

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

SILVANA ATHAYDE PINHEIRO

**“A INVENÇÃO DE UM MODO”:
MOVIMENTOS LÍRICOS
NA POESIA DE ADÉLIA PRADO**

VITÓRIA

2019

SILVANA ATHAYDE PINHEIRO

**“A INVENÇÃO DE UM MODO”:
MOVIMENTOS LÍRICOS
NA POESIA DE ADÉLIA PRADO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Mirtis Caser
Coorientador: Prof^o. Dr. Paulo Roberto Sodré

VITÓRIA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

SILVANA ATHAYDE PINHEIRO

“A INVENÇÃO DE UM MODO”: MOVIMENTOS LÍRICOS NA POESIA DE ADÉLIA PRADO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras.

Aprovada em 25 de novembro de 2019.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Maria Mirtis Caser (Ufes)
Orientadora e presidente da comissão

Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré (Ufes)
Coorientador

Prof^a Dr^a. Maria Amélia Dalvi (Ufes)
Examinadora interna

Prof^a Dr^a Telma Martins Boudou (Ufes)
Examinadora interna

Prof. Dr. Augusto Massi (USP)
Examinador externo

Prof^a. Dr^a. Renata Bomfim (AFESL)
Examinadora externa

Para os leitores de Adélia Prado

Agradeço

aos meus pais, Geraldo e Maryse, que um dia disseram o primeiro “sim” à minha existência, e muitos outros;

a você, Lucas, filho querido, pela força e compreensão sobre a importância desse tempo de estudo;

a Maria Mirtis Caser, orientadora presente e companhia atenta na jornada da feitura deste trabalho, pelo acompanhamento cuidadoso e paciente;

a Paulo Roberto Sodré, coorientador, pelo apoio e acolhimento amigo, além do olhar apurado e questionamentos precisos;

a Leni Ribeiro Leite e Augusto Massi, pelas valiosas contribuições na Qualificação da tese;

às professoras e aos professores do PPGL/Ufes, pela resistência na promoção de um programa de pesquisa em Letras de qualidade;

à Capes, pelo financiamento, condição fundamental para minha dedicação à pesquisa;

aos familiares e amigos em geral, pelo incentivo permanente;

às muitas mulheres amigas, que me conhecem e acreditam na minha força feminina: não teria como enumerá-las todas aqui sem cometer injustiças;

a Maria Neila Geaquinto e Lucia Helena Maroto, exemplos de leitoras e mulheres;

às educadoras e aos educadores que são meus colegas de trabalho no chão da escola pública, pelo respeito e consideração nessa fase da minha caminhada acadêmica e profissional.

A Deus, adoro.

[...] submeter-se às leis da comparação, a mais servil das atitudes. Contanto que você escreva o que tiver vontade de escrever, isso é tudo o que importa; e se isso importará por eras ou por horas, ninguém pode afirmar. Mas sacrificar uma ínfima parte de sua visão, uma só de suas nuances [...] é a mais abjeta das traições [...].

Virgínia Woolf

Nós somos de soslaio para não comprometer o que pressentimos de infinitamente outro nessa vida de que te falo. E eu vivo de lado — lugar onde a luz central não me cresta. E falo bem baixo para que os ouvidos sejam obrigados a ficar atentos e a me ouvir.

Clarice Lispector

Quanto mais sabemos, mais sabemos que sabemos pouco e a humildade, virtude tão sofrida no mundo intelectual, é uma exigência de base: escuta, tolerância, diálogo, atos que nos fazem entrever o rosto do Senhor de todas as coisas que as partilhou conosco. Conversa de fé? Também. O mistério se alarga, evidentemente, quanto mais a ciência avança. Não seríamos deuses, mesmo que Ele não estivesse aqui.

Eliana Yunes

RESUMO

Propõe a análise e a discussão crítico-literária de uma seleção de textos extraídos dos oito livros de poesia de Adélia Prado: *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1978), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O pelicano* (1987), *A faca no peito* (1988), *Oráculos de Maio* (1999), *A duração do dia* (2010) e *Miserere* (2014). O ponto de partida é uma proposição de Augusto Massi (2015), que estabelece três movimentos líricos fundamentais configurados internamente na obra poética adeliana: “pulsão criativa”, “onipresença” de Jonathan e “lirismo meditativo”. A tese alinha a análise dos poemas, para defender a hipótese de que, nesses movimentos aparentemente homogêneos, são identificáveis as peculiaridades de cada uma das publicações poéticas da autora, salientando, por um lado, aspectos comuns e, por outro, traços diferenciadores entre seus livros, observando as singularidades de cada um deles no interior daqueles movimentos. A tese se estrutura em dois grandes tópicos: o primeiro localiza a obra da autora entre os discursos poéticos e crítico-históricos da contemporaneidade, e o segundo diz respeito à análise do *corpus* propriamente dita, ressaltando as características dos modos poéticos adelianos, contemplados nos movimentos líricos de sua poesia, cada um deles compreendendo um capítulo específico. Para sustentá-los, a metodologia implicou o estudo crítico dos oito livros, propondo comentários e análises, expondo conexões inter e intratextuais nos poemas, centrando-se em particular no diálogo e na discussão da fortuna crítica da autora, recorrendo a fontes variadas, mas se reportando especialmente aos trabalhos de Vera Queiroz (1994), Antônio Hohlfeldt (2000), Laéria Fontenele (2002), Evaldo Balbino (2002; 2003; 2005) e Angélica Soares (2005; 2008; 2011), além de remeter a estudos e autores da história e da teoria literárias, bem como de campos do conhecimento afins, à medida que a análise dos versos solicitou aprofundamentos específicos. A título de considerações finais, são elencados pontos de convergência e de afastamento formais e temáticos entre as publicações da autora. Constatou-se que nos modos poéticos de Adélia Prado, os principais pontos de convergência são: a relação com o cotidiano, a memória e a religiosidade, a presença de mulheres enunciadoras dos poemas, a vinculação destes com discursos da oralidade e o erotismo. Os divergentes se revelam, sobretudo, nas variações seguintes: tonalidade entre as obras, que acompanham os ciclos da existência; fontes que suportam diálogos intertextuais;

enunciação dos caracteres femininos; e percepção a respeito do exercício do ofício de poeta.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea – Adélia Prado. Poesia brasileira escrita por mulheres – Adélia Prado. Adélia Prado - Poesia. Adélia Prado – Movimentos líricos.

ABSTRACT

It proposes the analysis and critical-literary discussion of a selection of texts extracted from Adélia Prado's eight poetry books: *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1978), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O pelicano* (1987), *A faca no peito* (1988), *Oráculos de Maio* (1999), *A duração do dia* (2010) e *Miserere* (2014). The starting point is a proposition by Augusto Massi (2015), which establishes three fundamental lyrical movements internally configured in the adelian poetic work: “creative drive”, Jonathan's “omnipresence” and “meditative lyricism”. The thesis aligns the analysis of the poems, to defend the hypothesis that, in these apparently homogeneous movements, the peculiarities of each of the author's poetic publications are identifiable, emphasizing, on the one hand, common aspects and, on the other, differentiating traits between their own books, observing the singularities of each of them within those movements. The thesis is structured in two major topics: the first locates the author's work between contemporary poetic and critical-historiographical discourses, and the second concerns the analysis of the corpus itself, highlighting the characteristics of the adelian poetic modes, contemplated in the movements lyrics of her poetry, each comprising a specific chapter. To support them, the methodology implied the critical study of the eight books, proposing comments and analyzes, exposing inter and intratextual connections in the poems, focusing in particular on the dialogue and discussion of the author's critical fortune, using different sources, referring especially to the works of Vera Queiroz (1994), Antônio Hohlfeldt (2000), Laéria Fontenele (2002), Evaldo Balbino (2002; 2003; 2005) and Angélica Soares (2005; 2008; 2011). It also refers to studies and authors of literary history and theory, as well as related fields of knowledge, as the analysis of the verses required specific deepening. As final considerations, the formal and thematic points of convergence and departure are listed among the author's publications. It was found that in the poetic modes of Adélia Prado, the main points of convergence are: the relationship with daily life, memory and religiosity, the presence of women who enunciate the poems, their link with oral discourses and with erotism. The divergent ones reveal themselves, above all, in the following variations: tone between the works that accompany the cycles of existence; fonts that support intertextual dialogs; enunciation of female characters; and perception about the exercise of the poet's office.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Poetry - Adélia Prado. Brazilian poetry written by women - Adélia Prado. Adélia Prado - Poetry. Adélia Prado - Lyric movements.

RESUMEM

Propone el análisis y la discusión crítico-literaria de una selección de textos extraídos de los ocho libros de poesía de Adélia Prado: *Bagagem* (1976), *Coração disparado* (1978), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O pelicano* (1987), *A faca no peito* (1988), *Oráculos de maio* (1999), *A duração do dia* (2010) y *Miserere* (2014). El punto de partida es una propuesta de Augusto Massi (2015), que establece tres movimientos líricos fundamentales configurados internamente en la obra poética adeliana: "impulso creativo", "omnipresencia" de Jonathan y "lirismo meditativo". La tesis alinea el análisis de los poemas, para defender la hipótesis de que, en esos movimientos aparentemente homogéneos, las peculiaridades de cada una de las publicaciones poéticas de la autora son identificables, destacando, por un lado, aspectos comunes y, por otro, rasgos diferenciadores entre sus libros, observando las singularidades de cada uno de ellos dentro de esos movimientos. La tesis está estructurada en dos temas principales: el primero ubica el trabajo de la autora entre discursos poéticos y crítico-historiográficos contemporáneos, y el segundo se concentra en el análisis del propio corpus, destacando las características de los modos poéticos adelianos, contemplados en los movimientos líricos de su poesía, cada uno con un capítulo específico. Para apoyarlos, la metodología implicó el estudio crítico de los ocho libros, proponiendo comentarios y análisis, exponiendo conexiones inter e intratextuales en los poemas, centrándose en particular en el diálogo y la discusión de la fortuna crítica de la autora, utilizando fuentes diversas, pero empleando especialmente los trabajos de Vera Queiroz (1994), Antônio Hohlfeldt (2000), Laéria Fontenele (2002), Evaldo Balbino (2002; 2003; 2005) y Angélica Soares (2005; 2008; 2011). Asimismo, remite a estudios y autores de historia y teoría literaria, y además a campos de conocimiento afines, a medida que el análisis de los versos demandó una profundización específica. Como consideraciones finales, los puntos formales y temáticos de convergencia y distancia se enumeran entre las publicaciones de la autora. Se encontró que en los modos poéticos de Adélia Prado, los principales puntos de convergencia son: la relación con la vida cotidiana, la memoria y la religiosidad, la presencia de mujeres que enuncian los poemas, su vínculo con los discursos orales y con el erotismo. Los divergentes se revelan, sobre todo, en las siguientes variaciones: el tono entre las obras que acompañan los ciclos de la existencia; las fuentes que admiten diálogos

intertextuales; la enunciación de personajes femeninos; y la percepción sobre el ejercicio de la oficina del poeta.

PALABRAS CLAVE: Poesía brasileña contemporánea - Adélia Prado. Poesía brasileña escrita por mujeres - Adélia Prado. Adélia Prado - Poesía. Adélia Prado - Movimientos líricos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 - COM LICENÇA POÉTICA: ADÉLIA PRADO	36
1.1 ALGUNS ANTECEDENTES DE <i>BAGAGEM</i>	40
1.2 A CRÍTICA DA POESIA ADELIANA NA PRIMEIRAS DÉCADAS PÓS- <i>BAGAGEM</i>	52
1.3 A PRESENÇA DA POESIA DE ADÉLIA PRADO NA CRÍTICA E NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA EM GERAL.....	56
1.4 VOZES DE MULHERES NA CRÍTICA À POESIA ADELIANA.....	69
1.5 ADÉLIA PRADO NAS ANTOLOGIAS DE POESIA BRASILEIRA.....	78
CAPÍTULO 2 - PRIMEIRO MOVIMENTO: ATOS DE UM MODO POÉTICO	102
2.1 DE BAGAGENS POÉTICAS E ALFÂNDEGAS.....	103
2.1.1 Bagagens de fé e poesia.....	110
2.1.2 Com licença, poeta.....	118
2.1.3 Tudo é um grande sertão.....	125
2.1.4 As cores pessoanas da palavra.....	130
2.1.5 As desdobras femininas de Adélia.....	135
2.1.6 Do erotismo e outros modos poéticos.....	147
2.2 QUALQUER COISA DISPARA A POESIA.....	154
2.3 EM TERRAS DE SANTA CRUZ	170
CAPÍTULO 3 - SEGUNDO MOVIMENTO: ERA MUITAS VEZES JONATHAN	190
3.1 AO PELICANO: COMO QUEM SE ARRUMA PARA VER DEUS.....	194
3.2 FACAS DE AMOR.....	212
CAPÍTULO 4 - TERCEIRO MOVIMENTO: OS TEMPOS VERBAIS	230
4.1 DAS CARÊNCIAS DE DEUS.....	233
4.2 <i>CARPE DIEM</i> , ENQUANTO DURE.....	250
4.3 DO DEMASIADAMENTE HUMANO: <i>MISERERE NOBIS</i>	269

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	296
REFERÊNCIAS.....	306

INTRODUÇÃO

A motivação inicial para realizar este trabalho de pesquisa veio do interesse particular pela obra de Adélia Prado. Reconheço no conjunto de seus textos uma contribuição importante para a poesia brasileira contemporânea, uma voz singular, das maiores no cenário nacional nas últimas décadas. Adélia tem uma vasta e consagrada obra e no alto de seu ciclo octogenário de vida está em franca atividade literária.

Sua trajetória abarca mais de quarenta anos de produção. *Bagagem* foi o livro de estreia, em 1976. Seu segundo livro de poemas, *O coração disparado*, veio a lançamento em 1978 e recebeu o Prêmio Jabuti. A autora iniciou suas publicações em prosa no ano seguinte, com *Solte os cachorros*, e em 1980 com *Cacos para um vitral*, ambos romances. Em 1981, lançou novos poemas em *Terra de Santa Cruz. Os componentes da banda*, seu terceiro romance, foi publicado em 1984, seguido dos livros de poemas *O pelicano* (1987) e *A faca no peito* (1988). No mesmo ano da publicação de *O pelicano*, o espetáculo teatral *Dona Doida: um interlúdio*, encenado por Fernanda Montenegro, com base nos primeiros livros da autora, estreou no Teatro Delfin, no Rio de Janeiro, obtendo grande sucesso de crítica e público. Sua *Poesia reunida* veio a lume em 1991. Após um período de silêncio literário, em 1994, ressurgiu com o romance *O homem da mão seca*. Publicou em 1995 uma seleção de poemas ilustrados com fotos de Maureen Bisilliat, intitulado *Chorinho doce*, e em 1999 foram lançados *Manuscritos de Felipa* (romance), *Oráculos de maio* (poemas) e sua *Prosa reunida*. Pelo selo Karmim, de Belo Horizonte, em agosto de 2000, gravou o CD *O tom de Adélia Prado*, em que lê textos de *Oráculos de maio*, e em 2003 também lançou o CD *O sempre amor*, antologia de seus poemas amorosos, pelo mesmo selo. *Filandras*, volume com 43 crônicas, foi publicado em 2001, e a novela *Quero minha mãe*, em 2005, seguida da publicação de dois livros infantis: *Quando eu era pequena* (2006) e *Carmela vai à escola* (2011). Na mesma fase, lançou *Vida doida* (2006), que traz uma seleção de seus textos poéticos, com ilustrações de Ana Viola. *A duração do dia*, seu sétimo livro de poesia, saiu em 2010, e *Miserere* foi publicado em 2013.

Na comemoração dos seus 80 anos, em 2015, lançou ainda uma edição comemorativa novamente intitulada *Poesia reunida*. Além disso, em 2016, houve a publicação, do livro infantil *Cantiga dos meninos pastores*, cujas ilustrações de autoria

de Angela Leite de Souza foram selecionadas para compor o catálogo do 49º *Golden Pen of Belgrade*, projetado pela Associação de Artistas e Designers de Artes Aplicadas da Sérvia, em 2018. E, nesse mesmo período, Adélia conquistou o prêmio *Governo de Minas Gerais de Literatura 2016*, pelo conjunto de sua obra.

Vale lembrar que, ao longo dessas quatro décadas de produção literária, Adélia Prado recebeu várias premiações e homenagens, angariou traduções de seus poemas para idiomas diversos e teve seu trabalho como tema de muitas dissertações e teses, entrevistas e outras publicações.

A partir do estudo de boa parte da produção crítica sobre o seu trabalho, uma lacuna me impulsionou a realizar esta pesquisa. Não encontrei nas investigações mais recentes, produções que se dedicassem especificamente a pesquisar o conjunto da obra de Adélia Prado, estabelecendo vieses comparativos entre seus livros. Evidentemente, realizar tal tarefa seria um desafio enorme, considerando a amplitude do trabalho da autora, envolvendo produções na poesia, na prosa e na literatura para crianças e para jovens.

Tendo isso em vista, este trabalho propõe a análise crítica de uma seleção de textos extraídos dos oito livros de poesia da autora, com o objetivo de identificar as marcas de sua escrita poética, explicitando como seus livros mantêm aspectos comuns e/ou diferentes entre si.

A hipótese do trabalho é que, embora a obra poética de Adélia Prado seja um conjunto que mantém uma unidade e características muito peculiares, tais como, a indicação de uma voz feminina, uma linguagem aproximada à oralidade, a relação com aspectos religiosos e a vinculação ao cotidiano, ao longo de suas publicações, cada um de seus oito livros apresenta também facetas singulares, que merecem ser evidenciadas.

O presente trabalho pode trazer alguma contribuição para os estudos sobre sua obra, no sentido de ampliar as possibilidades de leitura a respeito de como se construiu o seu modo poético em cada livro, analisando inter e intratextualmente determinadas características de seus textos.

Em que pese o fato de esta tese não propor uma reflexão *stricto sensu* sobre teoria do modo lírico, considero que os poemas de Adélia Prado vinculam-se à poesia lírica, entendida aqui como expressão de uma consciência individual que adquire posição central no poema, manifesta na primeira pessoa da elocução. Tomando como básico

esse entendimento para a pesquisa, reporto-me inicialmente às afirmações de Laéria Fontenele:

A escritura de Adélia Prado tem, na instauração do eu como ator do discurso, uma das marcas de sua construção e modo de funcionamento. O que pode ser observado através de diversos expedientes da apresentação do eu no processo de significação: seu comparecimento como actante da enunciação; e sua expressão por meio da desinência verbal, que, pelo uso de pronomes oblíquos e dos pronomes possessivos, fá-lo referente à primeira pessoa (FONTENELE, 2002, p.25).

Mas a discussão sobre a poesia lírica na história e na teoria literária é extensa, com percepções diversas e mais ampliadas sobre o tema. Francisco Achcar, por exemplo, desenhando um panorama histórico da lírica, a propósito da presença dos temas de Horácio nas literaturas de língua portuguesa até o século XX, observa preliminarmente itens chave para a compreensão desse modo, como a problemática do eu lírico e a subjetividade, a relação do sujeito lírico com o autor, a noção de sinceridade e *fides*, entre outros aspectos. Expondo diversos pontos de vista, alguns datados ou polêmicos, como o do formalista Roman Jakobson e de Käte Hamburger, Achcar pondera, para o que aqui nos importa, que esse sujeito é um elemento estrutural e constitutivo da enunciação lírica, mesmo quando não se enuncia explicitamente em primeira pessoa (ACHCAR, 1994, p. 48). Há, portanto, uma figura ficcional, produzida na situação enunciativa, que algumas vezes o leitor tende a vincular ao autor empírico da obra. Entretanto, o que ele considera como "emoção-ponto-de-partida" não deve ser observada em perspectiva biográfica, mas literária, pois se constitui "como elemento da mimese; é importante não em relação ao autor, mas ao sujeito da enunciação, que precisa ser esteticamente convincente" (ACHCAR, 1994, p. 52).

Dessa forma, a potencialidade de convencimento de um dado poema lírico não se relaciona esteticamente à sua ligação estreita com a personalidade de seu autor, mas a como, por meio de recursos textuais, o eu lírico se manifesta com êxito.

Outras considerações sobre a discussão a respeito do conceito de sujeito lírico podem ser esclarecedoras para as discussões presentes neste trabalho. Recorro aos apontamentos de Dominique Combe (2010, p. 112-128), que advoga ser essa problemática – autor empírico coincidente com o eu textual – herança filosófica e crítica do romantismo alemão, difundido depois na Inglaterra, França e outros países da Europa, abarcando a relação entre objetividade e subjetividade. A poesia lírica,

para esse filão do romantismo, se expressaria em nome do autor mesmo, em oposição à poesia épica ou dramática, e a faculdade mestra do lirismo não seria tanto a imaginação, mas a memória, pois a poesia ofereceria a verdade da vida do poeta:

[...] para atingir o verdadeiro, a concepção “biografizante” deve postular a “sinceridade” do poeta, que para tanto surge ainda como “sujeito ético”, pois esse postulado remete não apenas à psicologia, mas também e, sobretudo, à “moral”, ao colocar uma atitude voluntária e responsável do escritor frente à linguagem [...] (COMBE, 2010, p. 115).

Combe afirma que a superação desse paradigma se dá a partir do diálogo das proposições pós-românticas schopenhauerianas e nietzschianas com a poesia simbolista francesa de Mallarmé e Rimbaud, evoluindo até encontrar forte condição sistemática na obra *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich (1956), que amplia a dicotomia entre sujeito lírico e sujeito empírico (COMBE, 2010, p. 117-119).

