: a pedra da fundação da igreja de Cristo e a pedra-metáfora de resistência da poesia drummondiana (depois apropriada

pelo imaginário da literatura brasileira). O poema de Adélia compele o homem a resistir à adversidade e a enfrentá-la; sobretudo, ele – o poema – carrega uma carga de positividade e de crença no ser humano, que se contrapõe à negatividade do poema de Drummond e seu lamento pela miséria humana.

Em outro tópico deste estudo, citei o crítico Hugo Friedrich e sua tese sobre as *categorias negativas* da poesia moderna; segundo Friedrich, *a poesia (moderna) apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não aspira mais a salvação alguma*⁴⁷. *Categorias positivas*, segundo o crítico, eram encontradas na poesia (europeia) até meados do século XIX, uma poesia que *ensina a compreender a condição do homem como desejável, tem uma serenidade interior, um olhar feliz para com o real e eleva o indivíduo para o universalmente humano*. A teoria de Friedrich compreende a produção literária europeia de até a metade do século XX.

Já atribuí à poética de Adélia Prado uma dicção diferente da de nossos principais poetas (brasileiros) contemporâneos, justamente por essa dicção ter uma entonação positiva, serena e confiante em relação ao homem. Julgo que essa dicção está posta no poema apresentado, e acredito, também, que esse poema, além de dialogar com o poema de Drummond, dialoga com a própria poesia brasileira, apontando-lhe – talvez – um caminho novo que busca acompanhar o homem na sua busca de respostas, naquele final de século e de milênio⁴⁸.

Em *A faca no peito*, último livro de *Poesia Reunida*, Adélia surpreendeu leitores e, sobretudo, críticos, com um poema dedicado à poesia “cerebral”, à poesia “pura-forma”. Curiosamente, mais uma vez surge a imagem da pedra, porém, esta pedra tem mais a ver com João Cabral de Melo Neto – o da poesia *faca só lâmina* – do que com Drummond. O poema é **A formalística**:

1 *O poeta cerebral tomou café sem açúcar*
2 *e foi pro gabinete concentrar-se.*
3 *seu lápis é um bisturi*
4 *que ele afia na pedra,*
5 *na pedra calcinada das palavras,*
6 *imagem que ele elegeu porque ama a dificuldade,*
7 *o efeito respeitoso que produz*
8 *seu trato com o dicionário.*
9 *faz três horas já que estuma as musas.*

⁴⁷ FRIEDRICH, Hugo. op. cit. p. 20.

⁴⁸ O poema em pauta é dos anos 1970.

10 *O dia arde. Seu prepúcio coça.*
 11 *Daqui a pouco começam a fosforescer coisas no mato.*
 12 *A serva de Deus sai de sua cela à noite*
 13 *e caminha na estrada,*
 14 *passa porque Deus quis passear*
 15 *e ela caminha.*
 16 *O jovem poeta,*
 17 *fedendo a suicídio e glória,*
 18 *rouba de todos nós e nem assina:*
 19 *“Deus é impecável”.*
 20 *As rãs pulam sobressaltadas*
 21 *e o pelejador não entende,*
 22 *quer escrever as coisas com as palavras.*
 (AFNP)

O poema é uma batalha entre o racional – o poeta *cerebral* foi *concentrar-se* – e o irracional – a poesia é chamada, no verso 12, de *a serva de Deus*. Há vários indícios no poema que descrevem o tipo de poesia (e de poeta) a que ele se contrapõe: a imagem dos versos 3 a 8 – o poeta que trabalha a palavra como se ela fosse uma pedra bruta a receber uma forma artificialmente – nos é conhecida, pelo menos, desde Olavo Bilac e a imagem, cunhada por ele, do poeta que *trabalhava, e teimava, e limava, e sofria, e suave*⁴⁹ tal qual um monge beneditino. A metáfora da pedra, afora Drummond, também esteve presente na poesia de João Cabral de Melo Neto. Poucos poemas há, por exemplo, mais sublimes do que *O sertanejo falando*⁵⁰, no qual a imagem da pedra é metáfora da dura vida sertaneja:

(...)

Daí porque o sertanejo fala pouco:

as palavras de pedra ulceram a boca

e no idioma pedra se fala doloroso;

 (...)

Ou em *Educação pela pedra*:

(...)

No sertão a pedra não sabe lecionar,

e se lecionasse, não ensinaria nada;

lá não se aprende a pedra: lá a pedra,

uma pedra de nascença, entranha alma.

⁴⁹ Cito (e parodio) o poema *A um poeta*, de Olavo Bilac.

⁵⁰ MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

O poema de Adélia, a meu ver, pode fazer menção tanto a Drummond como a João Cabral, ainda que a definição de “poeta cerebral” seja comumente associada a este último (há também o fato de Adélia Prado ser manifesta admiradora de Drummond). A referência da pedra aliada à imagem ou à ideia de um poeta que crê/declara que produz poesia tal qual um artesão ou um cirurgião (já que usa um bisturi) é uma metáfora muito eficaz desde Olavo Bilac ou até bem antes.

Feito esse registro, gostaria de atentar para alguns elementos do poema de Adélia. Primeiramente, há a crítica ao poeta afastado do mundo: o homem está no gabinete, as horas passam, seu corpo pede atenção (grosseiramente: *seu prepúcio coça*), a natureza se manifesta em cores e sons. Ao final, com o poema pronto – porque a *serva de Deus* resolveu sair para passear –, o poeta crê que produziu sozinho, *escrevendo as coisas com as palavras* – como se fosse possível (parece dizer o poema) fazer poesia com palavras...