A poesia lírica de Adélia Prado nos coloca diante das grandes dúvidas e/ou aporias que contornam a reflexão sobre a poesia lírica. Contudo, a observação de Combe de que o sujeito lírico não seria uma categoria estável, “uma vez que ele consiste precisamente em um incessante duplo movimento do empírico em direção ao transcendental” (COMBE, 2010, p. 128), isto é, do biográfico ao ficcional, auxilia-nos a examinar os poemas adelianos, uma vez que apresentam inequivocamente uma dimensão autobiográfica. Tal se percebe, por meio de suas próprias marcas textuais e da construção estética de enunciadores líricos, que em grande parte assumem *ethé*¹ de mulheres, em diferentes situações, com variadas características. Muitas dessas personalidades poemáticas mantêm pontos de convergência com a biografia da autora, podendo ensejar leituras associativas de seu lirismo com uma poesia pessoal, por vezes, até de confissão.

¹ Ao longo do trabalho, utilizo o termo *ethos* ou seu plural *ethé*, categorias teóricas da Análise do Discurso de base francesa, que reportam às proposições originais de Aristóteles, quando trata da imagem do orador, na *Retórica* (2005). A categoria de *ethos* constitui uma característica própria dos discursos, importante no contexto desta discussão e na constituição de algumas análises aqui realizadas. Segundo estudiosos dessa vertente (MAINGUENEAU, 2010, p. 79-98; 2016, p. 134-138; FIORIN, 2015, p. 66-77), o *ethos* discursivo é inerente à enunciação, e o destinatário constrói uma representação de quem produz a elocução. Esta representação é mais ou menos provocada pelo locutor, tenha ele consciência ou não, em graus e formas variados. Há uma instância subjetiva que emerge da enunciação, que subentende uma *voz* e um *corpo enunciante*, sócio-historicamente delimitado. Isso garante a partilha de um processo de *incorporação* por parte do destinatário, que prevê certo *mundo ético* associado a comportamentos estereotípicos, presentes na maneira de dizer e também na maneira de ser do locutor.

No entanto, restringir o lirismo adiliano à condição de poesia confessional seria um descabimento. Sua poesia carrega potente complexidade exatamente por alguns pontos de fuga: seus versos por vezes parecem ser biográficos, mas se deslocam dessa condição, pela construção de enunciadores líricos variados, inclusive não só de mulheres, além da evidente produção metapoética da autora.

Antonio Candido, a propósito, trata de aspectos autobiográficos na lírica de escritores brasileiros, no capítulo “Poesia e autoficção na autobiografia”, de *A educação pela noite e outros ensaios*. A argumentação sobre a hipótese levantada por Candido, quando analisa livros de outros poetas mineiros, a saber, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Pedro Nava, demonstra que alguns poemas

[...] podem ser qualificados de autobiografias poéticas e ficcionais, na medida em que, mesmo quando não acrescentam elementos imaginários à realidade, apresentam-na no todo ou em parte como se fosse produto da imaginação, graças a recursos expressivos próprios da ficção e da poesia, de maneira a efetuar uma alteração no seu objeto específico (CANDIDO, 1989, p. 51).

Além disso, o autor acrescenta:

Isto mostra que, apesar das diferenças, eles têm um substrato comum, que permite lê-los reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura ‘de dupla entrada’, cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa (CANDIDO, 1989, p. 54).

Assim, da mesma forma que na produção dos autores mineiros estudados por Cândido, alguns poemas adilianos tornam-se experiência “real”, ou suas “experiências” tornam-se poemas passíveis de serem lidos, dependendo da posição crítica, como observa Combe, como autobiográficos. E, do ponto de vista da associação com a memória, a concepção de Candido ainda mantém estreita relação com a poesia de Adélia, que apresenta um perfil lírico bastante expressivo na exploração de aspectos memorialísticos.

Quando Adélia surge no cenário literário brasileiro, mostra uma realidade pessoal muito diferente do que se esperaria de uma poeta de vanguarda nos anos 1970: mulher do interior de Minas Gerais, católica praticante, casada, mãe de cinco filhos. Muito da interpretação sobre sua obra foi influenciada por esse *ethos* pessoal, que personificava um arquétipo tradicional de mulher, fruto das sociedades patriarcais. A

associação de sua obra a esse *ethos* aconteceu, tendo em vista que muitos temas adotados por seus poemas mantêm relação estreita com suas condições sócio-históricas e pontos de interseção com sua biografia, pela via da memória.

A própria Adélia problematiza essa questão em alguns momentos, como neste depoimento a Luiz Jean Lauand:

Eu fui, digamos, classificada, muitas vezes, como uma dona de casa que faz poesia. Quando *Bagagem* saiu, em 1976, eu ouvia: ‘O quê? Uma dona de casa, você faz as coisas em casa mesmo? Você tem filhos? Ah é? Que coisa, hein?’ [...] Então ficou mais ou menos assim: ‘ela fala do cotidiano, sabe?’. Mas, onde é que estão os grandes temas? Para mim, aí é que está o grande equívoco. O grande tema é o real, o real; o real é o grande tema. E onde é que nós temos o real? É na cena cotidiana.

Todo mundo só tem o cotidiano e não tem outra coisa. Eu tenho este corpo que eu carrego [...] e a vidinha de todo dia com suas necessidades mais primárias e irreprimíveis [...] Então não há o que dizer: não adianta você querer escolher grandes temas; é o grande tema que escolhe, isso é um lugar comum, todo autor fala disso, mas realmente é assim: você é escolhido... Quê que é o grande tema? É o real. E o real configurado no amor, na morte, nas mais diversas paixões que nos habitam e nas virtudes também [...] (LAUAND, 2013, p. 55).

Tais reflexões da autora são bastante elucidativas, na medida em que esclarecem que sua obra poética, mais do que biografista, pode ser associada, topicamente, a uma poesia lírica autobiográfica, ligada ao cotidiano.

A referência ao dia a dia, de que se pode partir para uma primeira visada panorâmica sobre características de seus versos, já foi, inclusive, bastante discutida em análises críticas sobre seu trabalho. Destaca-se, dentre tantos trabalhos críticos, como exemplo de análises que enveredam pelo viés do cotidiano na obra de Adélia, a pesquisa de Vera Queiroz (1994), que aponta: “[...] sua poesia resgata o conceito benjaminiano de experiência, ligada à comunhão e à funda cumplicidade com o homem e com sua existência concreta, tecida nas relações que os atos cotidianos geram” (QUEIROZ, 1994, p. 12). Além desse, cito o trabalho de Rita Olivieri (1995), que ressalta: “Adélia Prado debruça-se sobre o vivido, transformando-o em matéria poética. Sua poesia desentranhada do cotidiano, centrada nas miudezas do dia-a-dia, extrapola os limites de seu espaço mineiro, abrindo-o para o mundo” (OLIVIERI, 1995, p.121).

Constata-se, também, que, para Adélia Prado, a ligação de seus poemas com o cotidiano passa por encará-lo como uma superfície de onde emergem percepções

transcendentes. No dizer de Lauand (2008), uma “linguagem mística do cotidiano”. A vinculação ao cotidiano se estabelece com uma proposição muito peculiar, voltada para uma relação mística com a realidade imediata. Para Adélia, a ligação da poesia com a realidade é, a um só tempo, literária e existencial, em permanente diálogo com o transcendente, que ultrapassa o circunstancial. A poesia é uma porta para acessar o mistério divino. Há no cotidiano uma conexão com o sagrado, de maneira que as dimensões da existência humana presentes em seus versos são perpassadas por ele. Experiência mística e fazer poético se fundem na sensibilidade de traduzir a vibração divina de todas as coisas, nos acontecimentos mais simples e corriqueiros.

Em entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira* a respeito de como o pensamento humano manifesto em linguagem poética se relaciona a Deus, Adélia afirma que a experiência poética está em conexão com a fé:

Para mim, experiência religiosa e experiência poética são uma coisa só. Isto porque a experiência que um poeta tem diante de uma árvore, por exemplo, que depois vai virar poema, é tão reveladora do real, do ser daquela árvore, que ela me remete necessariamente à fundação daquele ser. A origem, quer dizer, o aspecto fundante daquela experiência, que não é a árvore em si, é uma coisa que está atrás dela, que no fim é Deus, não é? (PRADO, 2000, p. 23).

A poesia, para Adélia, seria uma manifestação da linguagem, própria de nossa condição simbólica, que nos revela o real inominável. Tal manifestação seria intrínseca à impossibilidade humana de alcançar plenamente o divino, o mistério. Apenas um resvalar na realidade de Deus, de quem todas as outras realidades são participantes. E Deus não seria apenas a fonte de todo o real, mas também de todo fazer artístico.

Como manifestação do que é transcendente, a poesia emerge da realidade cotidiana, e o elemento desencadeador do discurso poético seria a vontade e a presença divina. Sem a presença do mistério divino que perpassa todas as coisas, a realidade cairia em desencantamento, em estado de “despoesia”. No dizer de Eliane Yunes,

O itinerário poético de Adélia vai da vida cotidiana, no exame das coisas simples, das tarefas domésticas de limpar, cozinhar, criar filhos até os limites da contemplação súbita do Deus que está em todas as coisas. Não se trata de uma visão oriental e panteísta, mas uma compreensão franciscana do mundo, no qual o amor de Deus possui a mais ínfima porção das criaturas (YUNES, 2011, p. 33-34).

Na percepção de Yunes, no contexto da produção poética brasileira de viés modernista, Adélia, no que concerne às indagações transcendentais, ocuparia uma posição de “confissão” de fé sem “véus”, ao lado de Murilo Mendes, por exemplo. Já Cecília Meireles e Mario de Andrade seriam expoentes de uma espiritualidade e religiosidade implícitas. Outros poetas teriam expressões que vão desde o agnosticismo à declaração de ateísmo, como Carlos Drummond e João Cabral de Melo Neto (YUNES, 2011, p. 33).

A visão mística de Adélia Prado por vezes lança mão ainda de artifícios de deslocamento de sentido do que é considerado sacrosanto, presentes em vários de seus poemas, ao vincular religiosidade e erotismo de forma inusitada, na “humanização” da divindade, rompendo com a polarização entre sagrado e profano, tornando litúrgicos todos os aspectos da existência.

Mas o erotismo no modo poético adeliانو não aparece apenas pela via da religiosidade, embora esta seja uma forte vertente de sua obra. As mulheres representadas nos versos de Adélia são mulheres cuja relação com elas mesmas, com seus parceiros, imaginados ou reais, e com o mundo, se coloca por meio do erotismo também, mostrando-se mulheres que têm corpos, sentem e desejam, buscam o prazer ou vivenciam conflitos na busca de experimentá-lo.

De acordo com Angélica Soares,

Um dos acontecimentos poéticos mais expressivos da voz feminina brasileira é o do erotismo de Adélia Prado, que vem, de modo muito singular, revestido de religiosidade e cotidianidade. Trata-se de uma religiosidade que desreprime a mulher (ao contrário da fala reducionista da "moral sexual cristã") e de uma cotidianidade que contribui para dar ao poema uma dicção mineiríssima. Isto porque, sendo o sexo visto como o que há de mais cotidiano, constantemente nos é transmitido em meio a cenas comuns do interior mineiro (SOARES, 1992, p. 7).

Concordando com esse mesmo ponto de vista, Cristian Pagoto e Mirele Jacomel também afirmam:

A mulher, na obra adeliانا, não está cometendo pecado durante o ato sexual, mas está louvando a criação divina, louvando a Deus e instituindo uma dimensão sagrada ao ato erótico, pois Adélia sabe que o corpo é via de acesso para o divino e que entre corpo e alma não há separação. Por isso, diz que “erótico é a alma” [PRADO, 1991, p. 57]. O sexo para a mulher é tão cotidiano quanto cuidar da “horta e gaiola” [...] (PAGOTO; JACOMEL, 2008, p. 3).

Por esses e outros aspectos da voz feminina de Adélia, um ponto importante a se considerar nas análises de sua obra poética diz respeito à presença de figuras representativas de mulheres variadas em seus versos, seja pelo foco nos temas que lhe são afins, seja pelos elementos femininos presentes na enunciação de seus poemas.

No caso deste trabalho, o foco está nos variados caracteres de mulheres que emergem da produção lírica de Adélia Prado, que não correspondem a um *script* previsível, pois há muitas mulheres, com diferentes características, que protagonizam e/ou enunciam os poemas da autora. Isso destoa da tendência de associar a obra adeliana a uma concepção unívoca e tradicional de mulher e, em geral, à autora mineira mãe de família.

No que se refere a ligação de sua voz poética ao erotismo, aspecto bastante discutido em sua fortuna crítica, essa característica também vincula seus poemas aos discursos da contemporaneidade, alinhando sua obra à de outras propostas poéticas de mulheres de seu tempo. A via do erotismo é um dos principais pontos de contato de seus versos com a poesia contemporânea escrita por mulheres.

Para compreender um pouco melhor a poética adeliana e entender como ela se insere no campo da literatura contemporânea brasileira, sob esse aspecto em particular, do seu perfil feminino, é preciso ter clareza do lugar e do tempo histórico em que são enunciadas as personas de mulheres que emergem de seus textos, para evitar análises descontextualizadas, que podem ensejar leituras estigmatizantes e, por vezes, preconceituosas, que ignoram a complexidade dos lugares da mulher na contemporaneidade.

Tal como afirma Heloísa Buarque de Hollanda, esse cuidado significa caminhar também para uma superação necessária da crítica produzida por mulheres:

Os sistemas de interpretação feministas teriam, por conseguinte, como tarefa fundamental a reflexão sobre a noção de identidade e sujeito, levando necessariamente em consideração a multiplicidade de posições cabíveis que a noção de sujeito sugere e assumindo um claro compromisso com a perspectiva historicizante em suas análises (HOLLANDA, 1990, p. 4).

As observações analíticas aqui apontadas procuram caminhar na direção desse compromisso de localizar a produção de Adélia Prado, considerando também as

variáveis espaço-temporais que circundam sua obra e influenciam na construção das personas de mulheres em seus textos líricos².

Tendo apontado esses fundamentos iniciais da pesquisa, me proponho, agora, antes de outras análises, recuperar alguns dos aspectos biográficos de Adélia Prado, no intuito de melhor situar sua produção literária e tecer alguns vieses básicos para a análise contextual de sua obra, bem como de seus poemas nos capítulos posteriores.

Quando publicou *Bagagem* (1976), Adélia já se apresentava como uma poeta madura, que trilhou um caminho singular de construção poética, surgindo no cenário literário nacional aos quarenta anos. Nascida em Divinópolis, Minas Gerais, onde ainda reside e onde comemorou seus oitenta anos de idade e os quarenta de publicações literárias. Em Divinópolis também se casou e trilhou sua formação acadêmica: cursou o Magistério, pela Escola Normal Mário Casassanta, e Filosofia, pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Divinópolis.

Em 1973, enviou vários poemas a Affonso Romano de Sant'Anna, que reconheceu a grandeza de seus versos. Sant'Anna comentou a respeito dos textos com Carlos Drummond de Andrade, que depois, recebendo os poemas da conterrânea, sinalizou sua descoberta em uma crônica no *Jornal do Brasil*, em 1975 (ANDRADE, 2015, p. 481-482). Drummond, no mesmo ano, recomendou a publicação desses originais.

De família pobre, primogênita dentre oito irmãos, Adélia enfrentou problemas: seus pais não tinham como custear os estudos dos filhos, sua casa quase não continha livros e outros materiais de leitura a que pudesse se apegar, a não ser algumas publicações religiosas. Mas, apesar dessas condições limitantes de acesso à leitura, o ambiente familiar foi referência importante para toda a sua produção como poeta.

Sua formação como leitora na infância e juventude contou com textos de natureza religiosa e alguns outros livros. Quando era mais nova, sua paixão pela leitura a levava a buscar livros onde os achasse: na escola, na pequena biblioteca da casa da vizinha ou na biblioteca das Filhas de Maria, agremiação da Ordem Franciscana, dirigida

² Ao longo da tese, uso termos “sinônimos” para tratar das personas líricas adelianas, em sua dimensão ficcional, tais como sujeito lírico, sujeito poemático, eu poemático, persona poemática etc., sem distinções teóricas entre eles. Entretanto, não farei uso, nesses casos, do termo poeta, outro “sinônimo” possível utilizado por outros críticos, uma vez que o utilizo, aqui, como referência à autora empírica.

especialmente às moças. Lia também as *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, as obras de Andersen, dos Irmãos Grimm e de outros. Sobre isso, Augusto Massi aponta: “Em seus anos de aprendizagem, a jovem leitora sorveu o máximo que pode, penetrando em cada fresta que se abria no horizonte cultural de uma educação rígida” (MASSI, 2015, p. 501).

Após perder a mãe, Ana Clotilde Corrêa, a quem dedicou seu primeiro poema, Adélia teve em seu pai, o ferroviário João do Prado Filho, uma influência importante no crescimento de sua afeição pelo texto poético, aproximando-a da poesia pela via da declamação, da recitação de textos da cultura popular, como quadras, casos, anedotas e cantigas, e da poesia parnasiana. O pai nutria especial afeição pelos poemas de Olavo Bilac. Suas referências poéticas nessa fase também eram encontradas nos parcos manuais escolares, em que a presença desse autor era recorrente.

Os poemas de Adélia nessa época seguiam as formas dos sonetos parnasianos. Ainda jovem, descobriu também Castro Alves, Alphonsus Guimaraens, Augusto dos Anjos e Jorge de Lima. A mescla de influências da poesia oral e escrita em suas primeiras experiências poéticas repercutirá posteriormente em seus textos, compondo uma miscigenação entre escrita e oralidade, a partir de elementos do cotidiano.

Outro marco importante da construção de sua dicção lírica diz respeito à descoberta da beleza da escritura bíblica e da liturgia católica. A leitura da Bíblia lhe é habitual desde a juventude até os dias atuais. Quanto à liturgia católica, Moreira destaca:

A grande descoberta estética, no entanto, o forte provimento de beleza e encantamento que a marcará definitivamente, virá de outra experiência: ‘o deslumbramento diante da liturgia católica’, com seus ritos e celebrações, canto gregoriano, gestos, vestimentas, cores (MOREIRA, 2007, p. 66).

Os temas ligados aos ritos e à fé católica serão frequentes em toda a obra de Adélia, seja como menção às práticas ritualísticas, seja como referências intertextuais aos textos bíblicos ou aos escritos de personalidades da história da Igreja cristã.

A experiência no teatro amador em sua cidade natal, como atriz ou diretora, também se efetivou como marco importante em sua formação literária e na de sua família. Adélia escreveu uma única peça de teatro – um auto de Natal, *O clarão*, em 1979, texto não publicado –, mas as vivências com o teatro influenciaram o seu fazer poético,

com o forte tom de oralidade e de encenação do cotidiano. Além disso, aliadas às primeiras experiências de declamação na juventude, tais vivências contribuíram para o domínio pleno da recitação de seus poemas em público, em tantas oportunidades e eventos, bem como para a gravação da leitura de muitos deles, primeiramente em fita cassete, para a série do Instituto Moreira Salles (IMS), o *Escritor por ele mesmo*, abrangendo poemas de *Bagagem* até *A faca no peito*, e posteriormente em dois CDs antológicos abrangendo sua produção até 2003.

Sua relação com a poesia ganhou amadurecimento ainda na juventude, no contato, sobretudo, com a obra de Carlos Drummond de Andrade, quando aos vinte anos a poeta conheceu a prosa drummondiana, o que a levou a buscar os poemas do conterrâneo. Assim se deu o contato de Adélia com a poesia modernista, que criou lastro e motivo para que ela enveredasse pela obra de outros ícones do modernismo em língua portuguesa. Ubirajara Moreira afirma:

Como que numa dialética experiencial, acaba descobrindo que a mesma emoção de natureza poética e religiosa que sentia desde a infância ela encontrava nos textos de poesia que estava lendo então, e conclui que eram uma coisa só. Portanto, sem necessidade de se 'esquizofrenar', como diz, juntou a experiência religiosa com a experiência estética [...] (MOREIRA, 2007, p. 67).

A harmonização da experiência religiosa e da fruição poética, bem como a influência das reflexões e dos poemas de grandes místicos da religião cristã, como Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz, por exemplo, também foram responsáveis pelo tom de misticismo inegável em toda a produção poética de Adélia Prado, além da ligação entre mística e erotismo em seus poemas.

Outra referência católica de grande influência existencial foi São Francisco de Assis. Adélia chegou inclusive a ingressar na Ordem Terceira de São Francisco. Seu irmão, Frei Antônio do Prado, foi o primeiro franciscano de Divinópolis. Augusto Massi relembra que a oportunidade de conviver com franciscanos na infância e juventude marcou substancialmente a existência da autora (MASSI, 2015, p. 408). E ainda acrescenta:

Em 1965, quando ela e o marido ingressaram na primeira turma do curso de Filosofia, em Divinópolis, a maioria dos professores era composta por frades holandeses vinculados ao convento dos franciscanos. E, até mesmo em suas

colaborações nos jornais, Adélia costumava assinar com o pseudônimo de Franciscana (MASSI, 2015, p. 498).

Esses são alguns marcos que fazem parte da trajetória de construção da poética de Adélia Prado. Sob esses prismas, estudar sua obra é sempre um desafio, porque apresenta várias facetas que merecem atenção, muitas delas já bastante tratadas por estudos acadêmicos e críticos, como a religiosidade e o cotidiano, o que enseja constante aprofundamento das novas pesquisas, no sentido de identificar lacunas de análises ainda por serem preenchidas.

O destaque dado ao trabalho de Adélia Prado na literatura brasileira contemporânea hoje é fato, e sua importância nas cenas literárias nacionais é inegável. Letícia Malard, em depoimento a Carlos Eduardo Lopes, por exemplo, enfatiza que Adélia Prado está entre os maiores poetas brasileiros da atualidade. Segundo ela, a autora consegue encantar os mais diferentes leitores e dá conta de “articular o modernismo com o pós-modernismo em seus versos” (LOPES, 2014).

Lopes não explicita em que sentido a pesquisadora afirma que a obra adeliana carrega elementos modernistas. Entretanto, vários trabalhos da fortuna crítica de Adélia indicam que sua obra traz a discursividade e os traços de oralidade próprios do modernismo, além do diálogo profícuo com o cânone modernista. Já em relação ao pós-modernismo, é possível observar que a face feminina de sua poesia, sobretudo aquela calcada no erotismo, dialoga bem com a produção contemporânea da poesia feita por mulheres no Brasil.

A título de síntese das principais características do modo poético adeliano, observados pela crítica em geral e também por este trabalho, pode-se afirmar que muitos versos de Adélia Prado, desde a publicação de seus primeiros poemas, se colocam no cenário literário contemporâneo, por meio de múltiplas facetas: pontos de vista variados de sujeitos líricos, cujo mundo ético é predominantemente feminino; expressões de erotismo; recorrência de construções metapoéticas; relações de seus versos com aspectos religiosos, que rompem com a dualidade entre sagrado e profano e se relacionam com o erotismo; intertextualidade com a lírica modernista; diálogo com as realidades das experiências do passado e dos horizontes de expectativas que envolvem a condição da mulher na história; ligações com aspectos do cotidiano; e, por vezes, confluências autobiográficas que interceptam aspectos

ficcionais e das memórias da poeta. Evidencia-se, sobretudo, a relação dessas características na construção de variados *ethé* de mulheres presentes em seus livros.

Em relação ao conjunto de sua obra, de acordo com as proposições de José Helder Pinheiro,

[...] somos tentados a pensar que não há diferenças básicas entre os seis [na época] livros publicados. O que se pode afirmar é que o que virá depois de *Bagagem* já estava lá de um modo ou de outro. Adélia não superou seu primeiro livro. Nem me parece que isso fosse necessário. Para mim, é sua obra mais completa. O que não retira o valor e as peculiaridades dos livros posteriores. Há temas que encontram uma realização estética mais adequada neste ou naquele livro e, em todos eles, a poeta aparece inteira com seus temas, seus ritmos, seu tom coloquial, seus poemas com sabor de conversa de cozinha e com enganosa despreensão (PINHEIRO, 2000, p. 235).

Outro pesquisador da obra de Adélia Prado que costuma apontar o perfil de constância temática e formal em suas publicações em geral é Gustavo Melo Czekster: “a reunião dos poemas de Adélia Prado revela a consistência dos seus temas ao longo dos tempos, a tranquilidade com que utiliza a palavra para construir imagens, a sabedoria do poetar sem pressa” (CZEKSTER, 2016). Também Roxana Herrera Álvarez enfatiza aspectos semelhantes: “Observando sua obra como um todo, o primeiro livro de poemas, *Bagagem*, é como a semente que contém tanto a temática poética da autora mineira como a maneira de expressá-la. Os livros seguintes seriam um desdobramento natural da reflexão e amadurecimento desse primeiro livro” (HERRERA ÁLVAREZ, 1994, p. 179).

Da mesma forma, mas trazendo outro aspecto, Marcel Martinuzzo corrobora com essa perspectiva em relação aos livros que compõem a obra poética adeliana:

Em todos eles, sem exceção, notamos uma notável homogeneidade formal que outra coisa não é senão a confiança em sua dicção própria. A obra cresce, desenvolve-se; cada título possui o peso de sua própria experiência, sua identidade e autonomia. Todos, no entanto, escritos da mesma forma, sob o tom da mesma voz, como se parte de um único e mesmo livro que não terminasse jamais de ser escrito; algo como, enfim, um contínuo processo de individuação (MARTINUZZO, 2015, p. 50).

Martinuzzo admite que os livros da autora compõem quase um mesmo livro, construído com base em sua dicção singular. No entanto, para ele, a voz adeliana adquire nuances variadas entre um livro e outro à medida que a experiência da autora ganha feições diferenciadas ao longo de sua existência, que ele associa ao processo

de individuação da escritora. Deslocando o conceito junguiano de individuação, ligado à constituição do sujeito, para a constituição da poeta, Martinuzzo enfatiza o lirismo da poesia de Adélia, a afirmação de uma individualidade lírica, um conceito integrado do eu poético, ideário próprio dos escritores modernos, o que se afina com as considerações de Paulo Henriques Britto,

A base comum ao poeta lírico e ao fruidor da poesia lírica é a condição humana, configurada numa sequência de vivências que formam um todo compartilhado pela humanidade: tal como o poeta, o leitor foi criança e jovem, com as delícias e terrores peculiares a cada idade; também ele amou, e teve seu amor correspondido ou não; temeu a morte e ansiou por uma espécie de imortalidade, ou pelo menos de compensação à mortalidade; e, se não viveu, ao menos imagina o que seja viver as experiências do exílio, da velhice, da desgraça. Ao mesmo tempo, o mito do poeta lírico destaca que aquela combinação específica de elementos comuns a toda a humanidade perfaz uma singularidade inconfundível, a *persona* do poeta [...] (BRITTO, 2000, p. 125).

É importante salientar que, para Paulo Henriques Brito, há uma diferença entre poesia lírica e poesia pós-lírica, relativa à contemporaneidade. Para esse autor, poesia lírica enfatiza a memória do vivido, e a poesia pós-lírica se fundamenta na memória do lido, aludindo a um cabedal de leituras de livros, imagens, filmes etc., que propiciam um diálogo intertextual e um conjunto de citações nos poemas (BRITTO, 2000, p. 124-131). Sob essa perspectiva, a obra de Adélia Prado mantém maior ligação com a poesia lírica, embora se alimente também da memória do lido, especialmente da tradição modernista.

Após a publicação de *Miserere*, em uma entrevista concedida a Carlos Herculano Lopes, ao ser questionada sobre como via a evolução da sua poesia desde *Bagagem*, se ela estava mais triste, mais amadurecida, Adélia respondeu: “Mais triste, no sentido de que mais próxima de realidades que em *Bagagem* eu ainda não sentia na própria carne. Contudo, *Miserere* é uma poesia possível por causa da esperança que, graças a Deus, ainda me acompanha” (LOPES, 2014).

A autora ressalta que suas experiências de vida mudaram, e isso se reflete em seus poemas, sobretudo no tom de tristeza que eles expressam. Essa interpretação coincide com o que Martinuzzo descreve em sua dissertação e o que Paulo Henriques Britto aponta sobre o perfil do poeta moderno.

Em entrevista a Guga Barros, para o *Programa Imagem da Palavra*, Adélia esclarece que, para ela, *Miserere* é a mesma coisa que *Bagagem*: “As questões são as mesmas,

mas são vividas em outra dimensão, aguçadas pela idade, e se tornam mais profundas. Mas as mesmas paixões que a moveram a escrever *Bagagem* continuam atuais, porque as paixões humanas são as mesmas. Agora, olhadas sob a ótica de quem vivenciou outras experiências, perdas e ganhos” (PRADO, 2014c). Já em entrevista a Amilton Pinheiro, sobre o que mudou em sua linguagem desde *Bagagem*, Adélia responde: “Nada” (PRADO, 2014e, p.11).

Nesses depoimentos, então, constata-se que, segundo a autora, há alguns aspectos permanentes em sua obra, sobretudo aqueles relativos à linguagem de que se utiliza para escrever. E outros diferenciados, ao longo de sua trajetória literária, decorrentes dos sentimentos ligados à passagem do tempo e das realidades vividas por ela.

Augusto Massi, entretanto, suspeita, de certa forma, das opiniões de que a obra de Adélia Prado mantém uma notável e estrita regularidade formal, seja no uso de recursos linguísticos ou opções temáticas. Segundo ele,

O desafio crítico que sua obra poética representa é construir uma leitura que, sem abdicar da coerência interna de um *corpus* formado por oito livros, não deixe de iluminar a face individual de cada um deles. Penso que o esforço interpretativo da crítica tem caminhado no sentido contrário, sublinhando frequentemente que as características formais e temáticas do conjunto estariam contidas em *Bagagem*. A própria Adélia Prado, por vezes, parece autorizar tal leitura, reafirmando que sua poesia não mudou (MASSI, 2015, p. 509).

Massi, no entanto, também adverte: “[...] falar em evolução ou enfatizar rupturas seria descabido e excessivo” (MASSI, 2015, p. 509). Sugere que, ao analisar mais detidamente os movimentos líricos da obra da poeta, nota-se uma unidade interna, mas que se dilui em sutilezas, em diferentes “modulações, ritmos e vozes” no interior de cada um de seus livros. E ainda afirma: “Ao longo de sua trajetória poética, cada novo livro nasce sempre da costela do volume anterior. Os seus livros dialogam, compõem um coro de vozes, formam um organismo vivo. Sob o mesmo teto, as palavras circulam, cantam, sonham [...]” (MASSI, 2015, p. 495)

É importante apontar que Adélia buscou construir cada um de seus livros de poemas, organizando-os também em partes ou movimentos, que concorrem para uma unidade temática e organizacional, um conjunto pensado, trabalhado de forma a não ser apenas uma coletânea de poemas aleatórios e não articulados dentro de um todo lírico.

Sobre isso, Antônio Hohlfeldt já havia observado no ensaio “A epifania da condição feminina” (2000), em que faz uma análise diacrônica da obra de Adélia, em poesia e em prosa, de *Bagagem* (1976) até a publicação de *Oráculos de maio* (1999): “Outra característica constante da escritora, seus livros, e especialmente este [*Bagagem*], organizam-se sob uma ideia condutora central, desdobrando-se em blocos meticulosamente ligados entre si” (HOHLFELDT, 2000, 75).

Alguns críticos já haviam feito análises, em outros momentos históricos, abrangendo algum conjunto de seus livros, mas estudos críticos abrangendo os oito livros de poemas são poucos. Vale a pena apontar aqui, alguns que tive a oportunidade de investigar: a já mencionada dissertação de Mestrado feita por Marcel Bussolar Martinuzzo (2015), *Mulher ao cair da tarde: o sofrimento na poesia de Adélia Prado*, tratando mais especificamente do tema do sofrimento, numa visão panóptica do conjunto de sua obra, no campo dos Estudos Literários. No mesmo campo, mas em diálogo com a Teologia, há a dissertação de Ewerton Menezes Fernandes de Souza (2015), *Imago mundi: a salvação do mundo na poesia de Adélia Prado*. Outro trabalho, que discute aspectos mais teológicos, é a dissertação *Jesus, poesia de Deus: o Cristo na teopoética de Adélia Prado*, de Felipe Magalhães Francisco (2015). Entretanto, há carência de trabalhos acadêmicos pós-*Miserere* que se coloquem na perspectiva comparativa envolvendo os oito livros da autora.

Além desses estudos, Augusto Massi reflete sobre os oito livros de poemas de Adélia, em posfácio a *Poesias reunidas* (2015, p. 509-526), estabelecendo três movimentos líricos fundamentais configurados internamente em sua obra: de *Bagagem* a *Terra de Santa Cruz*, em que o crítico evidencia a “pulsão criativa” da obra da autora; de *O Pelicano a faca no peito*, em que identifica a “onipresença do personagem masculino” Jonathan; e de *Oráculos de maio* a *Miserere*, em que Massi observa o despontar de um “lirismo meditativo”.

Considerando os três blocos nomeados por Massi, e compreendendo a importância do desafio crítico apresentado por ele, de “construir uma leitura que, sem abdicar da coerência interna de um *corpus* formado por oito livros”, possa “iluminar a face individual de cada um deles” (MASSI, 2015, p. 509), proponho-me a aceitar tal desafio, alinhando a análise de uma seleção de poemas de Adélia Prado com essa perspectiva investigativa, para identificar as peculiaridades de cada uma das publicações poéticas de Adélia Prado, salientando aspectos comuns e diferenciadores entre os livros,

observando as singularidades de cada um deles, no interior dos movimentos líricos propostos por Massi (2015). A análise inclui uma seleção de poemas dos oito livros da autora³: *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1978), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O pelicano* (1987), *A faca no peito* (1988), *Oráculos de maio* (1999), *A duração do dia* (2010), e *Miserere* (2014).

Buscando caminhos para alcançar os objetivos propostos, a tese se estrutura em duas grandes partes, em que se agrupam os capítulos. A primeira delas localiza a obra de Adélia entre os discursos poéticos na contemporaneidade. Compreende o primeiro capítulo, “Com licença poética: Adélia Prado”, que identifica como o trabalho da poeta é recebido pela crítica e mencionada pela historiografia literária ao longo de seus anos de publicação, especialmente, nas duas primeiras décadas seguintes a *Bagagem*, quando seu trabalho evocava maior divergência no conjunto da recepção especializada, em função de seu discurso poético mais conservador, do ponto de vista de sua não vinculação a ideias feministas e de sua ligação com a tradição católica.

Considerando o importante papel balizador das antologias sobre a produção literária de um dado período ou local, esse capítulo também realiza um levantamento de importantes antologias que incluem poemas de Adélia, analisando o critério de seleção de seus textos e as circunstâncias literárias que motivam sua inclusão nessas publicações, a fim de explicitar a frequência de como o perfil feminino de seus versos se insere no campo da poesia brasileira contemporânea e se apresenta como um dos vieses mais evidentes em seu trabalho. Nessa parte, os poemas da autora não são propriamente analisados, apenas citados, conforme apropriação pela crítica, pela historiografia ou pelo registro em antologias poéticas.

A segunda parte diz respeito à descrição das características do modo poético de Adélia, contempladas nos três movimentos líricos de sua obra, conforme explicitado por Massi (2015), cada um deles compreendendo um capítulo específico. A análise é estruturada por meio da abordagem sobre cada um dos oito livros da autora, observando aspectos gerais da obra, dentro do movimento lírico a que pertence, e específicos, identificados em variados poemas que selecionei.

³ Os poemas selecionados para citação, comentários e interpretação serão indicados no início dos subcapítulos correspondentes a cada livro da poeta, acompanhando a primeira menção de seus títulos.

O segundo capítulo trata do “Primeiro movimento: atos de um modo poético”, que traz uma explanação inicial sobre alguns aspectos gerais da fase de produção de seus três primeiros livros. A seguir, se detém em análises de *Bagagem* (1976), sua repercussão no campo da poesia contemporânea brasileira e sua organização. Depois, identifica características fundamentais do modo poético adiliano, a partir de citações, comentários e interpretações a respeito de alguns poemas do livro. Esse mesmo percurso de análise é empreendido na discussão sobre *Coração disparado* (1978) e *Terra de Santa Cruz* (1981), que também compõem o primeiro movimento, em subitens específicos do capítulo.

Observando a mesma constituição, o terceiro e o quarto capítulos articulam estudos sobre o segundo e terceiro movimentos líricos, respectivamente. O terceiro capítulo aborda os livros *O pelicano* (1987) e *A faca no peito* (1988). O quarto, *Oráculos de maio* (1999), *A duração do dia* (2010) e *Miserere* (2013).

Os poemas destacados na análise de cada livro são mencionados de forma variada. Algumas vezes, são apenas referenciados como possíveis exemplos de alguma característica geral da obra de Adélia. Outras vezes são alvos de comentários e interpretações mais detalhadas.

Em termos metodológicos, adoto as proposições de Antonio Candido, delineadas em *O estudo analítico do poema* (1996), que especifica as características das categorias de análise-comentário e análise-interpretação de um poema, observando a especificidade de cada uma. Para Candido,

O comentário é tanto mais necessário quanto mais se afaste a poesia de nós, no tempo e na estrutura semântica. Um poema medieval necessita um trabalho prévio de elucidação filológica, que pode ser dispensado na poesia atual. Mas mesmo nesta há uma etapa inicial de "tradução", gramatical, biográfica, estética, etc., que facilita o trabalho final e decisivo da interpretação. O que é interpretação, alvo superior da exegese literária? Como já indicou expressivamente Emil Staiger, interpretar significa “reproduzir e determinar com penetração compreensiva e linguagem adequada à matéria, a estrutura íntima, as normas estruturais peculiares, segundo as quais uma obra literária se processa, se divide e se constitui de novo como unidade” (CANDIDO, 1996, p. 17).

De certa forma, a análise-comentário funciona, em muitos momentos do trabalho, como uma porta de entrada para a análise-interpretação de um poema. E a análise global de um texto poético compreenderia duas faces do processo:

A análise comporta praticamente um aspecto de comentário puro e simples, que é o levantamento de dados exteriores à emoção poética, sobretudo dados históricos e filológicos. E comporta um aspecto já mais próximo à interpretação, que é a análise propriamente dita, o levantamento analítico de elementos internos do poema, sobretudo os ligados à sua construção fônica e semântica, e que tem como resultado uma decomposição do poema em elementos, chegando ao pormenor das últimas minúcias. A interpretação parte desta etapa, começa nela, mas se distingue por ser eminentemente integradora, visando mais à estrutura, no seu conjunto, e aos significados que julgamos poder ligar a esta estrutura. A análise e a interpretação, ao contrário do comentário (fase inicial da análise), não dispensam a manifestação do gosto, a penetração simpática no poema. Comenta-se qualquer poema; só se interpretam os poemas que nos dizem algo. A análise está a meio caminho, podendo ser, como vimos, mais análise-comentário ou mais análise-interpretação (CANDIDO, 1996, p. 18).

Destarte, a utilização dos poemas como dados de análise recorre à gradação de aprofundamento em sua interpretação. O conjunto das citações, comentários e interpretações a respeito dos poemas compõem a análise de cada livro como um todo. Por sua vez, a análise de cada livro remete ao movimento lírico específico no interior da obra da autora, que por sua vez integra sua totalidade unitária. Essas correlações permitem estabelecer paralelos analíticos entre seus livros poéticos, construindo relações de afastamento e aproximações entre eles.

Além disso, em alguns momentos, são mencionados dados das composições da autora em prosa, que podem ser elucidativos de determinados aspectos dos versos. Em outros momentos, lanço mão de entrevistas e depoimentos da poeta, que ajudam a evidenciar características de seus textos, bem como contribuem para a construção de um perfil para cada um dos movimentos líricos de sua obra em geral e de cada livro em especial.

Realizo, também, em oportunidades específicas da análise dos livros, algumas interpretações sobre suas capas, quando as imagens das capas foram sabidamente escolhidas pela própria autora, considerando que isso pode contribuir para elucidar os sentidos de cada obra como um todo. São apenas interpretações elementares das imagens propostas, sem maiores aprofundamentos, que caberiam em outro projeto de pesquisa substanciado, sobretudo, das categorias de análise das artes visuais e da semiótica. Aparecem no texto apenas como dados suplementares das leituras realizadas, assim como me utilizo, em alguns momentos, de outros dados peritextuais que podem contribuir para a análise da obra da autora.

Esse percurso metodológico de análise crítica por vezes pode ensejar a recorrência de alguns temas e a composição de comentários semelhantes ao longo do trabalho, tendo em vista a escolha de contemplar o conjunto da obra da autora, de relativa extensão, bem como de se evidenciarem, além dos aspectos singulares de cada livro, as características comuns a todos eles. Levando em conta esse risco, busquei evitar ao máximo as possíveis repetições dele decorrentes e, possivelmente, em alguns momentos, não alcancei tal condição.

A partir do resultado da pesquisa desenvolvida nesses anos de doutoramento, espero trazer algumas contribuições para a ampliação e o aprofundamento das considerações crítico-literárias em torno dos oito livros de Adélia Prado, além de alargar, de alguma forma, o quadro de discussões sobre a poesia brasileira contemporânea, em especial, a produzida por mulheres.

CAPÍTULO 1 –

COM LICENÇA POÉTICA: ADÉLIA PRADO

*Demoro a aprender
que a linha reta é puro desconforto.
Sou curva, mista e quebrada,
sou humana [...]*

Adélia Prado

Neste capítulo, busco evidenciar alguns aspectos historiográficos no tocante à obra de Adélia Prado, além de destacar como suas publicações de poemas foram recebidas e tratadas em meio ao conjunto das manifestações da poesia brasileira contemporânea – ou seja, como sua produção dialogou com outras manifestações poéticas, em especial as de outras mulheres – além de sua relação com a crítica e a historiografia literária, principalmente considerando as duas últimas décadas do século XX.

Julgo relevante essa abordagem contextual, uma vez que sua poesia se inseriu no campo das produções literárias e crítico-historiográficas do período, que estabelecem relações de diálogo e de concorrência entre si, no jogo instável dos posicionamentos no interior desse campo, ora ocupando posições mais centrais, ora, mais periféricas.

Adélia Prado teve uma trajetória singular na construção de sua história como poeta. Os rudimentos dessa experiência, especialmente ligados à poesia popular e aos poemas dos manuais escolares, como introduzimos, em sua maioria de perfil romântico ou parnasiano, balizaram o seu trabalho nos primeiros poemas da juventude. A sólida formação cristã católica também influenciou sua produção escrita, e a convivência com a obra de grandes nomes da poesia modernista em língua portuguesa acabou por delinear sua dicção poética, evidente desde o seu primeiro livro.