Em outro texto, **O nascimento do poema**, temos o seguinte:

*O que existe são coisas,
não palavras. Por isso
te ouvirei sem cansaço recitar em búlgaro
como olharei montanhas durante horas,
ou nuvens.*

*Sinais valem palavras,
palavras valem coisas,
coisas não valem nada.*

*Entender é um rapto,
é o mesmo que desentender.
Minha mãe morrendo,
não faltou a meu choro este arco-íris:
o luto irá bem com meus cabelos claros.*

*Granito, lápide, crepe,
são belas coisas ou palavras belas?
Mármore, sol, lixívia.
Entender me sequestra de palavras e de coisa,
arremessa-me ao coração da poesia.*

*Por isso escrevo os poemas
pra velar o que ameaça minha fraqueza mortal.*

*Recuso-me a acreditar que homens inventam as línguas,
é o Espírito quem me impele,
quer ser adorado*

*e sopra no meu ouvido este hino litúrgico:
baldes, vassouras, dívidas e medo,
desejo de ver Jonathan e ser condenada ao inferno
(OP)*

Já vimos antes, na obra de Adélia, essa intenção de suplantiar a palavra com a coisa, esse desejo de fazer **palpitar** a palavra sinestésicamente. Toda a poesia de Adélia é uma defesa acirrada dessa concepção, por isso o poema *A formalística* “ri” com desdém e sarcasmo de quem julga que pode *escrever as coisas com as palavras*. Segundo a concepção de Adélia nesse poema, tudo o que não é espontaneidade (como é apresentada a sua própria poesia) é esforço inútil.

Só que a poeta talvez esqueça que a sua própria poesia traz em si as marcas (de método e de esforço) do percurso de sua criação – a despeito do confessionalismo, do tom íntimo, da meditação religiosa, da exposição das trivialidades do dia a dia, enfim tudo o que liga a poeta a um ideal de simplicidade, despojamento e leveza. Minha leitura desse poema, e da poesia de Adélia Prado, de modo geral, **não** a afasta de João Cabral de Melo Neto – pelo contrário, aproxima-os no rompimento com paradigmas formais e belezismos. Em *Antiode (contra a poesia dita profunda)*, já citado no tópico anterior, o poeta faz forte crítica à poesia que se fazia naquele segundo momento modernista: confessional, testemunhal, e rompe decisivamente com a relação que se praticava entre a palavra e a imagem. Em **O nascimento do poema**, percebemos justamente essa cisão entre coisa (imagem) e palavra, entre objeto e significado. Esse é um poema que se parece aos de João Cabral na dificuldade de interpretação que se coloca à primeira leitura. Leiamos novamente um fragmento do poema mencionado:

*D
Poesia, não será esse
o sentido em que
ainda te escrevo:
flor! (Te escrevo:*

*flor! Não uma
flor, nem aquela
flor – virtude – em
disfarçados urinóis).*

*Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.*

*Flor é o salto
da ave para o voo;
o salto fora do sono
quando seu tecido
(...)
(MELO NETO, 1986, p. 334)*

4. A CONSTITUIÇÃO E A FUNÇÃO DA *PERSONA* ADÉLIA

O objetivo desta parte do trabalho é demonstrar, num primeiro momento, como o eu lírico da poesia de Adélia descreve a si mesmo e, logo, analisar o papel que desempenha *esse* eu lírico *nessa* poesia. A tarefa, ainda que possa parecer pouco frutífera enquanto objeto de estudo, adquire, na poesia de Adélia Prado, um rumo importante na decifração desse texto. Isso se dá porque considero a criação da *persona Adélia* – e sua permanência em todos os cinco livros de poesia que perfazem o recorte deste estudo – como a principal chave de leitura da obra da *poeta*.

Já apontei, em outro momento deste trabalho, as marcas insistentes desta poesia, os traços com os quais a poeta ilustra a *sua* concepção da lírica, a saber: a espontaneidade, a (falsa) impressão de simplicidade, o caráter “convitativo” buscando a aproximação do leitor; a intimidade, a revelação (ou confissão) dos “segredos” da alma e do corpo, além do cunho memorialista que emerge a cada verso, dispondo frente a frente presente e passado. Esses traços existem simultânea e dependentemente: um colaborando para a existência do outro e todos montando o painel do eu lírico que se expressa e se mostra nessa poesia. A constituição de uma *persona* recorrente – os poemas apontam, sempre, para uma mesma descrição – funciona, na minha leitura desse texto, como o principal recurso para que os poemas apresentem um efeito de “autenticidade” e “espontaneidade”, provocando uma identificação entre a autora e a *persona* poética (o eu-lírico) que essa poesia propõe-se a defender, num processo de autoficção.

Serge Doubrovski, nos anos 1980, chamou a sua autobiografia, *Fils*, de autoficção e, com isso, inaugurou um novo capítulo nas discussões sobre aquilo que já se foi chamado, às vezes

depreciativamente, de *narcisismo* (Roland Barthes), *diário* ou expressões como *escritos íntimos* ou *escritas de si* (Foucault). Doubrovski criou, assim, um conceito que mescla o autorreferencial com o ficcional, o biográfico e a criação. Segundo Márcia M. Rosa Vieira⁵¹,

os escritos íntimos ou autobiográficos constroem ou sustentam um mito de que ninguém melhor do que o próprio sujeito para dizer a verdade sobre ele mesmo, postulando com isso uma consciência reflexiva capaz de se confessar e de, com sinceridade absoluta, produzir uma verdade que se diz toda (Vieira, 2008).

Ainda segundo a autora, é por isso que assistimos a uma proliferação de escritos íntimos: relatos autobiográficos, diários, *blogs*: “*um culto de arquivos de si*” (Roudinesco, apud Vieira, 2006).

Já Michel Foucault⁵², ao tratar sobre “a escrita de si mesmo”, remonta aos mais antigos textos da literatura cristã, em que tal tipo de escritura aparece associada à meditação e a um exercício necessário à vida ascética. Os primeiros registros seriam as “notações monásticas”, transcrição de pensamentos, ideias e reflexões, com o intuito de “desentranhar do interior da alma os movimentos mais ocultos, de maneira a poder libertar-se deles”. Em outras palavras, a escrita tinha, naquele momento, uma função purgante e catártica (nessa ordem ou não). Mais adiante, aparecem outras modalidades de escrita, que teriam se estabelecido a partir de duas formas: os *hypomnemata* e a **correspondência**. Esta, a correspondência, seria aquela escritura que se elabora para os outros lerem, mas, adverte Foucault que

É algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão aos outros: ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros. (FOUCAULT, 1992, p. 29)

Já os *hypomnemata* seriam textos de registros da memória, de dados vivenciados ou ouvidos e das reflexões que um indivíduo faria para si mesmo (o seu uso corrente se tornaria uma espécie de “livro de vida”, guia de conduta ou livro para consulta em situações variadas). Diz Foucault que “a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’”, ou seja, transforma-se no próprio escritor, num princípio de ação racional.