Affonso Romano de Sant’Anna foi o mediador para que os poemas iniciais de Adélia, que vieram a compor *Bagagem*, seu primeiro livro, chegassem às mãos de Carlos Drummond de Andrade. Por esse tempo, Adélia manteve algumas correspondências com Sant’Anna, que era crítico literário da revista *Veja*. Um de seus propósitos como crítico era descobrir e revelar novos autores (CADERNOS, 2000, p. 18). Naquele periódico, abriu espaço de divulgação para obras de vários poetas da geração de

1970. Adélia, conhecedora dos artigos de Sant'Anna na revista, enviou-lhe uma carta, revelando-se e mostrando seus versos:

Foi em 1973, creio. Pelo menos é de 21 de dezembro de 1973 a mais antiga carta de Adélia Prado, que encontrei nos meus guardados [...] ela inicia assim: 'Tô constrangida qto a chamá-lo simplesmente Affonso, mas é isso que eu vou fazer. Facilita as coisas. Recebi ontem sua carta, melhor, seu presente. Não podia ter me acontecido coisa melhor. Só de noite, com a casa em sossego, dei conta de lê-la direito e, então, foi muito engraçado porque notei um engano (?) seu: 'Se eu pudesse convencer algum editor eu remendaria seus versos...' Eu tava tão 'fominha' que o dia inteiro li remendaria como recomendaria. Dado o todo do contexto da sua carta acho que posso continuar entendendo recomendaria, não é mesmo? Fiquei alegre demais, me deu boca seca, batadeira e riso bobo [...] Tem pedacinho na carta que eu decorei: aquele de 'liguei pro Drumão'... fala verdade, dá pra qualquer um ficar suspenso. Acho que de agora em diante vou dar conta de ouvir que sou poeta sem ficar vexada (CADERNOS, 2000, p. 17-18).

As correspondências permaneceram por um tempo, e a amizade se fortaleceu. Sant'Anna enviou os poemas de Adélia a Drummond, e os caminhos para que seu trabalho literário se tornasse conhecido por todo o país se alargaram:

À saída do lançamento de *Contato*, volume de poesia de Marly de Oliveira, realizado no dia 09 de agosto [1975], no Rio de Janeiro, Drummond sugere ao editor Pedro Paulo de Sena Madureira, da Imago, que publique um livro de Adélia Prado, cujos poemas lhe pareciam 'fenomenais'. O próprio Carlos Drummond de Andrade se encarregaria de enviar ao editor, no dia seguinte, os originais de *Bagagem*. Empolgado com os textos, Sena Madureira decidiria lançar Adélia na mesma coleção em que saíra a obra de Marly de Oliveira, dando início a uma longa amizade com a escritora de Divinópolis [...] (CADERNOS, 2000, p. 9).

Mais tarde, Sena Madureira, editor de Adélia por mais de trinta anos, falaria em depoimento a Ana Cecília Martins sobre isso:

[...] Eu era muito menino na época, tinha vinte e poucos anos, e levei um susto com o que Drummond dizia às onze e tanta da noite. Deveria ser mesmo algo muito especial. Se me permitir, ele disse, eu vou deixar esses originais com você junto com a carta na editora. A Imago, na época, ficava em Copacabana, perto da casa dele [...] No dia seguinte, quando chego no prédio da editora, em torno de 9h30, os originais e a carta já estavam na portaria, envoltos em papel pardo com um bilhete dele. Subi e me pus a ler *Bagagem*. O livro já vinha bem estruturado e com uma carta espetacular, bem humorada, com aquela verve de Adélia. Fiquei verdadeiramente assombrado. Foi uma revelação de fato e imediatamente liguei para ela, ainda sem falar com Jayme Salomão, dono da editora (MADUREIRA, 2005, p. 68).

Em casa de Sant'Anna e Marina Colassanti no Rio, a poeta esteve hospedada junto com o marido, por ocasião do lançamento de *Bagagem*, em 1976. Depois da publicação, Affonso Romano de Sant'Anna fez a resenha da obra na *Veja* e evidenciou algumas características da poesia adeliana: “[...] voz mais feminina da nossa poesia até hoje. Adélia não usa uma linguagem tomada de empréstimo aos homens nem repete pieguices em torno das imagens”. E acrescenta: “A verdade de sua experiência feminina é completada por sua fidelidade à sua paisagem ambiental [...]. Mais do que meramente feminina ou telúrica, a poesia de Adélia vem do sertão enquanto categoria cósmica” (SANT'ANNA, 1976, p. 95).

Acompanhando a trajetória da autora em suas primeiras publicações, Romano de Sant'Anna identificava uma força destoante do que via publicado em termos de poesia nas décadas de 1950 a 1970, principalmente considerando-a como uma voz feminina a se destacar, cuja poesia lírica extrapolava os limites da circunstancialidade e apresentava algo incomum ao cenário literário de então.

Ora, nos últimos vinte anos a poesia brasileira tinha ficado esquartejada na disputa entre meia dúzia de grupos que se engalinharam (dentro e fora do país) na luta pelo poder (literário). De alguma forma era até monótono ler livro de poesia. A gente pegava um texto e só tinha duas alternativas: ou encontrava alguém filiado a uma das estéticas do momento ou então ia encontrar uma desinformação quase total do que fosse poesia. Entre os vanguardistas de um lado e os alienados de outro, nada de muito relevante sucedia. Adélia, percebia-se, tinha feito suas leituras, transparecia uma coisa de Guimarães Rosa outra de Drummond, mas estava falando definitivamente na primeira pessoa (SANT'ANNA, 2015, p. 483-484).⁴

Para muitos críticos, Carlos Drummond de Andrade e Affonso Romano de Sant'Anna foram vistos como padrinhos da poeta de Divinópolis, e de certa forma o foram, na medida em que abriram oportunidades para que Adélia se tornasse conhecida para além de sua região de nascimento. Mas Sant'Anna reconhece:

Não fui eu quem descobriu Adélia Prado, nem Drummond, nem Pedro Paulo de Sena Madureira. Ela se revelou, se desvelou, teve coragem de ir à raiz do ser para desenravar sua linguagem. Apenas facilitamos sua passagem. Reconhecer a originalidade de uma voz poética é obrigação de poetas e críticos. Deveria ser um momento de júbilo tribal. Lamentável que alguns se sintam ameaçados quando deveriam descobrir na voz nova que surge uma voz social (SANT'ANNA, 2000, p. 19).

⁴ Trecho do prefácio da primeira edição de *O coração disparado*, de Adélia Prado (1978). Consta também no livro *Poesia reunida* (PRADO, 2015, p. 483-491).

Apesar da modéstia de Sant'Anna, o que ele e Drummond fizeram foi reconhecer um talento em expansão, a dicção poética própria de Adélia, oculta em uma região mineira não frequentada pelas vozes literárias de maior expressão nacional: poeta mulher, do interior de Minas, distante do eixo Rio-São Paulo, mas com autoestima e autoconfiança bastantes para ter a coragem de expor seus escritos não apenas aos poetas locais, mas fazendo-os chegar às mãos de um crítico famoso, que intuitivamente acreditava pudesse acolhê-los como mereciam. De outra forma, seus poemas não chegariam ao grande público nem à crítica literária de então.

Entre prosa e poesia, ou ao gosto da própria Adélia, entre “ficções e poéticas” (HOHLFELDT, 2000, p. 70-1), publica livros há mais de quatro décadas. Logo depois das edições dos primeiros, Adélia se tornaria tema das rodas de conversas literárias, de inúmeras entrevistas, de resenhas, de teses e de dissertações, dentro e fora do país. Ela, mulher simples de Divinópolis, “[...] se assustou quando uma moça norte-americana traduziu seus textos para o inglês⁵. Grande emoção, essa de se ver em diálogo com agentes de outras latitudes. Sinal que as ressonâncias da vida da pessoa, até mesmo de vida simples, doméstica, chegam aos confins do mundo” (MEDINA, 1985, p. 421).

Seus versos, assim, se inserem no campo literário da poesia contemporânea, como expressão de diálogo com seu tempo, sem deixar de causar certa estranheza em meio às vozes poéticas de sua época, como um irrompimento dissonante capaz de provocar variadas manifestações.

A aceitação de sua obra, todavia, nem sempre foi tranquila, e houve até mesmo resistências ao seu trabalho por parte de algumas expressões da crítica literária nacional, sofrendo a autora inclusive certa marginalização em face de seu discurso poético. Como afirmou Medina, naqueles primeiros anos, muitos “[...] implicaram e até hoje não aceitam uma mulher simples, mãe de cinco filhos, dona de casa competente,

⁵ A tradutora americana referida é Ellen Dore Watson. Os poemas mencionados dizem respeito à seguinte publicação: *Thirteen Poems*, suplemento do *The American Poetry Review*, de jan./fev. de 1984. Watson, além dessa primeira tradução, ainda é tradutora de livros e seleções de poemas de Adélia Prado: *The Headlong Heart* (Poesias de *Terra de Santa Cruz*, *O coração disparado* e *Bagagem*), pela editora da Livingston University (1988); *The Alphabet in the Park* (seleção), pela editora da Wesleyan University (1990); *Ex-Voto* (seleção), pela editora Tupelo (2013), e *The Mystical Rose* (seleção), pela Bloodaxe Books (2014). Sobre Adélia, Watson comentou: “Um dos notáveis dons de Adélia Prado é a compreensão de que abraçar a vida é aceitar suas incríveis contradições” (PRADO, 2013b).

mãos fortes de amassar pão, gesto sensual de um erotismo realizado no próprio casamento” (MEDINA, 1985, p. 419).

Entretanto, aqueles que tiveram esta visão redutora da personalidade e do fazer poético de Adélia Prado não se aperceberam, ao que tudo indica, da complexidade da mulher/autora em foco, bem como do caráter poético de seu trabalho, ignorando, por exemplo, sua formação em Filosofia, suas experiências profissionais e militâncias em diferentes áreas, como o teatro, a cultura e a educação em sua região de origem. Talvez daí venha a estranheza de alguns quanto a essa personalidade de nossas Letras. A mulher Adélia tornou-se uma figura complexa por conciliar tantas facetas e papéis em um tempo de grandes mudanças nos lugares sociais das mulheres.

1.1 ALGUNS ANTECEDENTES DE *BAGAGEM*

A primeira publicação de Adélia Prado, praticamente desconhecida do público e de boa parte da crítica, foi o texto *Lapinha de Jesus*, escrito em parceria com Lázaro Barreto, poeta, parceiro de escritas e pesquisador da literatura local. O livro foi publicado pela editora Vozes, do Rio de Janeiro, em 1969, a partir das cenas do Presépio de Frei Tiago Kamps, Ordem dos Frades Menores, com fotos de Gui Tarcísio Mazzoni.

Como consta no próprio livro, *Lapinha de Jesus* é a história do Natal que acontece num arraial do interior brasileiro. Na “orelha”, a obra é apresentada:

[...] este maravilhoso álbum de natal é uma expressão religiosa e artística da alma do nosso povo vivenciando uma de suas maiores celebrações anuais. Trata-se de um lindo presépio composto em belas figuras criadas em terracota vermelha, e transformado num conjunto surpreendente de fotografias cheias de profunda significação. O texto é denso, mas exprime, em prosa e verso, a ternura e a simplicidade do nascimento do deus-menino, tal como é festejada pela alma religiosa e cabocla de nossa gente (ANÔNIMO, 1969).

Observa-se, desde esse primeiro texto, a consistente ligação de Adélia com a tradição cultural e religiosa mineira. Pensar sobre sua obra, ignorando esse aspecto, significa não fazer jus a todo o conjunto de experiências de vida, de leitura e de pesquisa

alicerçadas nessa tradição, presentes em muitos de seus textos ao longo de toda a sua produção literária.

A publicação traz como epígrafe um poema de Drummond, “Acontecimento” (ANDRADE, 1988, p. 353-354), do livro *A falta que ama*, publicado em 1968. A escolha sugere, pela proximidade da data em relação à publicação de *Lapinha de Jesus*, que Prado e Barreto estavam atentos às novas publicações de poetas importantes no cenário da literatura brasileira, como Drummond, por exemplo. Mais do que isso, explicita a importância que o poeta tinha para os dois autores. Essa valorização da obra drummondiana ficará igualmente explícita em vários poemas e depoimentos adelianos posteriores.

O poema-prólogo, em *Lapinha de Jesus*, vem em texto manuscrito, com a assinatura de Drummond. Em “Acontecimento”, Drummond demonstra clareza quanto às significações histórico-religiosas da passagem do Antigo ao Novo Testamento, com o advento do nascimento de Jesus Cristo.

O texto drummondiano dispõe sobre o tema do Natal e a presença do Paracleto, denominação dada tradicionalmente ao Espírito Santo, à terceira pessoa da Trindade, que é aquele chamado para ser o advogado, o intercessor etc. (AULETE, 2011, p. 1025). Aqui, no entanto, o termo está associado ao Cristo, mediador de justiça e consolo, que carrega como marca o Amor, síntese das boas novas, segundo a tradição cristã. Há o paralelismo entre os sacrifícios do Antigo Testamento, figurados no sangue de bodes e touros, em relação ao sacrifício previsto “com uma cruz dormindo entre cordeiros”. Igualmente, paralela à citação dos símbolos da vara e do maná guardados na arca de ouro do povo judeu, há unicamente um “berço de feno”, exaltando a simplicidade do reino do Deus menino. Sob a égide desse poema e dos aspectos que ele aponta a respeito do Cristo, Adélia Prado e Lázaro Barreto constroem os versos do interior do livro, a partir das imagens de um presépio feito de terracota vermelha.

Em “À guisa de prefácio” (PRADO; BARRETO, 1969, p. 2), há uma prece que expressa o desejo de recuperação do olhar de criança, capaz de alcançar a dimensão do mistério do Natal. Possivelmente esse trecho inicial do livro é de autoria de Adélia, pela semelhança de estilo ligado à oralidade, próprio da autora. Ao longo do livro, o texto em *prosimetrum*, segue em prosa poética intercalada com outros poemas,

descrevendo as cenas do presépio, acompanhando as fotos de Gui Mazzoni, em preto e branco, com todo o cenário e personagens da Lapinha.

É Adélia quem afirma que sua participação na obra não foi muito extensa: “Eu fiz dois ou três poemas para esse livro, mas é muito mais dele [Lázaro Barreto] do que meu” (PRADO, 2005a, p. 21). Lázaro Barreto expõe outra versão:

A ideia e o convite foram dela. Combinamos escrever, individualmente, textos em forma de legendas para cada foto do magnífico presépio criado por Frei Tiago (OFM). Depois selecionamos os que julgamos mais condizentes e expressivos. De forma que cada um participou com igual número de páginas, sem distinção de autorias nas mesmas (BARRETO, 2009).

Talvez houvesse entre os autores um jogo de camaradagem, e não se sabe ao certo o que é de autoria de um e outro. Sendo assim, o conjunto conta com textos de Adélia, não claramente identificados. Além do mais, por se tratar, segundo ela, da parte menor do texto, é de supor que alguns trechos poéticos que se encontram em itálico, em número de cinco apenas, sejam de autoria exclusiva dela, inclusive o prefácio.

Uma dessas partes, intitulada “A vaca na planície”, ainda que sem a maturidade poética de *Bagagem*, traz alguns germens do que viria a ser a poesia adeliana, sobretudo o olhar voltado ao cotidiano, dele extraindo epifanias nas coisas mais simples, evidenciando o caráter místico da experiência do comum. Como nesse trecho: “Transcendental/ o tamanho dos olhos pela primeira vez pousados na mais bela/ das coisas:/ o Homem e sua beleza./ Ah, o discurso de Deus, velado e sem ruídos:/ A vaca na planície” (PRADO; BARRETO, 1969, p. 4).

No mesmo ano da publicação de *Lapinha*, no mês de março, o poema saiu no *Suplemento Literário de Minas Gerais* (PRADO, 1969, p. 6), com algumas pequenas alterações em relação ao livro: no título (apenas “A vaca”, no periódico), nas disposições dos versos e no acréscimo ou retirada de um ou outro vocábulo, o que sugere que o texto do suplemento tenha sido publicado antes do livro.

Para Adélia, entretanto, essas primeiras publicações e outras anteriores a *Bagagem* estão no rol das produções que ela não reconhece como literatura, de fato. Embora não fique claro o que a poeta define como literatura, em afirmações como essa, partilhada em entrevista a Regina Igel (PRADO, 1980, p. 3), parece que o que ela quer ressaltar é que poemas como “A vaca”, no conjunto de sua obra, têm um valor mais afetivo, de menor rigor literário.

Posteriormente, no livro *Terra de Santa Cruz* (1981), outro poema de Adélia também receberá o título de “Lapinha”, e a temática da revelação do menino Jesus emanada do cenário natalino se fará novamente evidenciada:

Quando éramos pobres e eu menina
era assim o Natal em nossa casa:
quatro semanas antes
a palavra ADVENTO sitiava-nos,
domingo após domingo.
Comeríamos melhor naquele dia,
seríamos pouco usuais:
vinho, doces, paciência.
Porque o MENINO estremecia no feno
e nos compadecíamos de Deus até as lágrimas.
Olhando a manjedoura, o que eu sentia
- sem arrimo de palavras -
era o que eu sinto ainda:
'O desejo de esbeltez será concretizado.'
À luz que não tolera excessos,
o musgo, a areia, a palha cintilavam,
a pedra. Eu cintilava
(PRADO, 2015, p. 190).

O poema trata do olhar da menina que se prepara, junto com a família, para o Natal. Os sentimentos da criança entram em foco, os mesmos que são evocados no prefácio de *Lapinha de Jesus*. Na cena enunciada, a beleza do presépio advém dos não excessos, da simplicidade, que atrai compadecimentos. Diante da beleza modesta e iluminada, a criança também cintila.

Em 2016, Adélia publicou um livro para crianças intitulado *Cantiga dos meninos pastores*. Trata-se também de um poema natalino, publicado anteriormente na *Folhinha*, suplemento infantil da *Folha de São Paulo*, em 25 de dezembro de 1999. Adélia, para atender a um projeto da Editora Gulliver, de Divinópolis, lançou mão do poema já escrito (AMBRÓSIO, 2016).

De certa forma, esse mais recente livro publicado pela poeta retoma o projeto do primeiro. A lapinha é o tema, com vários motivos retrabalhados. Em *Lapinha de Jesus*, no prefácio, reza-se pedindo o olhar de criança para ver a beleza do presépio mineiro. Em *Cantiga dos meninos cantores*, é na voz de criança, em texto e imagem, que o presépio, caro à tradição cultural e religiosa mineira, é mostrado ao público. Nesse cenário, as vaquinhas do primeiro livro também são lembradas:

À meia-noite no pasto,
 guardando nossas vaquinhas,
 um grande clarão no céu
 guiou-nos a esta lapinha
 (PRADO, 2016, p.3).

Sobre o livro, Adélia Prado constata, em depoimento a Walter Sebastião: “O Natal é quando Deus se faz criança e vem a nós, ovelhas sem pastor. Contém o que há de mais criança em cada um: fé, maravilhamento, estrelas, pastores, canto”. Nesse mesmo artigo, ainda observa que, no poema, tal sentimento está dito da melhor forma, na tentativa de se comunicar com as crianças” (PRADO, 2016).

O conjunto de publicações adelianas em torno da temática do Natal, a começar de *Lapinha de Jesus*, além do depoimento recente da própria autora, pode indicar que sua primeira publicação em livro não foi tão gratuita e sem importância como possa parecer. Apenas ficou ofuscada em sua fortuna crítica, talvez pelo impacto de *Bagagem*, sua primeira obra a vir a grande público, em circulação nacional. Ou possivelmente isso aconteça também por opção da própria autora, nesses primeiros anos pós-*Bagagem*, tendo em vista que ela relegou toda a sua produção anterior a um lugar de menor importância, considerando-a não necessariamente como “literatura”, o que não é justo com esse livro, cuja temática será também elaborada poeticamente em publicações posteriores.

O ofuscamento de sua produção anterior a *Bagagem* precisa ser revisto, a meu ver, porque, além de *Lapinha de Jesus*, outras publicações poéticas antecederam o primeiro livro de poemas da autora. Já no final da década de 1960 e início de 1970, Adélia começou, por exemplo, a publicar poemas no suplemento literário *Diadorim*, do jornal *A Semana*, da juventude franciscana de Divinópolis, e no *Agora Literário*, ambos editados pelo poeta Lázaro Barreto. Da mesma forma, publicou poemas em outros suplementos, como o *Literarte*, de *A Gazeta de Minas*, e o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, de Belo Horizonte. Muitos desses poemas integraram *Bagagem* também.

Dois exemplos das primeiras produções poéticas veiculadas em periódicos de sua região de origem, editados também por Lázaro Barreto, são: “Poemas com absorvências no totalmente perplexas de Guimarães Rosa” e “Comendo pera”. O primeiro deles foi publicado na edição inicial do *Agora Literário*, em agosto de 1967. Posteriormente, também faria parte de *Bagagem*, com o mesmo título:

Ah, pois, no conforme miro e vejo,
 o por dentro de mim, segundo
 o consentir dos desarrazoados meus pensares,
 é o brabo cavalo em as ventas arfando se querendo ir.
 Permanecido apenas no ajuste das leis do bem viver comum,
 por causa de uma total garantia se faltando em quem m'as dê.
 Ad'formas que em tréguas assisto e assino
 e o todo exterior desta minha pessoa recomponho.
 Porém chega o só sinal mais leve de que aquilo ou isso
 é verdadeiro pra a reta eu alimpar com o meu brabo cavalo.
 Ara! que eu não nasci pra permanência desta duvidação,
 mas só pra o ser eu mesmo, o de todo mundo desigual,
 afirmador e consequentes, Riobaldo, o Tatarana.
 Ixi!
 (PRADO, 2009).