Direcionando-nos a outro crítico, Theodor Adorno nos diz que um poema não é somente

⁵¹ Escritura e psicanálise: o debate sobre os escritos íntimos e a extimidade. Disponível em WWW.abralic.org/revista/2008. Acesso em dezembro de 2012.

⁵² FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor* Lisboa: Passagens, 1992.

expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal⁵³.

Diz ainda Adorno, reiterando essa ideia, que, da mais irrestrita individuação, a formação lírica tem esperança de extrair o universal: o sujeito lírico representa o todo, a generalidade através da subjetividade poética.

Ainda que a poesia moderna trabalhe, invariavelmente, com um *eu* dispersivo e inventivo, que se realiza – exatamente – porque se afasta do sistema lógico, percebemos, na poesia de Adélia, a presença de um *eu* que se empenha sobremaneira no intuito de ser, mais que mera linguagem, a expressão fidedigna da mulher /poeta que escreve. Adélia nos apresenta, em sua obra, um eu lírico que muito se parece (ou tenta se parecer, ou ainda, *parece se parecer*) com ela mesma, autora (ou como ela, poeta, se apresenta enquanto figura pública): mulher madura, mulher *da casa*, mãe, esposa, interiorana, mineira, católica. Esses poemas, fundamentando-se nas origens da própria lírica, buscam *desmarcar* os limites entre o eu lírico e o objeto poético, de tal modo que, radicalizando, tenta também desmarcar as fronteiras entre obra e autor.

Essa *manobra* de Adélia, a meu ver, é bastante eficaz porque consegue, por essa via, aproximar mais ainda leitor e texto. De estrutura e linguagem aparentemente simples, como já foi apontado, esse texto apresenta ao leitor algumas das grandes questões da sociedade do final do século vinte, como a crítica ao senso comum, ao *apressamento* e à falta de valores da vida moderna.

Na literatura moderna, o *eu* aprisionado pela lógica alcança sua liberdade na poesia; é nela que o poeta pode dar vazão à dispersão, à fantasia, à memória, à utopia, enfim. Benedetto Croce já avisava sobre a possibilidade desses recursos, ao observar que *o crítico deve reter* (do poeta) *apenas os documentos que se referem à poesia* (desprezando as informações pessoais acerca do mesmo) e, ainda, que

a relação que se estabelece entre a personalidade poética e a vida prática do homem-poeta é a mesma que se estabelece entre a poesia e a vida prática: quer dizer, **não** é uma relação de identidade nem de dependência⁵⁴. (*grifo meu*)

⁵³ Discurso sobre lírica e sociedade. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

Ora, no tempo do mestre italiano – entre o fim do século XIX e metade do século XX – certamente que o poeta, o artista, de um modo geral, podia ter a prerrogativa de permanecer discreto, de manter sua vida pessoal desconhecida de seu público. Isto já não é possível ao final do século XX (quando todos têm, tiveram ou terão seus *minutos de fama*). Raros são os famosos que conseguem manter sua vida privada longe da mídia e das redes sociais, objetos de domínio público de um contingente enorme de pessoas. Logo, confundir personalidade pública com cidadão comum pode ser tão simples quanto confundir a *mulher que escreve poemas* com a *mulher que fala nesses poemas*: é praticamente impossível ser discreto nestes tempos.

Sendo assim, acompanho nesta análise, *numa certa medida*, a observação de Croce, quando ele diz que o poeta *não é, pois, nada mais que a sua poesia*. Por isso chamo de *manobra* a esse recurso, na obra de Adélia, de *se representar a si mesma* como forma de **ratificar** uma concepção de poesia construída com elementos da intimidade da vida dessa mulher representada aí. A poesia de Adélia, toda ela, constrói-se a partir da instauração de uma intimidade com o leitor, obtida através da linguagem simples e franca da voz (da mulher) que fala, num processo que Doubrovski e Lejeune chamaram de autoficção. Tenho algumas considerações a respeito da gênese dessa *persona*, as quais explanarei a seguir, com a leitura de alguns poemas.

Desde seu primeiro livro, Adélia buscou deixar claro sobre *de quem* se tratava a voz daquela poesia; em **Com licença poética**, poema de abertura do primeiro livro, já visto no capítulo anterior deste trabalho, surge a primeira indicação sobre essa voz: *Mulher é desdobrável. Eu sou*. Esse poema⁵⁵ relê um texto consagrado da literatura brasileira (o *Poema das sete faces*, de Drummond); entretanto, sua marca mais importante é que ele (o poema de Adélia) faz essa releitura a partir de uma ótica feminina, subvertendo todas as referências masculinas – geralmente ligadas a aspectos negativos – que aparecem no poema de Drummond. Um pouco antes, assinalei que acompanho a observação de Benedetto Croce *numa certa medida*, porque acredito, e já manifestei isso anteriormente, na voz feminina como uma forte marca de identidade em escritoras contemporâneas, ainda que isso, *voz feminina*, seja de pouco precisa definição.

⁵⁴ CROCE, Benedetto. *A poesia*. Introdução à crítica e história da poesia e da literatura. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1967. As citações foram extraídas do capítulo intitulado *A crítica e a história da poesia*, páginas 173 a 178.

⁵⁵ Esse poema é apresentado na íntegra e analisado no capítulo anterior, página 65, deste trabalho.

Em **Grande desejo**, o segundo poema do mesmo livro mencionado antes, há uma apresentação (uma autoapresentação, na verdade) dessa persona Adélia, dessa voz que fala, e que é um tanto quanto *sui generis*:

*Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,
sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.
Faço comida e como.
Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro
e atiro os restos.
Quando dói, grito ai,
quando é bom fico bruta,
as sensibilidades sem governo.
mas tenho meus prantos,
clarezas atrás de meu estômago humilde
e fortíssima voz para cânticos de festa.
Quando escrever o livro com meu nome
e o nome que vou pôr nele, vou com ele a uma igreja,
a uma lápide, a um descampado,
para chorar, chorar e chorar,
requintada e esquisita como uma dama.*

(B)

Se o primeiro poema apresenta-se como uma “declaração de intenções” da poesia de Adélia, este segundo continua apresentando o propósito dessa poesia, ou seja, continua no empenho de conferir um significado ao comumente pouco significativo: a vida privada e suas trivialidades, atendendo à noção de lirismo como expressão apaixonada de experiências pessoais.

No poema, a persona começa apresentando-se pela negação, pelo que não é: *não é* uma mulher historicamente importante, como Cornélia, a matrona romana, mãe dos imperadores Tibério e Caio; *é*, isto sim, mulher comum, do povo, mãe de filhos, igualmente pessoas comuns. Ela não renega, aqui nesta apresentação, suas atividades costumeiras: cozinhar, comer, alimentar o cachorro. Tampouco é renegada a sua, digamos, pouca sobriedade para reagir ao prazer e à dor: se dói, grita; se é bom, dá vazão à sensação prazerosa. No entanto, nos diz essa voz, por trás dessa humildade há *clarezas*, há redutos de “nobreza”, representada pelos prantos (que nem sempre significam tristeza); que são a sua reação *esquisita* a tudo que motiva a poesia, a *sua* poesia. O período que compõe os últimos cinco versos trata do livro *que vai ser escrito* e que será festejado de forma *discreta*: será levado *a uma igreja, a uma lápide, a um descampado* – lugares de introspecção, de solidão, de silêncio.

Não será esse o único poema em que aparecerá a ideia ambígua de felicidade e tristeza: as coisas belas, nesta poesia, evocam lágrimas e nostalgias, contribuindo para defini-la como um

texto construído *de* e *com* sentimento. *Grande desejo*, assim como a maior parte dessa obra, vem com a marca da duplicidade; neste caso aqui representada pela *persona mulher do povo / dama*. A voz que fala nesse poema faz questão de apresentar, com traços bem pitorescos, uma mulher banal, mas, logo em seguida, essa voz fala do livro *que vai ser escrito* por essa mulher banal. O conteúdo desse livro (que já existe, que está nas mãos de quem lê o poema) são os *prantos* dessa mulher, ou, como ela mesma define, as *claridades que há por trás de seu estômago humilde*. Então, esse poema trata, em última análise, de transcendência; trata dessa mulher que se recria ela poesia, que experimenta outros *eus* na criação poética; que funda *reinos novos* profundamente estruturados nas raízes da lírica.

Em **Dona Doida**, também do primeiro livro, temos outro autorretrato dessa mulher que empresta a voz a toda a poesia de Adélia:

*Uma vez, quando eu era menina, choveu grosso,
com trovoadas e clarões, exatamente como chove agora.
Quando se pôde abrir as janelas,
as poças tremiam com os últimos pingos.
Minha mãe, como quem sabe que vai escrever um poema,
decidiu inspirada: chuchu novinho, angu, molho de ovos.
Fui buscar os chuchus e estou voltando agora,
trinta anos depois. Não encontrei minha mãe.
A mulher que me abriu a porta, riu de dona tão velha,
com sombrinha infantil e coxas à mostra.
Meus filhos me repudiaram envergonhados,
meu marido ficou triste até a morte,
eu fiquei doida no encalço.
Só melhora quando chove.*

(B)

As primeiras marcas que se percebem no poema são a da transgressão da lógica – a poesia moderna é erigida a partir de um discurso alógico – e a da representação de uma relação especial entre o eu que fala e o mundo. Se a poesia moderna é o lugar da fantasia, da memória, da possibilidade de dispersão e da utopia, é nela que o eu lírico liberta o mundo do próprio mundo, ou seja, liberta-o das malhas de sua própria lógica. Segundo Benveniste⁵⁶, é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito, e assim acontece na poesia adeliana: é a poesia que dá voz a esta *persona* e a constitui como um ente vivo que se destaca e se manifesta em toda a obra.

⁵⁶ BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral*. Campinas: Pontes, 1991.

Voltando ao poema, o eu lírico nos apresenta dois momentos nítidos: o da realidade (do tempo do poema) e o da fantasia (do próprio eu lírico). A persona que fala no poema assume uma espécie de irracionalidade, representada pela *viagem* ao passado, motivada pela lembrança da infância. O passado, aqui recuperado através de um elemento banal (a chuva), é evocado por sua carga de transcendência: a poesia que carrega. Em outras palavras, a loucura – a “doidice” – está em enxergar, agora, na maturidade (e, importante ressaltar, com os olhos da maturidade), os momentos sublimes, poéticos, do passado. (Não podemos deixar de observar o momento do *insight* da mãe, ao decidir sobre o cardápio do dia: de novo, a ligação entre o poético e o trivial.)

Uma leitura demasiado rápida talvez perceba a nostalgia e saudosismo como predominantes nesse texto; no entanto, o leitor, aqui, não pode deixar de observar a maturidade dessa voz que fala: é essa maturidade que possibilita as reflexões que a persona compartilha conosco. Isto posto, resta-nos acrescentar à persona poética da obra de Adélia mais esse traço, o da *irracionalidade assumida*: ainda que percebamos a lucidez e a propriedade das reflexões dessa mulher que dá voz aos poemas, surpreende-nos a sua capacidade de rápida passagem para o *passado* – visto como um tempo recuperável através de algum rito pessoal – ou para o *devaneio*.