A escritura do poema, uma paráfrase do estilo rosiano, é praticamente a mesma de *Bagagem*, com apenas algumas alterações na disposição e recortes dos versos, como na passagem do segundo para o terceiro e deste para o quarto, o que sugere revisão da autora quando da produção do livro:

Ah, pois, no conforme miro e vejo,
 o por dentro de mim,
 segundo o consentir
 dos desarrazoados meus pensares [...]
 (PRADO, 2015, p. 25).

O outro poema, ainda inédito em livros, foi publicado na primeira edição do *Diadorim*, em novembro de 1971, intitulado “Comendo pera”:

Tecida do que é feita
 polpa branca carne da minha carne
 feita agora.
 Imolada impassível
 na minha boca voraz.
 Sua cor, seu gosto e seu destino
 às paredes de minha fome
 localizada e implacável.
 Natureza morta.
 O que é uma pera? Nem estrela nem pedra.
 Carne branca.
 Polpa. Graça.
 Ausência de si. O dom
 (PRADO, 2009).

Os versos do poema, embora estejam na categoria daqueles que Adélia não considerou como “literatura”, apresentam uma natureza aproximada do tom de erotismo de seus versos a partir de *Bagagem*, especialmente nos sete primeiros

versos. Ao mirar a pera, o sujeito lírico faz emergir em palavras o erotismo presente no ato de comer a fruta, pleno de desejos, impulsos de vida e sensações.

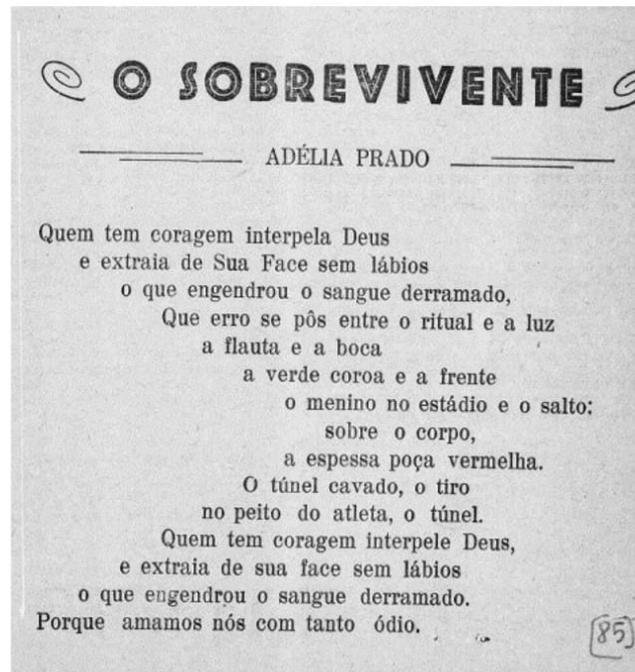
No entanto, a partir do oitavo verso, o sujeito lírico constata contradições na existência da fruta, seu objeto de prazer. É natureza, é vida, entretanto, é morta. Não carrega em si nenhuma transcendência, como se supõe, metaforicamente, de uma estrela, também não traz a dureza da pedra, metáfora do que é perfeitamente ambientado em morbidez. É carne, é vida, mas diferentemente do eu lírico, não possui consciência de si e não reflete sobre seus desejos, simplesmente existe perfeita em sua ausência.

A menção às frutas, seus sabores e cores, é um recurso presentificado em vários poemas adelianos posteriores, principalmente destacando metáforas eróticas ligadas ao feminino. A título de comparação entre sua obra e a da poeta Paula Tavares, Maria Lúcia Dal Farra indica: “Outro traço que, a meu ver, aproxima a poética de ambas as escritoras na concepção do feminino que lhes diz respeito é o manuseio metafórico dos frutos enquanto indicativo dos atributos da mulher, da sensualidade e do sexo” (FARRA, 2008, p. 3). “Comendo pera” já traz indícios dessa metaforização erótica.

A meu ver, destinar esses versos simplesmente à gaveta, como imaturos literariamente, tomando como parâmetro o impacto dos poemas de *Bagagem*, é ignorar as delicadezas filosóficas e eróticas que eles sugerem. Além do mais, é preciso levar em conta que nenhum poeta se faz de uma hora para outra. Todo ofício artístico se estabelece como construção que requer o aperfeiçoamento de modos poéticos pessoais. Nesse sentido, os versos de “Comendo pera” apresentam indícios muito sensíveis do modo poético adeliانو e são retrato de um momento do processo de sua construção.

Em fevereiro de 1973, mais um poema de Adélia foi publicado em *A Gazeta de Minas*, do município de Oliveira, por meio de seu suplemento literário mensal, o *Literarte*. O poema trazia o título “O sobrevivente” (Figura 1). Notam-se nesses versos vestígios dos aspectos que são caros à obra poética adeliانو, sobretudo a veia religiosa, aliada à temática do sofrimento. Trata da perplexidade dos humanos que sobrevivem frente aos dissabores e à morte, processos alheios à lógica, para os quais o sujeito lírico não tem explicações. Por não entender, deseja interpelar a divindade, mas falta-lhe coragem, por isso busca a voz de outro que a tenha.

Figura 1 – Reprodução do poema “O sobrevivente”, publicado no *Literarte*, em 1973.



O texto apresenta visualmente a ideia de seta ou curva, o que pode indicar uma tentativa da autora de se atrelar às lições concretistas. Ademais, certa circularidade é perceptível em sua construção, já que três versos iniciais se repetem ao final. Mas o poema traz algumas pequenas diferenças entre esses versos repetidos, quanto aos tempos do verbo interpelar e o registro de “sua face”, no começo, com iniciais maiúsculas, referindo-se a Deus, e no final, com minúsculas, sugerindo que se trata da face do interpelador. No início do poema, também, o sobrevivente interpela a Deus, no presente do indicativo, tem coragem, enfrenta a divindade. Ao término, o sujeito lírico o convoca a interpelar, diante da não explicação sobre a morte e o sofrimento humano. No último verso, o poema traz uma construção intrigante: amar sem ódio, expresso numa afirmação, sugerindo que a intenção da poeta fosse uma pergunta: “Por que amamos nós com tanto ódio?”. No entanto, o registro é uma afirmação, que pode soar pouco consistente, do ponto de vista gramatical, mas também pode suportar a licença poética da autora.

Ao final da leitura e análise, paira a questão sobre a intenção das diferenças de registros entre os três versos que se repetem. Da mesma forma, fica o estranhamento a respeito do verbo extrair, no segundo verso, coordenado a ter, e apresentado no

presente do subjuntivo, o que poderia sugerir pouco rigor na feitura desses versos. De qualquer forma, o texto ainda não apresenta a qualidade estética e a maturidade dos versos que virão em *Bagagem*.

O *Literarte*, vale registrar, foi um importante suplemento literário do mais antigo jornal mineiro, *A Gazeta de Minas*, criado em 1887. Seu suplemento literário foi dirigido pelo poeta e crítico Hugo Pontes, na década de 1960, período em que Adélia publicou ali alguns poemas. Pontes foi um representante ativo dos poemas visuais e de vanguarda, nessa época e região. Junto com Márcio Almeida e outros escritores formou o grupo *VIX*, nesse interior das Minas Gerais. Ele mesmo explica um pouco do projeto literário de seu grupo:

O interessante é que, com o grupo *VIX* de poesia de vanguarda, em 1963, na cidade de Oliveira (MG), Márcio Almeida e eu realizávamos alguns experimentos semelhantes ao visual, mas na época não tínhamos noção clara do que fazíamos, Outros poetas do grupo, como Waldemar de Oliveira e Márcio Vicente Silveira, de Sete Lagoas (MG), também não. Esse tipo de criação só vem ganhar um nome ou rótulo específico em 1972 (PONTES, 2007).

É importante notar que Adélia e seus poemas não tinham nenhuma identificação formal com a corrente literária de Hugo Pontes, que nem por isso deixou de lhe abrir espaço no suplemento.

O município de Oliveira foi palco também de outros importantes movimentos literários, como o grupo *Frente*: “O movimento surge não como substituto do grupo *VIX*, mas para ampliar a ação poética em Oliveira com maior número de participantes, envolvidos agora não só com a poesia, mas também com as artes em geral”, diz Márcio Almeida (1986)⁶.

Ainda segundo Almeida,

FRENTE publicou três revistas, respectivamente em 1965, 66 e 1968, mas os poetas desse movimento publicaram nos vários jornais e revistas da época, entre eles *Gazeta de Minas*; *SLD*, de Cataguases; *Agora*, de Divinópolis; *Tribuna Literária*, de Pirapora; *Jornal do Escritor* e *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro; *Suplemento Literário do Minas Gerais*, de Belo Horizonte, inclusive em edição especial; *Azor*, de Barcelona; *Poema Convidado*, de Boulder, Colorado (ALMEIDA, 1976).

⁶ Pode ser a esse grupo que Antonio Hohlfeldt se refere, quando afirma que “Adélia Prado surge em meio a um produtivo movimento literário então corrente em Minas Gerais, envolvendo sobretudo contistas, não enquanto prosadora, mas como poeta” (HOHLFELDT, 2000, p.72).

Embora sem uma relação específica com os projetos literários desse grupo vanguardista, possivelmente Adélia tenha se inserido nesse movimento a partir da ação mais efetiva de Lázaro Barreto, poeta e seu parceiro em *Lapinha de Jesus*, que era editor do *Agora*, de Divinópolis, mencionado por Almeida, articulado também, de alguma forma, ao movimento.

Procurando ampliar o alcance de seus poemas, Adélia também publicou alguns em periódicos de circulação em outros âmbitos de seu estado natal. Um desses periódicos foi o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, da capital mineira. Segundo Eliana Tolentino, este periódico foi criado em 3 de setembro de 1966 e publicado semanalmente como encarte das edições de sábado do jornal institucional do Estado, o *Minas Gerais*, até 1992. Seus primeiros redatores foram Murilo Rubião, Laís Correa de Araújo e Ayres da Mata Machado Filho, tendo inúmeros colaboradores, entre escritores e críticos (TOLENTINO, 2006, p. 22-23).

Adélia conseguiu inserir algumas publicações naquele *Suplemento*, como no número 386, de janeiro de 1974, em que publicou três poemas. Esses textos também integrariam, um biênio depois, o livro *Bagagem*. O primeiro deles, “Exausto” (PRADO, 2015, p. 28), sem nenhuma modificação. Já “Insônia” (p. 87) e “Uma forma de falar e de morrer” (p. 91) apresentam poucas alterações no recorte dos versos e na pontuação, quando da edição em livro, mas sem acréscimo ou retirada de palavras.

Essas publicações sugerem que *Bagagem* foi também um desdobramento natural da produção e veiculação dos poemas da autora em anos precedentes. Os poemas já publicados parecem ter sido analisados posteriormente, alguns sofrendo revisões, outros sendo descartados, visando o ajuste ao conjunto proposto por ela.

Como autora e mulher madura, quando da publicação de *Bagagem*, a poeta teve a habilidade de manter o melhor de seu trabalho até ali, o que é esperado, aliás, de um escritor. Talvez Adélia considere o que não entrou em *Bagagem* como não suficientemente amadurecido ou ainda como destoante, temática ou formalmente, em relação ao todo pretendido em *Bagagem*. Segundo a própria Adélia, em entrevista a Luiz Henrique Gurgel, quando questionada a respeito da construção do livro, o conjunto foi bem pensado e intencionalmente composto:

Os poemas praticamente irromperam, apareceram cargas e sobrecargas de poemas. Eu escrevia muito nesse período, e quando vi que o volume tinha uma unidade, que ele não era apenas uma coleção de poemas, pois tinha uma fala peculiar, dele próprio, entre outros títulos que me ocorreram, *Bagagem* era o que resumia, para mim, aquilo que não posso deixar ou esquecer em casa, a própria poesia (PRADO, 2010c, p. 3).

Além desses exemplos de publicações iniciais, Adélia Prado fez uma incursão para fora dos limites de Minas, enviando um de seus poemas para *O Pasquim*, um importante periódico carioca alternativo e militante de esquerda. Essa tentativa mostrou-se desastrosa, marcando negativamente a aceitação de seu trabalho ainda no início dos anos 1970. O episódio aconteceu em virtude de uma resposta de Ivan Lessa, publicada no número 151 daquele jornal, de maio de 1972, em referência a um poema que Adélia enviou, sendo escritora desconhecida naquele eixo cultural.

Pasquim, então, no auge de seu discurso inovador e contestador, à luz da libertária imagem de Leila Diniz, abriu um espaço para revelação de novos poetas brasileiros. No interior mineiro, como no restante do país, houve entusiasmo. Mas os mineiros do grupo com quem convivia Adélia Prado ficaram com um pé atrás: por que um jornal que se dedicava ao humorismo, à *blague*, à brincadeira inconsequente, iria se preocupar em abrir espaço para poetas novatos? Decidiram nada enviar ao jornal, com uma exceção: Adélia. Seleccionados alguns poemas e dirigidos ao jornal, a escritora não demorou muito a ler um registro nas páginas do tabloide, fazendo uma brincadeira enorme com seus poemas [...] (HOHLFELDT, 2000, p. 72).⁷

Ivan Lessa teceu comentários sarcásticos a partir dos seguintes versos de Adélia, do poema “Os lírios de há muito tempo”: “Uma noite, tomávamos café antigamente./ À porta da cozinha, branquejavam os lírios./ Nós tomávamos café.” (JAGUAR; AUGUSTO, 2007, p. 31). O poema é interrompido aí e acrescenta-se: “Etc., etc., etc.” ADÉLIA PRADO (Divinópolis, MG)”. À citação, seguiam os comentários de Lessa, que, segundo os próprios organizadores da *Antologia do Pasquim*, revolucionou a seção de cartas aos leitores, fazendo-os salivarem de prazer diante do pretense ridículo, da pieguice [...] (JAGUAR; AUGUSTO, 2007, p. 9): “Quem branqueja à porta da cozinha é Omo Total, princesinha. Depois, lírio não rima com café. Tente chá.

⁷ O ensaio de Hohlfeldt para a publicação do *Cadernos de Literatura Brasileira – Adélia Prado* cita texto de Cremilda de Araújo Medina, em “A posse da terra: escritor brasileiro hoje”, de 1985, e indica que o parecer de *O Pasquim* seria este: “[...] parecendo lavadeira nanica que perdeu o sabão na beira do rio”. Não encontrei tal citação na *Antologia do Pasquim*, volume 2, referente aos anos em questão, nem esses comentários parecem se referir aos versos adelianos mencionados na revista carioca.

Gemada. Um troço assim. Cuidado com essa história de poesia. Às vezes, ela morde” (LESSA, 2007, p. 31).

Houve certa ingenuidade ou até mesmo pretensão da autora ao enviar um poema lírico desse porte para um tabloide com o perfil discursivo de *O Pasquim*, cujos interesses e vieses críticos não se afinavam com o discurso adeliانو. O poema, que ainda não apresentava a pujança dos poemas a partir de *Bagagem*, traça um diálogo com o texto bíblico neotestamentário. Traz um ponto de vista existencial, interfaceando com o conhecido “Sermão do monte”, proferido por Jesus Cristo, quando ele discursa sobre a ansiedade frente às demandas da subsistência. Abordar esses aspectos estreitamente relacionados à fé cristã, num veículo proeminente da esquerda política brasileira, em plena ditadura, não foi uma boa ideia, e o poema foi naturalmente associado aos discursos das classes dominantes, o que fica claro pelo vocativo que escolhem para a autora, “princesinha”. Além do mais, o mesmo vocativo aponta para uma crítica a um “eterno feminino” naquela “porta da cozinha”, elementos muito ligados aos papéis da mulher numa sociedade patriarcal.

A manifestação do tabloide trouxe grande desgosto à poeta, e Adélia tentou de várias formas publicar uma resposta à pilhéria nos periódicos mineiros. Hugo Pontes, editor do *Literarte*, finalmente ajudou a conterrânea, publicando o artigo “O pasquixo (uma estória que é um lixo)”, em 1973⁸. Posteriormente, Adélia referiu-se à origem do seu desagravo como uma “pasquinice” (MOREIRA, 2007, p. 71)

Em *Cacos para um vitral*, mais de trinta anos depois do fato ocorrido, referindo-se à personagem Glória, o narrador diz que ela “[...] escreveu a respeito de sua malograda literatura: o ‘Pasquixo’ – uma história que é um lixo, parecendo lavadeira nanica que perdeu o sabão na beira do rio (conforme diz o povo) (PRADO, 2006d, p. 63), como uma autorreferência irônica.

Há que se considerar que a opinião de *O Pasquim* tinha mais relação com o contexto de emergência eufórica de uma atitude contestatória quanto a toda forma de aparência do que se compreendia “tradicional” e relativo ao discurso conservador. No caso, principalmente estava em evidência a figura da mulher na sociedade pós-60, uma vez que eles se referem à poeta como “princesinha”, claramente associando-a a um perfil de mulher burguesa, branca e alienada. Além do mais, a proposta de *O*

⁸ Não consegui acessar essa publicação, o que seria interessante para complementação desses dados.

Pasquim versava, como o próprio nome do periódico sugere, sobre expressões satíricas e/ou difamatórias em lugares públicos, contra instituições e figuras igualmente públicas. O periódico não daria espaço para uma voz poética como a dela, destoante em relação ao momento histórico de então e do tom jocoso do tabloide, daí o episódio fatídico com aquele veículo de comunicação.

O diálogo frustrado com *O Pasquim* indica que houve um impasse marcado pela impossibilidade de reconhecimento de profundas diferenças de pontos de vista discursivos, por parte da autora. E os redatores de *O Pasquim* não estavam – nem poderiam estar naquele momento revolucionário - preocupados com amenizar essas diferenças.

O episódio precedeu a estreia de *Bagagem*, mas também ao longo dos seus primeiros anos de publicações em livros, Adélia nem sempre obteve aceitação à sua produção poética, justamente por seu discurso enraizado em fontes conservadoras como a Bíblia e em contextos tradicionais como a família patriarcalista. Nesse sentido, a seguir, trago alguns registros de como sua poesia foi recebida pela crítica em vários momentos de sua trajetória literária.

1.2 A CRÍTICA DA POESIA ADELIANA NAS PRIMEIRAS DÉCADAS PÓS-BAGAGEM

Bagagem (1976), por força do impacto de seus discursos naquele momento histórico, como vimos, é apontado pela crítica como um livro determinante em relação à obra de Adélia Prado como um todo, não só porque é o primeiro, mas porque alicerça os fundamentos dessa poética que causou e ainda causa estranhamentos.

Sobre o livro, na orelha da primeira edição pela Imago, Olga Savary, que acompanhou o trabalho de Adélia desde as primeiras publicações de poemas em suplementos literários mineiros, destaca: “Há muito não aparece poesia tão vigorosa, telúrica, intensa, com tanta garra e força primitiva, tão seiva, sangue, suor e sensualidade” (SAVARY, 1976). Décadas depois, quando a obra de Adélia já era bem reconhecida pela crítica, Ítalo Moriconi (2002, p. 134) também enfatiza a importância da publicação, quando destaca que *Bagagem* estaria entre os melhores livros da década de 1970. E mais tarde, Ubirajara Araújo Moreira afirmaria:

[...] *Bagagem*, desde então, é obra que segue sendo, sem dúvida, um marco na poesia brasileira contemporânea, ao lado, por exemplo e por outros méritos, de *Luta corporal*, de Ferreira Gullar, publicado em 1954 [...]. Poucas, raras obras poéticas terão esse caráter de *evento* que *Bagagem* e *Luta corporal* representam dentro do cenário da poesia brasileira dos últimos cinquenta, sessenta anos (MOREIRA, 2007, p. 60).

A publicação tornou-se um selo expressivo, que se postou quase como sombra perseguida pela crítica e marco de comparação para os demais livros da autora, fazendo suscitar a impressão de que suas outras obras seriam apenas uma continuidade da primeira, sem marcas significativas e distintivas que as tornassem singulares.

Mas alguns episódios demonstram o não reconhecimento do valor dos poemas de Adélia Prado naquele período. O artigo de Márcio Almeida (1976, p. 3), sob o título “Poesia de vanguarda em Minas: dados para situação e análise”, no mesmo ano de lançamento de *Bagagem* e publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, é um exemplo disso. Segundo o próprio autor, o artigo tinha como propósito reunir e publicizar as principais tendências da poesia de Minas. Da listagem que Almeida denomina “Obras representativas da poesia mineira” de então, não consta o livro de Adélia, e, importante constatar, a lista só traz poetas homens.

Se, para Almeida, a publicação do primeiro livro de Adélia não era algo desconhecido (já que o seu lançamento foi apadrinhado por importantes nomes do cenário literário daquele momento), a omissão do título recém-lançado é bastante significativa. Se essa omissão aconteceu pelo fato de Adélia não se vincular à corrente a que Márcio Almeida estava filiado, de uma poesia mais visual e de vanguarda, em se tratando de Adélia, cujos poemas já haviam frequentado periódicos aos quais ele esteve ligado, como o *Literarte*, por exemplo, tal atitude parece ter sido preconceituosa. Se, ainda, para ele, talvez fosse um tanto prematuro estabelecer o trabalho de Adélia como um destaque importante (dado o caráter de estreia da poeta), era de se esperar pelo menos uma menção ao acontecimento, que, para a poesia de Minas, era um fato a ser evidenciado. Todavia, na própria terra natal de Adélia, sua obra foi praticamente ignorada nesses primeiros tempos pela crítica.