Seguindo na definição da *persona* Adélia segundo ela própria, podemos observar que, à medida que se apresenta, promove discussões, convidando o leitor para participar de suas reflexões acerca do fenômeno lírico e do fazer poético. É o que podemos observar em **Limites**:

1 *Uma noite me dei conta de que possuía uma história,*
2 *contínua, desde o meu nascimento indelével de mim.*
3 *E de que era monótona com sua fieira de lábios, narizes,*
4 *modos de voz e gesto repetindo-se.*
5 *Até os dons, um certo comum apelo religioso*
6 *e que tudo pesava. E desejei ser outro.*
7 *Minha mãe não tinha letras.*
8 *Meu pai frequentou um ginásio por três dias*
9 *de proveitoso retiro espiritual.*
10 *Tive um mundo grandíssimo a explorar:*
11 *“demagogia”, o que é mesmo que essa palavra é?*
12 *Abismos de maravilha oferecidos em sermões triunfantes:*
13 *“Tota pulchra est Maria!”*
14 *Só quadros religiosos nas paredes.*
15 *Só um lugar aonde ir*
16 *- e já existiam Nova Iorque, Roma! -*
17 *Tanta coisa eu julguei inventar,*
18 *minha vida e paixão,*
19 *minha própria morte,*

20 *esta tristeza endócrina resolvida a jaculatórias pungentes,*
 21 *observações sobre o tempo. Aprendi a suspirar.*
 22 *A poesia é tão triste! O que é bonito enche os olhos de lágrimas.*
 23 *Tenho tanta saudade dos meus mortos!*
 24 *Estou tão feliz! À beira do ridículo*
 25 *arde meu peito em brasas de paixão.*
 26 *Vinte anos de menos, só seria mais jovem.*
 27 *Nunca mais amável.*
 28 *Já desejei ser outro.*
 29 *Não desejo mais não.*
 (TSC)

O poema é profundamente autorreflexivo e tem dois momentos pontuais: o verso 6, em que a persona manifesta o desejo de *ser outro*, e os versos finais, 28 e 29, em que a afirmação é retomada para, logo, o desejo antes manifesto ser negado: *não desejo mais* (ser outro). Entre esses dois momentos há várias descrições: a da monotonia familiar, representada nos seis primeiros versos; a da experiência religiosa na família, formada por pessoas de pouca instrução, nos versos 7 a 16; a da descoberta da poesia no meio da estética religiosa (cristã), nos versos 17 a 22, junto com a *descoberta* da existência *de outro mundo* por trás do mundo da família; e finalmente, a autodescoberta e a autoaceitação na maturidade (a maturidade traz a *amabilidade*: a capacidade de amar ou de ser amado).

Podemos insistir aqui em traços já vistos em outros poemas, como a apresentação da família e sua caracterização humilde, a exploração e a descoberta de uma maneira de ver o mundo e sua beleza sob o prisma religioso, e as próprias questões existenciais dessa mulher, resolvidas com a chegada da maturidade e com o trato com a poesia (sempre vista como elemento da ordem do sagrado, do superior). Mais uma vez, a *persona* faz uso de uma carga emocional bem grande – a história da família, a trajetória de sua própria maturidade, o caminho de sua própria espiritualidade – com o intuito, segundo minha leitura, de afiançar sua autenticidade, a autenticidade da voz que sustenta essa poesia.

A persona apresenta-se em suas várias facetas: ora mulher *do povo*, ora beata, ora lúcida, ora irracional. Tenho para mim que essa caracterização fragmentada também contribui para a formação de um *eu* dotado de humanismo: quanto mais falível a persona se apresenta, mais legitimidade alcança a sua voz. Considerando que essa poesia tem uma eloquência muito forte, acredito que – ligada ao sagrado e ao religioso do jeito que é – ela carrega em si uma espécie de

missão, cujo objetivo é, justamente, atingir o interlocutor no que ele tem de mais profundo em suas crenças.

Quero seguir mostrando os movimentos dessa mulher, essa *persona* Adélia, nisso que acredito ser um intuito de estabelecer o vínculo de intimidade com o leitor/ interlocutor. Outro forte argumento de que a *persona* lança mão para alcançar tal objetivo é a via do erotismo, o que corrobora a afirmativa de Octavio Paz, quando este diz que “tanto a poesia como o erotismo nascem dos sentidos, ainda que não terminem neles”⁵⁷. Definir um texto como “erótico” é tarefa complexa, contudo, não podemos negar esse aspecto na obra de Adélia Prado; vamos entender texto erótico, aqui, então, como uma representação (textual) da metáfora da sexualidade. De acordo com o poeta e crítico mexicano,

a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda é uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. (...) O erotismo é sexualidade transfigurada, metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. (Paz, 1994, p15),

Ainda citando Paz, *sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações do que chamamos vida (...)*⁵⁸; ora, ainda que o sujeito lírico da poesia seja uma mediação entre o poeta e a vida real, já vimos que *este* sujeito, *esta persona* que se manifesta *nesta* poesia, propõe um jogo de estabelecer uma verdade entre o texto, a voz que se apresenta nesse texto e o sujeito que apreende esse texto (ou seja, o leitor, nós). Essa “verdade” proposta pelo texto de Adélia é algo que se descompromete com o código cultural; já vimos antes o *tom irracional* desse texto (a divagação, o fluxo arbitrário da consciência dessa *persona* que transita nele); vemos agora o *tom luxurioso* desse mesmo texto, completamente liberado do *discurso da culpa*. Cabe lembrar aqui a afirmação de Georges Bataille⁵⁹ de que a literatura só sobrevive se mantiver viva a sua capacidade de transgredir.

O poema a seguir, **Gênero**, capta bem o espírito desse eu irracional e sensual:

*Desde um tempo antigo até hoje,
quando um homem segura minha mão,
saltam duas lembranças guarnecendo
a secreta alegria do meu sangue:*

⁵⁷ PAZ, Octavio. *A dupla chama amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

⁵⁸ Op. cit. p. 15.

⁵⁹ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L &PM, 1987.

*a bacia da mulher é mais larga que a do homem,
em função da maternidade.
O Osvaldo Bonitão está pulando o muro de dona Gleides.
A primeira, eu tirei de um livro de anatomia,
a segunda, de um cochicho de Maria Vilma.
Oh! Por tão pouco incendiava-me?
Eu sou feita de palha,
mulher que os gregos desprezariam?
Eu sou de barro e oca.
Eu sou barroca.
(OCD)*

O título do poema já traz em si alguma ambiguidade, dadas as várias possibilidades de interpretação. Por “gênero”, podemos entender um tipo de *atitude* ou, ainda, *categoria* (da biologia, da gramática ou da literatura); acredito que *não casualmente*, o poema trata de tudo isso a que seu título remete. Considerando que a persona está, mais uma vez, falando de si mesma, podemos dizer coloquialmente que está *fazendo gênero* quando se define dessa forma (de palha, de barro, *barroca*); podemos ainda tomar o título como uma apologia ao (gênero) feminino ou, também, ao estilo barroco (aqui, relacionado, provavelmente, à extravagância e à bizarria de algumas imagens), com o qual a persona se identifica.