Posteriormente, Márcio de Almeida fará menção a Adélia em outro artigo, no mesmo suplemento literário, intitulado “Palavra de mulher” (ALMEIDA, 1990, p. 10-12), onde analisa expressões de uma escrita feminina no Brasil, particularmente em Minas, e

sua abordagem pela crítica literária, inclusive apontando a negligência dessa crítica na explicitação das vozes femininas na poesia brasileira. Nesse artigo, Almeida cita Adélia Prado entre 14 poetisas consideradas por Lucia Castello Branco como emergentes, do ponto de vista de uma poesia erótica. No entanto, Adélia nesse tempo, quatorze anos após a publicação de *Bagagem*, já havia lançado cinco de seus oito livros de poemas, e a marca da erotização em sua lírica era evidente desde o primeiro volume. Considerá-la nessa época como poeta emergente demonstra certo desconhecimento por parte da crítica local em relação ao seu trabalho. Ou tal atitude pode indicar uma omissão proposital, desejosa de demarcar um preconceito em relação à sua poética, uma vez que o discurso adeliiano não trazia um tom feminista, como a corrente estética de voz feminina predominante naquele momento. De uma forma ou de outra, a não abordagem crítica explícita sobre sua poesia, principalmente por parte da crítica mineira, parece um lapso considerável.

Fábio Lucas, também mineiro, crítico nacionalmente reconhecido, tratando do tema “O escritor e a literatura na sociedade brasileira”, ao se referir à produção da década de 1970, aponta o *boom* de publicações de vozes poéticas alternativas e marginais, que talvez estivessem silenciadas nas décadas anteriores. Nesse contexto, cita nominalmente Adélia Prado e seu trabalho literário, “[...] encarnando a fase de descompromisso formal, de franqueza vocabular e de confissão desabrida de aspirações cotidianas”, acrescentando: “Sua poesia, perpassada por uma tonalidade natural, evoca uma égua solta no descampado, mística e devota. Aparenta destruir cânones, ao mesmo tempo em que manifesta um fervor litúrgico de sacristia” (LUCAS, 1982, p. 57-58). Desta vez, parece ser o preconceito quanto ao aspecto místico-religioso da poesia adeliiana que emerge do comentário do autor, mais do que a voz feminina, embora seja sempre bom desconfiar quando vem um parecer assim de um crítico do sexo masculino e quando este usa uma expressão como “égua solta” em contraste com “mística e devota”. Dificilmente, pode-se conjecturar, um comentário com esse tom pejorativo seria destinado aos versos de um homem poeta.

Além do mais, Lucas analisa a obra de Adélia Prado como uma encarnação da “fase de descompromisso formal”. Porém, o que ele chama de “descompromisso formal” parece relacionar-se muito mais a uma não filiação às vanguardas concretistas e experimentais acolhidas pela crítica daquele momento histórico.

Da mesma forma, o carioca José Guilherme Merquior (1983, p. 267), em comentários sobre a comunicação “A poesia brasileira de 22 até hoje”, de Guilhermino César (1983, p. 221-249), cita *en passant* o nome de Adélia Prado. O texto de Merquior analisa várias proposições de César, dentre elas, se a poesia contemporânea haveria declinado em popularização, pelo “desaparecimento da melopéia, no verso e na oratória”. Sobre isso, o autor argumenta que em parte “meio século de pouca métrica pode ter de fato modificado ou danificado a experiência leitora do ritmo”, mas a popularização de Bandeira e de Cecília, bem como o sucesso de vários expoentes da poesia marginal, sugeria que a poesia não estava necessariamente menos popular no início dos anos 1980.

No contexto desse debate, Merquior cita Adélia Prado, acrescentando: “[...] e não precisa seguir Paulo Bomfim e Adélia Prado para se popularizar” (MERQUIOR, 1983, p. 267). Tal afirmativa parece indicar, em que pese o pouco aprofundamento das questões envolvidas na citação, que para Merquior a poesia adeliãna, bem como a de Paulo Bomfim, teria um *status* inferior à poesia modernista de Bandeira e de Cecília e dos ícones da poesia marginal. Considerando que o texto é o registro de uma comunicação oral, algumas lacunas são sempre esperadas, mas a referência à poesia de Adélia e de Bomfim dessa forma pontual e pouco desenvolvida sugere uma avaliação superficial sobre o trabalho dos poetas e principalmente um tom preconceituoso. Para Hohlfeldt (2000, p. 71), esse episódio demonstra que Merquior acusa Adélia Prado de *populismo*. Nesse sentido, a opinião de Merquior talvez se refira mais aos aspectos temáticos da poesia de Adélia e ao tom de oralidade de seus textos, o que torna sua poesia mais próxima do leitor comum, do que aos recursos melopaicos de que inicialmente tratava.

Não fica claro tampouco porque há a associação entre as líricas de Adélia e de Bomfim, já que este era um autor ligado à Geração de 45, que se utilizava de formas fixas para suas composições, como os sonetos, por exemplo, abordando temas da vida social concreta, principalmente relativos à cidade de São Paulo, sua história e outros temas afins (PAULO, 2019). Talvez, a associação se dê por conta da relação com o modernismo e com temas da circunstancialidade. Mas, sob esses aspectos, ambos estariam também vinculados a Bandeira e Meirelles.

Embora em tempos e contextos diferentes, curioso é notar que Affonso Romano de Sant’Anna, que prestigiou o trabalho da poeta em seus primeiros anos de publicação,

em comunicação no mesmo evento, comentando a mesma palestra com o artigo “Anotações sobre a poesia brasileira de 1922 a 1982” (SANT’ANNA, 1983, p. 269-298), igualmente tecendo considerações sobre as reflexões de Guilhermino César, não se pronuncie a respeito da manifestação de Merquior. O debate crítico-literário, entretanto, às vezes envereda por preferências e acordos tácitos de convivência, em temas como a poesia polêmica de uma autora mineira interiorana, sobre cujo nome não há unanimidade. E isso decorre, a meu ver, em função do posicionamento discursivo de Adélia Prado frente ao contexto literário naquele momento, especialmente pelo tom religioso.

De todos os episódios com ressalvas críticas ao trabalho de Adélia Prado, o mais marcante na vida da escritora parece ser o da publicação do artigo “*Opus Dei, mea culpa*”, publicado no “Caderno Ideias” do *Jornal do Brasil*, de 3 de setembro de 1988, escrito por Felipe Fortuna. O artigo veio a público por ocasião do lançamento de *A faca no peito*. Tratava-se de uma apreciação quanto a alguns aspectos da obra da autora, que levou a própria Adélia a abdicar de alguns poemas do livro em público, na seção “Cartas” do mesmo caderno, um ano e meio depois, no dia 10 de março de 1990 (PRADO, 2010b)⁹.

Mas, gradativamente, a obra de Adélia Prado foi angariando cada vez maior aceitação e reconhecimento de importância nas cenas literárias brasileiras. As manifestações positivas em relação ao seu trabalho literário ampliaram-se com inúmeras pesquisas acadêmicas, dentro e fora do país, e a crescente aceitação do público em geral.

1.3 A PRESENÇA DA POESIA DE ADÉLIA PRADO NA CRÍTICA E NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA EM GERAL

Manuel da Costa Pinto, no ano de 2004, portanto já no século XXI, incluiu Adélia Prado entre os sessenta autores mais mencionáveis da literatura brasileira contemporânea, considerando trinta poetas e trinta prosadores. Cada autor é apresentado em forma de verbete, com observações críticas gerais sobre sua obra e relação bibliográfica. Justificando sua escolha, explica: “[...] crítica literária também é risco — mesmo

⁹ Retornarei a esse episódio no Capítulo 3 desta tese, ao tratar especificamente sobre a análise de poemas de *A faca no peito*.

quando não expressa uma opinião pessoal, mas procura entender a importância que autores e obras adquiriram dentro de nosso sistema literário” (PINTO, 2004, p. 11). Na atualidade, a julgar por essa e outras manifestações que mencionarei, a importância da obra de Adélia Prado é ponto pacífico, a despeito de gostos e pontos de vista pessoais. Sua obra já adquiriu *status* canônico.

Mas há também omissões quanto aos livros e ao nome de Adélia Prado em registros historiográficos ou panorâmicos da literatura brasileira. Ora as obras da poeta são citadas com lapsos que denotam desconhecimento da crítica e da historiografia literária sobre o seu trabalho, ora seu nome é completamente esquecido nesses registros.

Em relação a esse último caso, como exemplo, é possível citar a coleção historiográfica coletiva *A literatura no Brasil*, com direção de Afrânio Coutinho e codireção de Eduardo Coutinho. A obra completa contém seis volumes, divididas em três partes, oferecendo um panorama descritivo e estético da literatura no Brasil, desde o início até 1986, abordando aspectos da literatura brasileira contemporânea sob variados prismas. Há um capítulo do último volume, que aborda “A nova literatura (Década de 80/Anos 90)”, assinado por Assis Brasil, e, dentro dele, “A poesia” (ASSIS BRASIL, 2004, v. 6, p. 257-262). A primeira edição desse volume, publicada dez anos após o lançamento do primeiro livro de poemas de Adélia, portanto, após os três primeiros livros da autora, sequer cita seu nome nas quatro listas da seção, entre vanguardistas, experimentalistas, “imagistas” e outros novos poetas. Tudo indica que os tópicos relativos à poesia fazem uma análise das obras brasileiras contemporâneas a partir principalmente de sua relação com as vanguardas pós-45: Poesia Concreta, Poesia Práxis, Poema-Processo. Embora o título da publicação sugira tratar-se da literatura brasileira como um todo, é por ela considerada apenas a poesia de contornos concretistas, voz que ocupava certa centralidade nos discursos sobre poesia naquele momento.

Como exemplo de citação historiográfica pouco consistente no que diz respeito à obra de Adélia, é possível apontar ainda o conhecido manual de historiografia literária de Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*. A primeira edição do livro veio a lume em 1970. Nessa e em outras edições subsequentes, no último capítulo, que se refere às “Tendências contemporâneas”, Bosi trata da “Poesia, hoje”, observando a produção poética do Brasil pós-45. Adélia Prado não havia surgido no cenário

brasileiro quando da primeira edição. Entretanto, o livro de Bosi continua a ser reeditado, por algumas vezes e, na 33ª edição, em 1994, sofreu revisão e ampliação de conteúdo. No mesmo capítulo citado, acrescentando aos dados de “Poesia, hoje”, foi incluído o item “Poesia ainda”. O excerto inicia-se com esta argumentação:

Trabalhando uma linguagem em boa parte alheia aos programas experimentalistas, têm escrito desde 50 e 60 alguns poetas diferentes entre si, mas aproximáveis pela sua concepção de lírica entre moderna e tradicional. Neles convive o discurso metrificado e o imaginário romântico ou surrealista com a presença, hoje quase indefectível, de uma forte autoconsciência literária. Muitos dos seus textos acordam em nós ecos musicais de Cecília Meireles, de Jorge de Lima, de Vinícius de Moraes, cortados por uma ou outra nota mais ríspida de Drummond ou de João Cabral. Vistos por um ângulo estreito da sobrevivência de certos hábitos estilísticos, o seu ponto de referência poderia ser ainda a poética da geração de 45. Mas prefiro ver neles o nosso veio existencialista em poesia (BOSI, 1994, p. 485).

A partir dessa introdução ao novo item, Bosi passa a elencar trinta e dois poetas, destes, vinte e três homens e nove mulheres, dentre elas, Adélia Prado. Compõem a lista das mulheres nomes como Marly de Oliveira, Olga Savary, Hilda Hilst, Orides Fontela, Laís Correia de Araújo, Renata Pallottini, Stella Leonardos e Ana Cristina Cesar. Em relação a Adélia Prado, embora Alfredo Bosi a inclua na relação de poetas de um perfil a que ele chama “existencialista”, os livros citados por ele são *O coração disparado* (1978) e *O pelicano* (1987), ignorando *Bagagem* (1976)¹⁰, livro de Adélia de maior extensão e mais referenciado pela crítica.

Possivelmente, a não inclusão do primeiro livro da autora tenha acontecido em função do destaque do segundo, que recebeu o Prêmio Jabuti, em 1978. Evidentemente, também, o caráter panorâmico da obra de Bosi e a impossibilidade de se conhecer integralmente o trabalho de cada poeta explicam a omissão. Ele mesmo afirma antes de relacionar cada um deles: “A messe não é pequena; e as omissões, involuntárias” (BOSI, 1994, p. 485). Mas a não menção do primeiro e mais conhecido título de Adélia Prado causa estranheza, uma vez que por constituir uma mera listagem sem análises críticas, citá-lo seria esperado, já que independeria de grandes aprofundamentos sobre a obra.

Ao concluir a listagem, explica:

¹⁰ As referências são relativas aos anos de publicação da primeira edição dos livros da autora, e não das edições que constam nas referências bibliográficas deste trabalho.

Embora só a leitura analítica de cada um desses textos possa fazer-lhes plenamente justiça, indicando o alcance de suas mensagens e o valor de suas conquistas formais, o conjunto dessas obras tem, para o historiador da poesia no Brasil, um significado irrecusável de permanência de uma determinada concepção de lírica: sondagem do tempo subjetivo (que se estende, em alguns casos, à vida social concreta) e articulação do tema em imagens e em ritmos que se gestam no interior da tradição do verso. Escrevendo em um período de drástica negação do discurso metafórico e musical, desvinculados das vanguardas e do seu esquema de sustentação ideológica, esses poetas têm dado exemplo de uma resistência às modas criadas pelo desenvolvimento tecnicista. A fragilidade extrema e, não raro, solitária dessa posição tem a força de um testemunho (BOSI, 1994, p. 486-487).

Bosi, dessa forma, inclui Adélia Prado em uma relação de poetas recentes que trazem um estilo poético mais discursivo, metafórico, menos experimentalista e desvinculado das vanguardas pós-45, embora com “a força de um testemunho” e um “exemplo de resistência”. Portanto, situa Adélia Prado dentro do campo da poesia naquele momento como um discurso periférico.

O item acrescentado ao capítulo prossegue e novos nomes de grande expressão na contemporaneidade são citados, dentre eles, Ana Cristina César, por carregar um discurso dissonante e inovador. Em relação a ela, Bosi aponta características que podem ser também atribuídas, em certo sentido, à obra de Adélia Prado, reservadas as diferenças de estilo e de discurso: “lirismo cotidiano”, “confissão” e “metalinguagem”. *Bagagem* e toda a obra adeliana também são ricas em relação a essas características formais, mas com nuances específicas e distintas em relação a César, cujo discurso mostra-se mais progressista.

Não se trata aqui de estabelecer comparações de mérito estético entre as obras de uma e outra poeta, nem em relação à repercussão da obra de cada uma naquele momento histórico. Ana Cristina César, sem dúvida, teve uma obra mais visível e arrojada do que Adélia na década de 1970 e início dos anos 1980, construindo também uma produção ensaística importante. Além do mais, sendo carioca, participou da efervescência literária do Rio, grande metrópole da cultura brasileira no final da década de 1960 e nos anos seguintes, vivenciando ativamente todo o projeto da Poesia Marginal, embora se distanciasse desse movimento por apresentar uma poesia menos antiliterária¹¹. A poesia de Ana Cristina César também rompia com

¹¹ Entenda-se antiliterária, aqui, como a tendência poética mais ligada à Poesia Marginal, que se colocava contrária a qualquer modelo estético-literário rigoroso. Mas o termo também é muito associado às vertentes experimentais em poesia, que rompem com as amarras do verso e produzem textos mais minimalistas, explorando palavra e imagem, ligados à poesia concreta.

caminhos já conhecidos e trazia inovações estéticas singulares, o que justifica a sua distinção.

A correlação entre Prado e César, aqui, poderia ser incomum, tentando estabelecer aproximações e distanciamentos entre as duas. No entanto, pouco tempo depois dos registros bosianos sobre as duas autoras, essas correlações começam a despontar. Como exemplo disso, pode-se citar as proposições de Ítalo Moriconi, em livro que traça o perfil biográfico de Ana Cristina César:

Na esfera da poesia, maior representante da hegemonia objetivista foi obviamente João Cabral, o que explica o afã de Ana Cristina em apontar no que ela chamava de traço anticabralino a característica central da poesia de sua geração. Poetas como Ana, Chico Alvim, Cacaso, Adélia Prado, assim como aqueles mais claramente praticantes do jargão marginal, nunca voltaram a Drummond, Bandeira ou Murilo, pelo simples fato de que nunca saíram desses grandes mestres modernistas, embora operassem fortes desleiturações deles (MORICONI, 1996, p. 17).

Duas décadas depois da primeira publicação dos poemas adelianos, o discurso de Moriconi, então, indica certa aproximação formal entre as duas escritoras e uma equivalência de importância dentro do campo. Mas, no mesmo artigo, esse autor explicita a singularidade da obra de cada uma delas, destacando diferenciações claras:

Em forte contraste com o texto da mineira Adélia Prado, a outra grande poeta mulher surgida nos anos 70, na obra de Ana Cristina a experiência do casamento não é o terreno onde se ancoram o desejo e a paixão. E muito menos há celebração dessa ou de qualquer outra experiência como sinal de transcendência divina (MORICONI, 1996, p. 12).

De forma semelhante, Graciela Ravetti, já no início do século XXI, em artigo que explora a obra poética de mulheres fundadoras de experiências estéticas na contemporaneidade que conduzem à subversão dos modos habituais e referenciais de perceber a relação palavra-coisa, indica aproximações entre a obra de Adélia Prado e Ana Cristina César (do Brasil), além de Alejandra Pizarnik (da Argentina). Para Ravetti,

As três poetisas têm em comum uma aura de mito pessoal a partir do poder convocatório e auto-sugestivo da linguagem que utilizam (a sedução), das leituras que foram feitas de sua obra ao longo do tempo (especialmente sobre as zonas de opacidade máxima) e, por fim, da consciência da condição

retórica da linguagem e do poder que esta detém sobre a realidade que elas expressam em seus textos (RAVETTI, 2001, p. 49).

Desse modo, algumas análises comparativas entre a obra de Adélia e de outras escritoras de seu tempo enfatizaram menos os aspectos relativos a uma posição ideológica mais conservadora da poeta em relação aos discursos femininos e um distanciamento das vanguardas daquele momento, e mais outras características dos versos adelianos sugeridas por Ravetti ou descritas por Moriconi.

É preciso destacar, ainda, que a própria Ana Cristina César apontou a qualidade e a beleza dos versos de Adélia Prado, em uma de suas correspondências para Ana Candida Perez, de 17 de julho de 1977:

Fiquei lendo os ensaios de Mário de Andrade, que cada vez gosto mais. E as poesias de Adélia Prado, mineira que o CLA (sic) descobriu e a Imago publicou, e que é realmente uma beleza. Tanto um como o outro me comoveram: na crítica de um e nos poemas de outro sente-se alguém muito vivo, falando de coisas reais, desbundando, sem topete literário. Aí eu ficava lá no mato lendo eles e ouvindo os barulhinhos e olhando e sabia que os fantasmas estavam mais amainados (CESAR, 1999, p. 259).

Observa-se, então, que Adélia Prado, desde as suas primeiras publicações de poemas angariou admiradores entre seus pares e também entre muitos críticos que receberam positivamente os seus versos, ainda que, fossem mais adeptos de uma vertente poética diferente. Ana Cristina César é um bom exemplo desse acolhimento, porque carregava a veia de poeta e ao mesmo tempo, de crítica literária.

A ausência de menções à obra de Adélia em certas fontes crítico-historiográficas demonstra que as escolhas não são neutras. Isso pode indicar que determinada escritora se mantém à margem de tendências discursivas predominantes em um dado momento histórico. Outras vezes, a omissão pode até mesmo indicar o pouco aprofundamento de estudos a respeito da obra em questão. De qualquer forma, isso coloca em evidência a luta por lugares de expressão no campo, onde há uma concorrência de vozes e projetos poéticos e literários, que ora ocupam centralidade, ora não.

No contexto da publicação de *Bagagem*, estava em foco a geração chamada marginal, um movimento composto por personalidades singulares, embora com projetos poéticos comuns entre si. Marginal, aliás, era mais a forma de veiculação do discurso,

paralela ao mercado editorial, adotada por jovens poetas. Heloísa Buarque de Hollanda esclarece: “Frente ao bloqueio sistemático das editoras, um circuito paralelo de produção e distribuição independente vai se formando e conquistando um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia” (HOLLANDA, 2007, p. 9).

Além disso, o adjetivo “marginal” adquiriu ao longo do movimento e das discussões posteriores sobre ele algumas angulações:

O termo marginal (ou magistral como dizia o poeta Chacal), ambíguo desde o início, oscilou numa gama inesgotável de sentidos: marginais da vida política do país, marginais do mercado editorial, e, sobretudo, marginais do cânone literário. Foi uma poesia que surgiu com perfil despretenso e aparentemente superficial, mas que colocava em pauta uma questão tão grave quanto relevante: o *ethos* de uma geração traumatizada pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão pelo crivo violento da censura e da repressão militar. Em cada poema-piada, em cada improviso, em cada rima quebrada, além das marcas de estilo da poesia marginal, pode-se entrever uma aguda sensibilidade para registrar – com maior ou menor lucidez, com maior ou menor destreza literária – o dia-a-dia do momento político em que viviam os poetas da chamada geração AI5 (HOLLANDA, 2017).