Mais uma vez, temos, num texto de Adélia, uma evocação do passado. No caso, é a reação (que se repete *desde um tempo antigo até hoje*) que provoca o toque masculino: a reação instintiva e atávica ao toque do outro. A *alegria do sangue* é acompanhada de duas lembranças *sui generis*: uma delas refere-se à função reprodutiva do sexo (a bacia da mulher e sua ligação com a maternidade); a outra tem mais a ver com as noções de pecado e prazer que o sexo envolve. A mulher (o gênero feminino), então, tem a função de reprodutora da espécie, mas transcende essa função biológica: pratica o sexo – também (e talvez principalmente) – por prazer. Há aqui a descrição de uma mulher a quem o toque do homem desperta os sentidos a ponto de, num espaço mínimo de tempo, fazê-la “esticar-se” na linha tênue que separa a procriação do erotismo. As duas lembranças evocadas pelo *toque na mão* afirmam essa mulher como sujeito de sua sexualidade e de sua sensualidade. Nos quatro versos finais do poema, a persona define-se como mulher *feita de palha*, ou seja: facilmente combustível (sem o vigor físico ou moral de algum mitológico herói grego) e, ainda, ambigualmente, como mulher *de barro e oca - barroca*. Ora, a ideia de algo ser de barro (e, ainda por cima, oco) apresenta uma ambiguidade, podendo sugerir tanto a ideia de coisa banal, de pouco valor, como também pode evocar, por exemplo,

uma imagem sacra. Essa ambiguidade é reiterada pelo verso final: *Eu sou barroca*; que talvez possa ser lido, também, como *Não tentem me entender, sou complexa!*

Mencionei antes a força transgressora que, segundo G. Bataille, sustenta a literatura, pois no texto de Adélia percebemos essa força em vários momentos; um deles é na definição feminina dessa voz que fala. Já vimos no capítulo anterior, no item referente à tematização da mulher, que essa voz reivindica para si, o tempo todo, uma identidade feminina e, ainda que seja lidar com o impreciso, citei as características que a crítica costuma atribuir ao texto que apresenta um perfil *especificamente* feminino. Pois o texto de Adélia Prado – que, apesar da imprecisão de sua definição e de sua caracterização, é viável – traz em si, como não poderia deixar de ser, um cunho muito forte de transgressão; a começar por se tratar de um texto que pretende *dar corpo* a ideias, sonhos e vozes que estiveram, por longo tempo, na margem da História⁶⁰ e começaram a se manifestar e a reivindicar autonomia, a declarar seus desejos, num movimento revolucionário na sociedade.

Tenho para mim que é assim que se apresenta, em vários momentos, a voz da persona Adélia: como a voz de um corpo que está despertando *agora*. Diria que a mulher (dessa poesia) que entende e tenta organizar o mundo de uma maneira especial, aprendida com a maturidade e a experiência, de certa forma é uma metáfora da mulher personagem da História, esta mulher que também há pouco tempo aprendeu (em muitos segmentos da sociedade ainda está aprendendo) a passar de objeto a sujeito dessa História. A transgressão do texto de Adélia, portanto, reside, em grande parte, em dar voz a essa mulher, a esse corpo silenciado. A mulher que fala nessa poesia declara abertamente, como no poema visto, as sensações que lhe provocam a proximidade física do homem e, reclama para si não a força e a persistência das *Helenas* ou das *Penélopes*, mas a mera possibilidade do *arder* (com tudo que isso possa significar) da palha.

Em outro poema, **Dia**, continua essa ideia, mas levada ao extremo da comparação (talvez até grosseira):

*As galinhas com susto abrem o bico
e param daquele jeito imóvel*

⁶⁰ Por exemplo: o corpo feminino sempre foi tema da arte; no entanto, tem sido pintado, desenhado, esculpido, cantado como objeto de observação *do outro*. Salvo algumas exceções resgatadas precariamente na história do homem e da arte, esse corpo, até bem pouco tempo, não era proprietário de seus próprios desejos, muito menos, portanto, seria sujeito de sua própria expressão.

- ia dizer imoral -
as barbelas e as cristas envermelhadas,
só as artérias palpitando no pescoço.
Uma mulher espantada com sexo:
mas gostando muito.

(B)

Este um poema dotado de uma sensualidade enorme (sua própria leitura sugere uma respiração alterada, por causa das pausas abruptas): ele fala de galinhas, de cópula, da cor vermelha de suas barbelas e cristas e de sua aparente *reação* ao (prazer do) sexo.

Colocado dessa forma, o poema tem muito mais de sexual do que de sensual; entretanto, observando mais atentamente, vamos esquecer, por um momento, que se trata de galinhas e observemos o jeito “imóvel, quase imoral”, as barbelas e cristas (tecidos macios e vermelhos), as artérias palpantes e, por fim, os versos que fecham o poema e que *não têm* nenhum elemento sintático de ligação com o texto anterior. Dos oito versos do poema, seis, aparentemente, tratam de galinhas, e os dois últimos remetem a mulheres; ou, poderíamos dizer também, todos os oito versos apenas falam de mulheres e de sexo, e, então, *galinha* é uma metáfora roubada da linguagem da vida real: “mulher (e, por vezes, homem) muito volúvel, que se entrega com facilidade”, numa das acepções do dicionário Aurélio.