A poesia de Adélia Prado vem a público como um marco que se insere em um movimento histórico-literário que se organiza difusamente, em sua primeira fase, nas três últimas décadas do século XX. Esse movimento adquiriu feições do que se denominava pós-modernismo. Ítalo Moriconi lembra:

O cenário pós-modernista na poesia brasileira recebe sua primeira definição da geração marginal e indica em nossa cultura intelectual a presença difusa do espírito de Maio de 1968 e dos movimentos contestatórios norte-americanos, combinando hedonismo e contracultura. Embalados pelo rock alienígena e pelos ritmos e letras da MPB de Caetano Veloso, Chico Buarque e muitos outros, os poetas literários e os críticos surgidos nos anos 70, tanto no Rio de Janeiro quanto alhures, situaram-se de maneira sempre ambígua frente a dois cânones rivais: o panteão modernista e o paradigma cabralino-concretista (MORICONI, 1998, p.13).

Observando essas referências históricas e culturais, podemos identificar um pouco da variedade da poesia contemporânea brasileira, contendo diferentes vertentes poéticas, umas mais aderentes a uma lírica modernista, outras de tendência mais concretista. No caso da obra de Adélia, parece ser principalmente o distanciamento de uma vertente concretista e a não identificação com o movimento da poesia

marginal, no auge, na década em que ela veio a público, que mais situam os seus versos.

Para Augusto Massi, naquele momento histórico,

Estávamos saindo de um longo período no qual a poesia de vanguarda, do concretismo à poesia práxis, dava os primeiros sinais de enfraquecimento de um poder quase hegemônico durante as décadas de 1960 e 1970. Com *Poema sujo* (1976), de Ferreira Gullar, *Passatempo* (1974), de Francisco Alvim, e *Bagagem* (1976), de Adélia Prado, a poesia brasileira voltava a se debruçar sobre questões excluídas da pauta das vanguardas: o sonho, a política, o erotismo.

Deste ângulo, Adélia também representava um último desdobramento do modernismo, cujas linhas de força convergem para a retomada do cotidiano, da oralidade, da cultura popular e para o desejo de encurtar o caminho até o leitor, trazendo a linguagem poética para o centro da vida (MASSI, 2015, p.497).

Adélia, assim, se vincularia a uma estética ligada ao modernismo, uma lírica aproximada da prosa, considerada mais discursiva e com um tom mais coloquial. Sua obra estaria associada, sobretudo, à emergência de uma poética feminina, com notável teor erótico. Embora mais ligada ao modernismo, distanciando-se de outras vertentes da poesia contemporânea no final do século passado, a poeta angariou gradativamente o respeito e o reconhecimento pela qualidade de seu trabalho poético junto a escritores de variados estilos. Um bom exemplo disso é a publicação de um de seus poemas em uma das principais revistas literárias da década de 1970, *José*, que teve apenas dez números publicados pela Editora Fontana, do Rio de Janeiro, no período de 1976 a 1978. Segundo Simone Dias,

De todo o material publicado nestes dois anos de existência do periódico, 37% dos artigos referem-se a poemas (sendo que 32% são poemas e os 5% restantes são ensaios que teorizam sobre a poesia) [...] O próprio nome da revista, que nasce do célebre poema de Drummond, já indica um sinal neste sentido. O segundo número da revista é marcado pelo "Debate: poesia hoje", no qual escritores como Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite, Ana Cristina Cesar, Geraldo Carneiro e Heloisa Buarque de Hollanda, organizadora da antologia *26 Poetas hoje*, discutem o lançamento da 'nova' prática poética e os rumos empreendidos por diversos autores naquele momento. Na origem desta produção esteve um movimento denominado 'poesia marginal', e que reivindica uma ruptura com os valores literários em voga. Novamente é levantado o problema da qualidade dos textos selecionados e da discussão do ser ou não ser poético. A revista segue oferecendo um espaço considerável para a poesia, sem manter vinculação com grupo algum, sendo que várias tendências marcam o fluxo de existência do veículo (DIAS, 1997, p. 33-34).

A revista adquiriu um caráter democrático, não se propondo a ser veículo de nenhuma vertente específica de poesia, abrindo espaços de publicação de poemas diversos, artigos de crítica e teoria literária e, conforme citação de Dias, congregava nomes importantes dos movimentos poéticos de então. O poema de Adélia, “Linguagem”, foi publicado no número 8, ao lado de outros poemas de autores em evidência naquela época, como Lélia Coelho Frota, Modesto Carone, Maria do Carmo Ferreira. Outros poetas mais jovens foram apresentados em seção específica. Distingue-se sua poesia entre nomes já conhecidos, somente um ano depois da publicação de *Bagagem* (PRADO, 1977, p. 13).

O poema era inédito, não constava na edição do primeiro livro de Adélia. Veio a ser publicado no ano seguinte, como poema de abertura de *O coração disparado*. O texto do livro recebeu outro título, “Linhagem”, e pequenas reformulações nos recortes de alguns versos, além de uma ou outra diferença de pontuação, sugerindo revisões efetuadas pela autora antes de compor o segundo livro. Não se sabe se o poema na revista foi vítima de algum equívoco tipográfico em relação ao título ou se ele foi alterado mesmo para integrar *O coração disparado*, mas o termo “Linhagem” apresenta um maior estreitamento temático com o todo do poema.

Considerando essa publicação, em especial, é possível supor que Adélia Prado não era mais um nome desconhecido naquele momento, integrando uma publicação carioca, que veiculava importantes nomes em circulação e discutia temas basilares da poesia brasileira na época.

A poesia adeliana dialogava, de forma ampla, com outras manifestações das poéticas brasileiras de então. De forma mais específica ainda, com as vozes emergentes de várias mulheres, no contexto em que publica seus primeiros livros. Adélia aparece na década de 1970, mas fora do circuito carioca, onde por excelência a poesia marginal aflorou. Não sendo jovem, distante das preocupações daquela geração, com uma voz poética particular, dado o indisfarçável teor bíblico-cristão, e de alguma forma arraigada ao modernismo, sua participação naquele grupo seria improvável. Em relação aos caminhos da produção poética brasileira nas décadas finais do século XX, segundo Ítalo Moriconi, a poesia de Adélia Prado surge em meio a esses arruobos marginais de 1970, que trazia em seu bojo as ambiguidades dos tempos pós-modernistas (MORICONI, 1998, p. 11-26).

As aproximações e diferenciações críticas de sua obra em relação à poesia marginal foram constituir-se também mais tarde, até mesmo porque a própria leitura crítica sobre o movimento marginal em si foi-se construindo mais solidamente depois de alguns anos necessários a uma melhor apreciação dos fatos e de suas poéticas. A própria crítica atual reconhece a marginalidade a que o movimento ficou confinado nos estudos literários da contemporaneidade, revendo muitos de seus aspectos:

[...] a Poesia Marginal apresenta particularidades estéticas de retomadas contínuas do chamado “cânone literário nacional”, a partir de elementos intertextuais que evidenciam o intuito de parodiar e se apropriar constantemente de signos diversos, como, por exemplo, a “deglutição” de poetas da geração modernista de 1922 e de outras poéticas subsequentes como o Concretismo e o Poema Processo. Nessa esteira literária, outros elementos foram “anexados” aos poemas, como, por exemplo, propagandas e outros ícones, sobretudo da Pop Arte americana, o que demonstra uma sintonia estética no tocante às diversas mudanças conceituais, linguísticas e visuais que a poesia estava passando naquele momento. Contudo, a proposta estética da marginalia ainda é encarada como um tipo de poesia que não merece destaque no âmbito dos estudos desenvolvidos sobre as manifestações literárias, mantendo-se, apenas, como ilustração nos manuais literários, que registraram esse momento da poesia brasileira como um mero “acidente” no contexto da década de 70, ou a rotulam como uma poesia “menor” e sem acabamento estrutural e poético (SANTOS JUNIOR, 2014, p. 218).

Em relação ainda aos posicionamentos discursivos de Adélia frente a esse momento histórico, Hohlfeldt escreve:

De um lado, assim, Adélia Prado parecia ultrapassada porque aparentava dar um passo atrás na luta das mulheres por seu próprio discurso e espaço. Por outro lado, o *machismo*, sempre presente nos processos culturais vigentes em nosso país, desgostava desse mesmo discurso pelo excesso de sacristia que parecia nele interferir. Mais que tudo, Adélia Prado não fazia experimentalismos formais, insistia numa poesia de ideias – ainda que através de ousadas imagens – sem estar vinculada ideologicamente a nenhum movimento contrário à ditadura (HOHLFELDT, 2000, p. 73).

De fato, a temática política e social não parece ser a tônica principal dos versos de Adélia. Todavia, sua escrita não se reduz a um lirismo intimista ou melancólico. A poesia adeliana, lembrando a primeira menção que Drummond fez aos seus versos, é sobretudo existencial e reflete sobre a vida, a morte, a relação amorosa e extrai do cotidiano mais corriqueiro de um eu lírico interiorano, regionalizado, localizado, o que há de mais universal.

Por esses e outros aspectos, do ponto de vista das vozes feministas ou da oposição à ditadura, o trabalho de Adélia enfrentou resistências. Augusto Massi, por exemplo, em posfácio à publicação de *Poesia reunida*, ao comentar as primeiras repercussões de *Bagagem* no cenário crítico nacional, afirma:

Até mesmo leitores sofisticados, em dia com as novidades culturais, estranharam a inversão de rota. Então era possível escrever poesia moderna fora dos grandes centros urbanos? A sexualidade, debatida nos divãs dos psicanalistas ou em programas de televisão, podia correr solta pela carne e pela imaginação de uma mineira casada, quarentona, mãe de cinco filhos? O catolicismo também gerava certo incômodo e era visto com desconfiança por quem havia mergulhado de cabeça na militância dos anos rebeldes. Adélia Prado desarmou a todos (MASSI, 2015, p. 496).

Em relação ao engajamento político, Massi também afirma que a própria crítica simpatizante do trabalho da poeta ignora o lugar de preocupação e envolvimento social de Adélia ao longo de sua trajetória:

Seja na condição de professora, de atriz e diretora de teatro amador ou, principalmente, de escritora, Adélia sempre deu mostras de ser uma militante de todas as horas [...] Nunca transigiu e, quando necessário, externou suas posições valorizando a dimensão mais cotidiana da política, composta de pequenos gestos (MASSI, 2015, p. 496-497).

Um dado biográfico pouco mencionado pela crítica, no que se refere ao engajamento político de Adélia Prado, está no fato de a escritora ter assumido o cargo de Chefe da Divisão Cultural da Secretaria Municipal de Educação de Divinópolis, no período entre 1983 e 1988, na gestão do político esquerdista Aristides Salgado dos Santos. O compromisso político com a cultura como direito norteava a atuação de Adélia, embora isso tenha sido pouco enfatizado nos trabalhos sobre ela.

Afonso Romano de Sant'Anna trata disso no prefácio de *O coração disparado* (SANT'ANNA, 2015, p. 483-491). Era o ano de 1978, e Romano de Sant'Anna apontava, como observamos, que desde o final dos anos 50 havia uma mesmice na poesia brasileira, evidenciada por disputas de maior projeção no cenário nacional, entre vanguardistas de um lado e de certa alienação de outro. Adélia, na ótica dele, não se encaixava em nenhum dos polos. Mas para efeito da ordem que produz o saber crítico-historiográfico, em muitos momentos, optou-se por enquadrá-la em um polo ou outro. Como era impossível vinculá-la a uma estética concretista, sobrava associá-la

a certa tradição ou desconsiderá-la como poesia de valor maior. Esse movimento é próprio da confrontação de forças entre os discursos de um campo discursivo.

A partir dessas ponderações, é possível evidenciar a análise que Moriconi fez sobre o trabalho literário de Adélia. Para esse autor, Adélia fazia parte de um time de poetas que sinalizavam uma volta ao sublime na poesia pós-moderna, o que ele consideraria naquele momento um descaminho:

A tendência à ressublimação dá à fase atual do pós-modernismo um tom neoconservador, desdobramento previsível do processo de renormalização dos valores e circuitos literários. Velhas manias da poesia brasileira operam seus retornos cíclicos e fazem enorme sucesso. [...] Duas dentre as mais aplaudidas revelações poéticas dos últimos vinte anos, Adélia Prado e Manoel de Barros, reatualizaram a vertente de um regionalismo pitoresco e meio sentimental sempre presente na literatura brasileira e que, agora fica claro, a severidade de um João Cabral não foi capaz de extirpar. No caso de Adélia, fenômeno dos anos 70, ao apelo regionalista juntava-se o inovador impacto da expressão feminina (MORICONI, 1998, p. 21).

Ainda que Moriconi e outros críticos mais ligados à vertente cabralina-concretista da poesia contemporânea possam não se ter identificado pessoalmente com a produção poética de Adélia Prado, o destaque crescente ao trabalho dela ao final do século XX e início do XXI, e o reconhecimento de sua importância na cena literária nacional era inegável.

Destacando ainda aspectos ligados à produção poética de 1970, Moriconi ressalta outra marca importante do período, a referência ao cotidiano. Ao pensar na relação da poesia de Adélia Prado sob esse prisma, pode-se identificar, por um lado, algum diálogo com a produção da época. Moriconi, tratando a respeito das marcas da Poesia Marginal, aponta:

Do ponto de vista estético, o mais importante a ressaltar em prol da elaboração conceitual é a indissolubilidade entre a noção de poesia marginal e um conceito de prática textual como escrita *da* e *de* circunstância. A circunstância histórica, cotidiana ou pessoal é tema e modelo formal para o poema. No regime da rarefação, instaurado pela hegemonia do poema curto, o verso de circunstância se projeta como anotação coloquial e casual do instante vivido. Simulacro do motor do acaso na banalidade das horas. É total a descrença em relação a grandes projetos, começando pelos literários (MORICONI, 1998, p.15).

Para Moriconi, a Poesia Marginal procurava focar as circunstâncias históricas, ligadas ao cotidiano e a temas pessoais, pela via da casualidade e da banalidade dos acontecimentos corriqueiros do dia a dia. Para Adélia Prado, entretanto, como vimos,

a ligação de seus versos com o cotidiano passava por outro aspecto, que se distanciava da postura evidenciada no discurso dos poetas marginais. Para a autora em questão, as realidades ordinárias eram como uma superfície de que emergiam percepções ensejadoras do transcendente.

Ítalo Moriconi, em livro posterior, *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* (2002), amplia a análise de alguns aspectos daquela poesia. Para ele, ao final dos anos 1960 e início de 1970, havia uma polarização teórica clara entre a estética concretista e a tradição modernista, fortemente influenciadora para uma nova geração de poetas emergentes:

A presença estimulante da cartilha concretista chegou a todos os lugares no Brasil em que se procurava algo novo em poesia, em oposição ao 'oficial' que àquela altura era o modernismo [...] Não se tratava de ser contra o modernismo, muitíssimo pelo contrário. Drummond? Cabral? Matéria de muito amor. Mas tratava-se de encontrar alguma coisa que fosse iconoclastica e levasse para frente o que Drummond e Cabral pareciam ter esgotado até o limite do sublime (MORICONI, 2002, p. 118).

Para Ítalo Moriconi, nesse mesmo texto, diferentemente do que ele deixou transparecer no artigo de 1998, Adélia Prado estaria entre as maiores expressões da poesia contemporânea brasileira, e *Bagagem*, entre os melhores livros da década de 1970, ao lado do *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, e da série *Boitempo* que Drummond publicou a partir de 1968 (MORICONI, 2002, p. 134). Para ele, ainda, Adélia Prado faria parte de nosso time de grandes poetas mulheres, ao lado de Ana Cristina Cesar, Olga Savary, Hilda Hilst, Cora Coralina, Orides Fontela, Maria Ângela Alvim, Lu Menezes, Cláudia Roquete Pinto, Neyde Archanjo, Josely Vianna Baptista, Zila Mamede, Ângela Melim, Helena Kolody, Lélia Coelho Frota, Lupe Cotrim Garaude e outras que ele assume omitir por serem muitas (MORICONI, 2002, p. 138). Adélia Prado, segundo ele, faria parte desse conjunto de escritoras que dialogaram com seu tempo, delineando um discurso feminino, no caso dela e de outras poetas do período, de evidente veia erótica. Nesse contexto, Moriconi afirma a importância da poesia dessas mulheres:

A voz avassaladora da mulher indica, como é óbvio, a presença de uma nova subjetividade social, e se traduz de maneira mais imediata na expressão erótica. A poeta mulher celebra seu próprio corpo como signo de diferença na arena pública. [...] Está em pauta a emergência no discurso de uma sexualidade de orifícios, líquidos, receptividades, contrastando com a sexualidade fálica. Se uma questão poética forte é, ainda e sempre, a questão

da subjetivação, então a poesia contemporânea não pode escapar do conflito de gênero (MORICONI, 1998, p.16).

Parece que é, sobretudo, a eroticidade de seus versos que associa Adélia Prado ao discurso de outras mulheres do período, já ao início do século XXI. Parece, também, que a boa aceitação de seu discurso feminino, sob esse prisma, foi paralelo ao crescimento do interesse pelos discursos poéticos de identidade, ligados às minorias, como os discursos de mulheres e de outros gêneros marginalizados.

Ainda segundo Moriconi (2002, p.138) a poesia brasileira do final do século XX e início do XXI, na segunda fase do seu pós-modernismo, como ele mesmo denomina (p.141), traz a marca da subjetividade, mas não mais a subjetividade modernista. O sujeito vem trajado de diversidade, principalmente de gênero. A poesia escrita por mulheres ganha projeção, e o olhar sobre a obra de Adélia, de um discurso feminino singular, cresce em admiração por parte da crítica.

Talvez a oscilação da crítica literária, quanto ao valor e à importância da obra de Adélia Prado, seja bem refletida nas nuances diferenciadoras dos dois artigos de Moriconi (1998 e 2002), não tão distantes no tempo assim. Com o passar dos anos e a afirmação cada vez maior dos modos poéticos adelianos junto à boa parte dos críticos, e também ao público apreciador de poesia em geral, a obra da poeta foi crescendo aos olhos da crítica como um todo, e até mesmo aquela ligada a uma tendência de poesia mais concretista não pode deixar de reverenciar seu trabalho.

1.4 VOZES DE MULHERES NA CRÍTICA À POESIA ADELIANA

Antes de evidenciar a importância da crítica produzida por mulheres para uma mais ampla leitura da obra de Adélia Prado, é necessário observar alguns aspectos sobre o papel da crítica literária em si. Destaco o que diz Antoine Compagnon:

Por crítica literária compreendo um discurso sobre as obras literárias que acentua a experiência da leitura, que descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito que as obras exercem sobre os (bons) leitores, mas sobre leitores não necessariamente cultos nem profissionais (COMPAGNON, 1999, p. 21).

Esse papel de mediação de leitura desempenhado pela crítica precisa ser bem compreendido e não se pode ignorar o tempo e o lugar de onde falam os críticos, pois

isso interfere na emissão ou omissão de discursos que validam ou desvalidam determinados fatos literários. A crítica não tem um papel revestido de neutralidade.

Da mesma forma, embora ofereça uma mediação mais destinada ao leitor especializado, considero que a historiografia literária também não é um discurso neutro. Portanto, a constante revisão das proposições de um e outro tipo de mediação discursiva, buscando-se preencher lacunas ou relativizar posições de análise, é fundamental para dar voz a discursos de pouca difusão no campo literário em determinados momentos históricos.

Na atualidade, frente a todas as discussões de identidade e gênero, é difícil não desconfiar da fortuna crítica produzida por homens, por mais autorizados e sensíveis que sejam. Tal suspeita advém da diversidade de discursos teóricos que apontam os vieses machistas e patriarcalistas, não raro inconscientes, que os homens assumem ao tratar de uma literatura produzida por mulheres, sobretudo quando uma autora é recebida sintomaticamente com surpresa pelos pares (majoritariamente masculinos), por ser interiorana de Minas Gerais, dona de casa bem matrimoniada e cuidadora de filhos. Vale trazer, aqui, uma declaração de Prado a esse respeito:

- Ah, eu me lembro de uma notícia assim: 'Uma pacata senhora mineira, mãe de cinco filhos, esposa – esposa, horrível também – de um funcionário do banco do Brasil, no mais esplêndido anonimato até hoje, vê seu livro publicado...' Eu me senti assim: como se não tivesse nem um dente na frente e de repente ganhasse a loteria esportiva. Foi uma sensação que me humilhou um pouquinho, feriu meu amor-próprio (PRADO, 1984, p. 11).

Problematizando a recepção crítica da poeta-esposa, é importante destacar a produção crítica das mulheres tratando das escritas de mulheres, em especial, a escrita de Adélia Prado.

Refletindo especificamente sobre a presença feminina na poesia brasileira das últimas décadas do século XX, Nelly Novaes Coelho escreveu ensaio dedicado à obra de Adélia Prado, primeiro capítulo do livro *A literatura feminina no Brasil contemporâneo* (1993), que transita em torno de 33 vozes femininas, de diferentes tendências, temas e estilos.