Acontece que esta voz que se manifesta nesta poesia não põe a sua linguagem nem o seu discurso à prova de algum “código de posturas”: *as mulheres gostam do sexo e do que ele proporciona*, é o que diz o poema. Sua brusca interrupção, antes de dizer *imoral*, atesta que este não é mais o tempo desse julgamento, tampouco a poesia (e, menos ainda, esta) é lugar para tal coisa. Finalmente, o título do poema é, simplesmente, *dia*; ora, dia lembra claridade, sol, exposição, em oposição a noite, espaço do mistério, do escuro, do inconfessável. Tenho para mim que o poema leva esse título justamente por sua carga de franqueza, de desnudamento; aqui, a comparação aparentemente grosseira da mulher com a galinha – ou da galinha com a mulher, ou, ainda, a lembrança do adjetivo grosseiro – só reforça o caráter sexual e sensual do texto.

Assim, por meio dos subterfúgios da memória, da fantasia, do humor e da transgressão, buscando a aproximação com o leitor, dando voz ao corpo silenciado, aos desejos antes censurados, os poemas de Adélia irrompem para fazer frente à mudez, ao silêncio a que foi, por muito tempo, relegada a literatura de mulheres. Por outro lado, o texto de Adélia busca provar, a meu ver, não ser verdade que só sobrou para a poesia de nossa época o caótico, o feio, o

mórbido, o ininteligível e outros atributos de caráter negativo. O caráter de resistência, que reivindico para este texto, está imbuído de marcas de positividade – e é principalmente por isso que se afirma como *de resistência*. O humor, a fantasia, a reminiscência, o erotismo aparecem neste texto como construtores de uma dicção capaz de encontrar eco no âmbito da boa poesia deste ou de qualquer tempo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações da poesia de Adélia Prado com o *assunto* sagrado são, no mínimo, evidentes à *primeira* leitura. No capítulo dois deste trabalho, quando apontei os temas que considero relevantes na configuração de uma “poética de vivências” (pois é assim que entendo a obra de Adélia, uma poética construída a partir das experiências individuais, da rotina doméstica desse eu lírico, dessa *persona Adélia*), apontei, no item 3.5, a manifestação do sagrado – ou religioso – como *tema* e como *forma* dessa poesia. Numa primeira visada, observamos o quanto é insistente a presença dos assuntos da religião – da liturgia cristã principalmente – nesse texto. Em alguns momentos, os poemas fazem parecer ao leitor que alguém lhe confiou seu livro pessoal de orações⁶¹, tal o caráter fervoroso e íntimo dos poemas, e a sua forma, que faz com que se pareçam, como vimos, a preces.

Entretanto, feita essa observação sobre a vizinhança com o âmbito do sagrado e buscando aprofundar a análise dessa relação, minha argumentação direcionou-se no sentido de descrever (e tentar comprovar, obviamente) o projeto desta poesia. Qual é esse propósito? O de ser um texto que prega uma *relição* (vocábulo do qual deriva “religião”) entre a realidade e a existência poética/sublime das coisas e dos seres de que trata; um texto que prega uma *resistência* à banalização, à coisificação e à pobreza – resultante de grande parte das experiências que a vida moderna nos proporciona. Segundo a *persona* que é sujeito e objeto dessa poesia, *o fazer poético* e *a via mística* são os principais elementos de construção dessa resistência.

Não casualmente, tanto a poesia como a religião têm em comum o fato de se erigirem a partir da palavra: quem lida com poesia e quem ora, na verdade, convive, antes de tudo e sobretudo, com as palavras. A poesia adeliana explora as palavras nas suas possibilidades metafóricas e metalinguísticas; ainda, associa os distintos sentidos que elas podem ter, revelando-as em várias facetas e possibilidades de leitura. Daí que esse texto – que, num primeiro momento, dá a (falsa) impressão de ser simples e de fácil entendimento – apresenta, na verdade, um lirismo que pode ser comparado ao dos cantos sálmicos, que não é para ser lido de forma racional. O

⁶¹ O que nos lembra dos textos dos monges, descritos por M. Foucault em *A escrita de si*.

pensamento analógico não o capta – talvez esteja aí a razão de essa obra ter público cativo, que o ama, mas também ter um público que o vê com estranheza e desconfiança.

Se pudesse esquematizar ou elaborar uma equação que ilustrasse a composição desse texto, seria, talvez, algo como: uma **mulher** (a *persona* Adélia) constrói um texto poético, principalmente a partir de uma **memória** dilatada (revista com os olhos do “hoje”), que traz em si algumas marcas de **transgressão** (ou transcendência) na atitude de “ver o mundo”, à medida que discute e coloca na pauta de sua poesia, entre outras coisas: o papel da mulher na sociedade, o âmbito do sagrado (com ou sem a Igreja) e a própria poesia. A principal fonte, digamos assim, de expressão dessa mulher é a **Bíblia** (*os escritos de Deus*, como a *persona* Adélia chama), que, para as mulheres, por muito tempo representou a principal, quando não a única, oportunidade de leitura e conhecimento e de entrar em contato com algum registro literário e alguma estética distinta daquela que a vida de sua comunidade poderia lhes oferecer. Não por acaso, a Bíblia também é um texto que se reinventa continuamente, e suas palavras têm um significado muito mais rico se as explorarmos, também, metafórica e metalinguisticamente.

Fechando a equação, portanto, temos três elementos: *mulher, texto e Bíblia*; essa mulher apresenta-se como uma interiorana, dona de casa, mulher educada dentro dos rigorosos moldes cristãos das pequenas cidades do Brasil. Logo, há uma grande coerência na junção desses três elementos que, unidos, criam novas realidades e conferem novas dimensões a quem, aparentemente, vive num universo pobre, unidimensional. Em outras palavras, ao abordar uma individualidade, a poesia de Adélia Prado faz aquilo que Adorno preconiza: é capaz de apontar elementos de toda uma coletividade.

Entretanto, a linguagem e a forma do sagrado não configuram o único aspecto admirável nesta poesia. A capacidade de “ser desdobrável” ultrapassa a metáfora de uma definição de mulher, posta no poema **Com licença poética** (“*Mulher é desdobrável. Eu sou.*”), para servir como metáfora definidora da obra desta autora, obra cuja temática “desdobra-se” em religiosidade, mas também em erotismo, em reflexão sobre viver, amar e se expressar em forma de poesia. É inegável que, na visão do sujeito lírico que se expressa nessa poesia, todos esses desdobramentos temáticos partem de um só: da mulher que escreve e, assim, se expressa, mas também das outras mulheres que, aqui retratadas, compõem um interessante painel da condição feminina (e suas idiossincrasias) da atualidade. Este texto não se apresenta como feminista

(inclusive, já foi bem criticado pelas feministas); antes disso, assinala que há um lugar para a mulher na sociedade, ao lado do lugar do homem, mas esses lugares são diferentes – e só essa união dos diferentes é capaz de produzir a harmonia necessária para as boas relações humanas.

Assinalar papéis ou espaços diferentes para o homem e a mulher parece estar em desconformidade com a época em que vivemos. Na obra de Adélia, isso não é problema, mas constatação, que começa já na percepção do modo de se expressar. Adélia aponta que a poesia de autoria masculina (suas referências são principalmente Drummond e João Cabral) é elaborada a partir de categorias negativas (o “gauche” de Drummond) e erigida com sofrimento e luta pela forma (o formalismo de João Cabral). Não há dúvida de que Adélia criou uma vasta obra a partir, sempre, de categorias positivas, ainda que tematize o sofrimento, a pobreza, a perda: “dor não é amargura”, diz o verso de **Com licença poética**. E nisso difere, naturalmente, dos dois poetas citados; no entanto, que fique claro que a diferença reside aí e aí termina, pois a compreensão do fazer poético e do papel da poesia, em Adélia e nesses dois poetas, é muito parecida. Curiosamente, ainda que em alguns poemas de Adélia apareça a crítica ao modo como certos autores entendam o que seja criação, fazer poético (provavelmente referia-se a João Cabral, como vimos no capítulo anterior), a sua poesia em muito se parece à desses poetas, visto que se constrói com elementos pouco elevados: rotina, banalidade, morte, palavras de baixo calão... No entanto, tais elementos, antilíricos por natureza, transcendem: transgridem sua condição de pobreza justamente por serem objeto de uma expressão lírica. Ora, não é o que fizeram Drummond, João Cabral, Bandeira?

Portanto, posso concluir afirmando que Adélia Prado mantém uma fidelidade aos temas que sempre privilegiou, desde seu primeiro livro (*Bagagem*) até o mais recente (*A duração do dia*, de 2011, que não foi analisado neste ensaio). Esses temas constituem o cotidiano de qualquer pessoa *comum* (como todo mundo é, na intimidade), e são tratados como se tivessem uma aura de sacralidade, pois é assim que o eu lírico desta poesia declara vê-los: “a poesia é o rastro de Deus **nas coisas**” (grifo meu).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2007.
- _____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário – ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- ARTAUD, Antonin. *Escritos de um louco*. Disponível em <http://www.midiaindependente.org/media/2008/11/433598.pdf>
- BACKTIN, Michail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- _____. *Livro sobre nada*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral*. Campinas, Pontes, 1991.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- BRANDÃO, Ruth Silviano; CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A mulher escrita*. São Paulo, Lamparina, 1989.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia. Das letras, 1990.
- CASTELO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CROCE, Benedetto. *A poesia – Introdução à crítica e história da poesia e literatura*. Porto Alegre: UFRGS, 1967.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo, Instituto Moreira Salles, número 9, p.69-119, junho 2000.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano – a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- _____. *O reencontro com o sagrado*. Lisboa: Nova Acrópole, 1983.
- ESPANCA, Florbela. *Poesia de Florbela Espanca*. Vol. 1. Porto Alegre, L&PM, 2002.
- FORTUNA, Felipe. *As contradições de Deus*. Suplemento Ideias, Jornal do Brasil, 3.9.1998.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- HEIDEGGER, Martin. *El Ser y el Tiempo*. México/Madrid/Buenos Aires: F. Cultura Económica, 1989.
- _____. *Arte y poesia*. México: Fondo cultura Económica, 1985.
- JAEGER, Werner. *Paideia – A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KOTHE, Flávio. *Walter Benjamin – Sociologia*. São Paulo: Ática, 1991.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoría da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- LOBO, Luíza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- _____. *A literatura de autoria feminina*. Disponível em: <http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>
- MELO NETO, João Cabral. *Poesias completas*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema – ensaios de crítica e estética*. Rio de Janeiro; Topbooks, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MONTERO, Rosa. *A louca da casa*. 2. ed. Rio de Janeiro: AGIR, 2008.
- _____. *Histórias de mulheres*. Rio de Janeiro: AGIR, 2008.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Vol. 1. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

- NOMURA, Masa. *Linguagem funcional e literatura – Presença do cotidiano no literário*. São Paulo: Annablume, 1993.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- _____. *A dupla chama amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *Os componentes da banda*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988
- PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- _____. *Solte os cachorros*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- _____. *Cacos para um vitral*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- _____. *O homem da mão seca*. São Paulo: Siciliano, 1994
- _____. *Manuscritos de Felipa*. São Paulo: Siciliano, 1999.
- _____. *Oráculos de maio*. São Paulo: Siciliano, 1999.
- _____. *Filandras*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Quero minha mãe*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. *A duração do dia*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. *A experiência do prazer*. Entrevista concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira Prado (junho de 2000). Disponível em: <http://medei.sites.uol.com.br/penazul/geral/entrevis/prado.htm>
- _____. *Amar exige sacrifício*. Entrevista concedida à revista Lola Magazine. São Paulo, ano 1, n. 1, outubro de 2010.
- _____. *Mística e poesia*. Entrevista concedida à revista Magis, PUC – Rio, nº 21, 1997. Disponível em: <http://www.clfc.puc-rio.br/pdf/fc21.pdf>
- _____. *Adélia Prado, a simplicidade de um estilo*. Entrevista concedida à revista Saraiva Conteúdo. São Paulo, ano 1, n. 2, dezembro de 2010.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- STEIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 6 ed.. São Paulo: Ática, 2003.
- VIEIRA, Márcia M. Rosa. *Escritura e psicanálise: o debate sobre os escritos íntimos e a intimidade*. Disponível em WWW.abralic.org/revista/2008.