[...] Adélia entra na poesia brasileira de maneira desafiante: chegou para ultrapassar a poderosa vertente poético-cultural drummondiana (a que vive agonicamente o estar-no-mundo) e, em seu rastro, instaurar uma nova

relação Eu-mundo, na qual a mulher e a poeta se assumem com força explosiva ou mansa, mas indomável, identificadas (cada qual a seu modo) com a própria força da vida (COELHO, 1993, p. 30).

Para Nelly Novaes Coelho¹², o surgimento de Adélia Prado no cenário literário brasileiro é desafiador, pelas contradições que sua obra estabelece com a poesia que se fazia naquele momento. Novaes indica que, embora se relacionando com as raízes modernistas, Adélia se coloca diante dessa forte vertente, representada, sobretudo, pela figura de Drummond, como certa releitura de sua obra, pela via do olhar de poeta-mulher frente a seu mundo, pelo viés de uma escrita feminina e erótica.

Associá-la a uma escrita feminina, porém, significa colocar os pés num terreno pantanoso, que propõe vertigens e contradições. Em 1979, Ana Cristina César já problematizava a questão, num exercício retórico:

Haverá uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina? E no caso de existir essa poesia especial, dever-se-á procurar nela caracteres tais como uma sinceridade levada até o exibicionismo, uma sexualidade que nada mais é do que o desejo de se fazer amar pelos leitores? Poder-se-ia dizer que o homem é mais intelectual ou então se aprofunda mais? Será preciso ligar o sentido da experiência interior a um caráter essencialmente feminino? Poder-se-ia dizer que apegamento ao real seja uma das características do homem em oposição à mulher? (CÉSAR, 1993, p.137).

Na tentativa de trazer argumentos para desfazer um ideal de poesia feminina no Brasil, César cita as figuras de Cecília Meirelles e Henriqueta Lisboa. Tecendo comentários sobre suas escritas de um modo geral, a ensaísta observa que essas autoras se tornaram parâmetros de uma “poesia de mulher”. Mas indaga: “É curioso que nenhuma mulher tenha produzido poesia modernista – irreverente, mesclada, questionadora, imperfeita como não se deve ser [...]” (CÉSAR, 1993, p. 142). Ana Cristina, então, demonstra certo incômodo na associação da poesia de mulheres com escritas nobres, ligadas ao inefável etc.

Lúcia Castello Branco caminha na mesma linha de pensamento, mas amplia um pouco a discussão no livro *O que é escrita feminina* (1991). Segundo a autora, uma escrita feminina está para além de se colocar um sexo na escrita. Poetas mulheres e poetas homens podem trazer marcas dessa escrita em seus textos. Sobre sua análise, a própria Castello Branco adverte nas primeiras páginas de seu livro:

¹² Nelly Novaes Coelho inclui Adélia Prado ainda como verbete do *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001* (2002, p. 25-26).

As coisas certamente se complicarão um pouco, quando se afirma que a proposta desse texto não é atribuir uma categorização sexual à escrita, ou seja, não se trata aqui de uma pesquisa acerca da fisiologia do texto ou, pior ainda, de uma pesquisa que, a partir do texto, procure revelar aspectos relativos à fisiologia (ou a uma certa inclinação psíquica) de seu autor (BRANCO, 1991, p. 11).

Lúcia Castello Branco demonstra como é desafiante tratar de escritas femininas. Ela faz parte, dentre outras expressões da universidade brasileira, de analistas que voltam o seu olhar para o tema a partir do final dos anos 1980, junto com Ruth Silviano Brandão e outras ensaístas. Apesar de apontar as inúmeras dificuldades de se estabelecer uma teoria sobre a escrita feminina, Branco não se priva de indicar escritoras representativas dessa escrita, dentre elas Adélia Prado:

[...] se indagada subitamente a respeito de nomes que se filiavam a essa 'tradição' da escrita feminina, eu seria capaz de citar com maior rapidez (e ainda hoje é assim), um número muito maior de mulheres do que de homens: Safo, Virgínia Woolf, Anaïs Nin, Clarice Lispector, Lia Luft, Olga Savary, Hilda Hilst, Adélia Prado, Ana Cristina César (BRANCO, 1991, p. 15).

Relevante é observar que algumas dessas autoras enumeradas não defendem a existência de uma escrita feminina, de acordo com Branco. Ela cita nominalmente Lia Luft e Adélia Prado, que teriam sinalizado esse posicionamento em entrevistas e depoimentos (BRANCO, 1991, p. 15). Para Lúcia Castello Branco isso parece indicar uma herança das primeiras fases do feminismo, em que para se igualar ao sexo masculino em reconhecimento, negavam-se as diferenças, na expectativa de se reivindicar igualdade de oportunidades sociais. Talvez seja isso que esteja subjacente à negação que Adélia faz de uma poesia eminentemente feminina em seus depoimentos, uma vez que ela mesma enfrentou grandes desafios para ser reconhecida por homens detentores do poder cultural literário. Essa postura das duas poetisas citadas pode indicar também uma posição ainda impregnada de machismos, embora sejam mulheres.

Ana Cristina César, no mesmo ensaio já referenciado anteriormente ("Literatura e mulher: essa palavra de luxo"), a partir de uma breve análise do poema adeliânico "Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade" (PRADO, 2015, p. 45), observa que a poesia de Adélia Prado rompe com um estereótipo de poesia feita por mulheres, cristalizado nas figuras de Cecília Meirelles e Henriqueta Lisboa:

Adélia é bom, raro exemplo de outra via, de uma produção alternativa de mulher em relação à via Cecília/Henriqueta. Dentre as que não são de nova geração, Adélia é das poucas que não se filia à Irmã Maior. Hipótese: Adélia supera a feminização do universo imagético pela feminização temática. Ser mulher é tema e motivo de sua produção (CÉSAR, 1993, p. 144).

Dessa forma, para César, a escrita de Adélia rompe com um ideário de feminização da poesia, pela via da tematização da mulher e seu cotidiano, rompendo com o discurso de “nobreza”, uma marca aparentemente “feminina”, que aquelas poetas encarnaram, “no sentido em que a pureza e a delicadeza e a boa educação são definidas como femininas” (CÉSAR, 1993, p. 94), sem, no entanto, se colocarem em situações concretas das vivências das mulheres. O poema adeliiano citado como exemplo por Ana Cristina César, inclusive, ressalta a inveja de uma mulher poeta, frente a um expoente masculino da poesia brasileira¹³, cultuado por todos. Portanto, encarna uma mulher de carne e osso, com todas as incongruências humanas, além disso, com certa rebeldia em relação a um ideal “masculino” de poesia.

Regina Zilberman é outra pesquisadora que se pronuncia sobre a obra de Adélia Prado, investigando como a escritora mineira se inseriu no contexto literário brasileiro. Segundo ela, na década de 1970, os poetas se dividiam entre os que aderiam aos meios de comunicação de massa e os que se aliavam ao refúgio das produções caseiras, alternativas e amadoras, e “[...] as mulheres dedicadas à escrita em verso pesquisavam rotas inovadoras, para além do modelo já institucionalizado por Cecília Meireles, conforme um processo próprio de autoafirmação literária” (ZILBERMAN, 2004, p. 146).

Para Zilberman, Prado se insere nessa perspectiva inovadora em relação à escrita poética de Cecília Meireles, o grande nome feminino da poesia brasileira em décadas anteriores. No contexto pós-1960,

[...] a participação da mulher representou uma dupla adesão: de um lado, à luta pela emancipação e erradicação do regime autoritário; de outro, à reivindicação por um novo papel na sociedade, não apenas equivalente ao masculino, mas com características próprias que, no caso da literatura em versos, resultou na elaboração de uma poética singular (ZILBERMAN, 2004, p. 166).

¹³ Embora não seja explicitado no texto de Ana Cristina César, possivelmente, trata-se do poema “Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade”, publicado em *Bagagem* (1976).

A produção de análises sobre a construção de dicções poéticas peculiares e inovadoras, do ponto de vista de uma escrita de mulheres, deu à obra de Adélia e de outras poetisas que surgiram no período uma condição de destaque e de representatividade no campo da literatura brasileira. O que Zilberman denomina “poética singular” parece se relacionar com personas líricas de mulheres que falam de suas questões femininas, seu corpo, suas indagações existenciais, suas lutas por afirmações nos espaços sociais ocupados predominantemente por homens etc. Sobretudo as dicções poéticas do corpo, como canal para assumir-se humana, propondo o erotismo feminino como via de expressão lírica, foi uma trilha gradativamente mais profícua nas últimas décadas.

Sobre a relação de Adélia Prado com poetisas mulheres anteriores à década de 1960, é curioso observar que não há uma identificação explícita com nenhum nome feminino da poesia modernista em língua portuguesa, seja no Brasil, seja em Portugal, como Florbela Espanca, por exemplo. Ao ser indagada por Fábio Lucas em entrevista sobre os nomes de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, inclusive, Adélia responde: “Essas são poetisas que eu leio, mas não têm esse apelo todo para mim” (PRADO, 2000, p. 29).

Em outro momento, em entrevista a Luiz Henrique Gurgel, no entanto, esclarece:

Dos autores do meu curso primário, cito alguns: Olavo Bilac, Cecília Meireles, Martins Fontes, Castro Alves, têm minha perene gratidão. Adulta, conheci nossos grandes: Carlos Drummond, Manuel Bandeira, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e outros maravilhosos autores, incluindo muitos estrangeiros, foram e são importantes, porque me fazem ver o que é literatura, a diferença crucial entre versos bonitos e um poema verdadeiro (PRADO, 2010c, p.3-4).

Adélia estabelece, desse modo, os balizamentos de sua poesia sem levar em conta nenhum tipo de defesa de representatividade de gênero quanto às suas influências ou fontes de poesia, por se tratar de um tipo de intencionalidade incomum ainda em sua época, mas, sobretudo, por preferência pessoal. E quanto à Cecília, coloca-a no rol das leituras obrigatórias escolares, reconhecendo sua importância em sua formação pessoal como leitora.

No entanto, ainda que Adélia mesma não se aproxime da obra de Cecília Meireles, como uma influência reconhecida especificamente em sua poesia, alguns estudos críticos mais recentes, na linha da literatura comparada, tecem aproximações e

diferenciações entre a obra de uma e de outra poeta. Maria da Conceição Araújo, por exemplo, trabalha uma relação possível entre as duas autoras em “A poética do erotismo feminino em dois tempos: Cecília e Adélia”:

[...] ambas as escritoras aceitam conscientemente sua missão de poeta e fazem dela o seu maior propósito na vida. Religiosidade e sexualidade convergem como tema na obra das poetisas. Entretanto, a leitura, considerada a partir da perspectiva de que vivem contextos históricos diferenciados, mostra diferenciações, mas não deixa de sugerir, também, aproximações (ARAÚJO, 2008, p. 3).

Outro eixo de convergência entre uma e outra autora está na questão da memória. Ambas trabalham aspectos memorialísticos em seus poemas. É o que Angélica Soares discute em dois de seus artigos (SOARES, 2008; 2011).

Porém, o diálogo com a tradição modernista se dará mais especificamente por outras vias. Segundo Vera Queiroz,

A conversa com a tradição se dará, explicitamente, com quatro escritores homens – Murilo Mendes, Guimarães Rosa, Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade – e não, como se poderia esperar, com a tradição lírica feminina em língua portuguesa. A escolha de escritores masculinos explica-se, primeiro, porque esta é a linha de força de nossa produção poética moderna e, segundo, pelas afinidades entre o universo lírico de Adélia e determinadas características presentes nas obras destes autores (QUEIROZ, 1994, p. 17).

É possível observar, assim, certo distanciamento aparente da autora em relação à produção de outras poetisas de sua geração e das gerações antecessoras. Tal atitude reforça o entendimento de que Adélia adere a uma valorização da lírica produzida por homens no Brasil, reflexo das imposições canônicas também produzidas por homens, imposições a que ela, sendo mulher, em nenhum momento se contrapõe em seu discurso, seja na explicitação de vozes femininas com quem dialoga em textos poéticos, seja em seus depoimentos e entrevistas.

A exceção, como reverência explícita que transparece em alguns de seus depoimentos, quando a coloca entre “os grandes”, é a figura de Clarice Lispector, que embora não sendo poeta, traz no bojo de sua produção em prosa, um forte jeito de poesia.

Em entrevista a Amilton Pinheiro, Adélia, ao ser questionada sobre quando se descobriu poeta, chega a dizer: “Quando achei uma linguagem que não imitava

nenhum dos meus ícones (Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Clarice...) (PRADO, 2014e, p. 11). Por caminhos semelhantes, foi indagada por entrevistadores do *Cadernos de Literatura*: “Suas referências literárias são facilmente perceptíveis – Drummond, Jorge de Lima, Bandeira, Rosa, Clarice, San Juan de La Cruz, Santa Teresa D’Ávila, a Bíblia. Como a senhora lida com esse panteão?” A poeta confirma o elenco de escritores de sua preferência, cuja influência reconhece: “São autores que li e concluí – Bom, estes são da minha patota. São as pessoas que eu quero comigo” (PRADO, 2000, p. 26).

Adélia considera a escrita de Clarice Lispector, especificamente, como a de um forte nome feminino da literatura brasileira com quem busca dialogar. Antônio Hohlfeldt, inclusive, afirma que Clarice Lispector é uma das leituras mais assíduas da poeta mineira (HOHLFELDT, 2000, p. 71). Verifica-se que o aspecto da epifania é que chama a atenção da crítica, como ponto de convergência entre ambas, embora a epifania em Adélia seja de caráter mais religioso, ainda que muitas vezes erotizado, como bem observa Olga Souza (2003).

Diante dessas observações, é importante salientar mais uma vez o papel da crítica produzida por mulheres para dar voz e evidência à obra das escritoras nas últimas décadas, estabelecendo, inclusive, pontos de aproximação e de diferenciação entre elas. Em relação a esses estudos, observa-se que, apenas a partir de meados de 1980, a crítica feminista no Brasil começa a se delinear com análises das representações de mulheres na literatura e sobre as obras de autoria de mulheres, bem como a resgatar junto à historiografia literária obras produzidas por mulheres relegadas ao “esquecimento” ou alijadas do cânone pela omissão das pesquisas historiográficas e críticas, na maioria das vezes produzidas por homens, como menciona Jacicarla Silva (2009, p. 47).

Em relação a vários poetas, inclusive homens, essas revisões críticas aconteceram ao longo da história da nossa literatura. Exemplo disso é Gregório de Mattos Guerra, revisitado por Haroldo de Campos, em “O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira” (1989). Anteriormente, Gregório de Mattos era reputado como plagiador dos versos espanhóis. A partir das reflexões apontadas por Campos, passou a ser visto como o primeiro poeta “antropofágico” da literatura brasileira, e a obra desse importante escritor baiano ganhou novas dimensões de leitura.

No caso de escritoras, as revisões parecem estar em franco andamento, na medida em que mais mulheres se inserem na atividade crítica e historiográfica e que os discursos de identidade das minorias marginalizadas na sociedade conquistam mais espaço e voz no campo literário brasileiro. Sobre isso, Heloísa Buarque de Hollanda esclarece:

As noções de marginalidade, alteridade e diferença começam a entrar em cena como temas centrais do debate acadêmico, através dos trabalhos de filósofos franceses pós-estruturalistas como Foucault, Deleuze, Barthes, Derrida e Kristeva. Estes estudos explicitam importantes alterações paradigmáticas nos sistemas de pensamento, e começam a revelar a tendência crítica da reflexão teórica contemporânea, relacionada aos aspectos logo e etnocêntricos da episteme ocidental moderna (HOLLANDA, 2017, p. 20).

E ainda afirma:

É nesse contexto que a crítica feminista – depois de ultrapassar seus momentos iniciais, onde tinha prioritariamente o papel de “crítica do desagravo” – passa, na era pós-moderna, a se engajar na “luta pelo poder interpretativo”. Não seria difícil pensar nas aproximações entre a problematização dos sistemas de representação – um dos eixos teóricos do pensamento e da política pós-moderna – e o compromisso feminista em expor criticamente o sistema de poder que legitima certas representações em detrimento de outras (HOLLANDA, 2017, p. 21).

Isso teve repercussões ao longo das últimas décadas em relação a como a obra de Adélia Prado foi recebida em diferentes momentos. Como vimos, o discurso da poeta se inseriu no interdiscurso da literatura contemporânea, ocupando um papel por vezes periférico no campo da poesia brasileira nas últimas décadas do século XX. Mas essa condição foi sendo revista gradativamente pela crítica literária, na medida em que também a presença de mulheres se tornou mais perceptível nas últimas décadas na prática do discurso crítico presente no campo. Além disso, mais destaque foi dado à sua obra, a partir do momento em que os discursos poéticos das mulheres ganharam maior evidência nos estudos de identidades minoritárias na literatura brasileira.

1.5 ADÉLIA PRADO NAS ANTOLOGIAS DE POESIA BRASILEIRA

É importante ainda sinalizar, nestas análises sobre a presença de Adélia Prado no cenário da poesia brasileira contemporânea, como alguns de seus poemas apareceram em antologias poéticas. As abordadas, aqui, compreendem coleções de textos de um conjunto de poetas de determinado momento da poesia contemporânea, ou de uma região específica, ou de um perfil de gênero, em que Adélia Prado foi incluída.

Além dessas antologias, a obra de Adélia foi alvo também de inúmeros trabalhos de seleção de seus poemas, por organizadores diversos, seja no Brasil, seja em outros países. A título de exemplos de edições do Brasil, podemos citar as coletâneas *Chorinho doce* (1995) e *Vida doida* (2006g). A primeira é uma seleção de poemas ilustrados com fotos de Maureen Bisilliat. Na segunda, os textos são acompanhados por ilustrações de Ana Viola em cartões postais. Cito, ainda, o CD *O tom de Adélia Prado* (2000), com poemas do livro *Oráculos de maio*, pelo Selo Karmim, de Belo Horizonte, e o CD *O sempre amor* (2003b), uma antologia de poemas amorosos, também pelo mesmo selo, ambos organizados pela própria autora.

Como seleções editadas em outros países, é possível citar, em língua portuguesa, duas publicações em Portugal: *Com licença poética*, seleção e prefácio de Abel Barros Baptista (2003c), e *Tudo que existe louvará* (2016b), com escolhas, organização e prefácio de José Tolentino Mendonça e Miguel Cabedo e Vasconcelos. Em inglês, nos Estados Unidos, há algumas seleções organizadas por Ellen Doré Watson: *The Headlong Heart* (1988c), *The Alphabet in the Park* (1990), *Ex-Voto* (2013c), *The Mystical Rose* (2014b). E em italiano, *Poesie* (2005b), com organização e estudo realizado por Goffredo Feretto.

Sobre o papel tradicional das antologias que reúnem diferentes autores, Silvana Serrani esclarece:

A antologia é um gênero discursivo que oferece muita informação sobre o modo em que se escreve e lê literatura e sobre seu papel em uma cultura e época dadas e, como se sabe, o gênero contribui diretamente para formar e transformar cânones, confirmar reputações literárias e estabelecer ou interferir em práticas letradas de gerações de leitores (SERRANI, 2008, p. 270).

É preciso ressaltar, entretanto, que toda seleção de poemas para uma coleção antológica resulta de critérios pessoais e do desejo de alguma focalização espaço-temporal que tem seus riscos. É o que está espelhado nas questões de Elisa Helena Tonon:

A insistência na elaboração de compêndios (similares entre si e dedicados a um recorte temporal quase idêntico) pode ser indicio do quê? Da tentativa de resgatar ou de fazer valer ainda critérios como o do exemplar, do belo? Da tentativa de firmar coletividades? De se reconhecer (eu, poeta) no outro, no grupo? (TONON, 2010, p.7).

Em contrapartida, além do foco tradicional de organização, há que se ressaltar que o papel das antologias tem sofrido mudanças com o tempo, sendo influenciado inclusive pelas novas mídias e formas de coleção de poemas presentes nos meios virtuais, a partir das variadas redes sociais, blogs, sites e outras produções da internet.

Como afirma Cristiano Jutgla, “[...] ao contrário de seus antigos organizadores, movidos pela intocável função de preservar o cânone, os responsáveis por antologias já não o fazem nesse sentido sem padecer enormemente para justificar suas escolhas” (JUTGLA, 2016, p. 5). Isso acontece, sobretudo, porque as antologias, em meio à pluralidade cada vez maior de autoras e autores, e de culturalidades diversas e representáveis, passa a ser menos um construto canônico e mais uma seleção de leituras pessoais dos antologistas. Isso acontece principalmente a partir do final do século XX. É o que Jutgla também enfatiza:

[...] o público não toma a antologia como um instrumento de defesa da tradição de certa literatura de alta qualidade. Ao ler tal coletânea, leitores e leitoras muitas vezes comparam aquele recorte com suas seleções pessoais (estas orientadas por aspectos variados como ideologias, valores, experiências de leitura, influência de agentes literários como professores, televisão, internet etc.) e criam uma terceira seleção maleável, não-canônica, fruto de um processo dinâmico, aberto, uma espécie de florilégio individual em processo, em outras palavras, sua antologia íntima (JUTGLA, 2016, p.6). [...] o público atual no Brasil se vale de antologias para duas funções: a primeira, mais tradicional, de introdução a uma obra, tema, período etc.; a outra é fazer um cotejamento de seu conhecimento do assunto com a seleção que lhe é ofertada e assim ampliar e/ou rever seu repertório (JUTGLA, 2016, p.7).

Tendo em vista essas proposições, levando-se em conta o seu alcance para contribuir com os aspectos críticos descritos aqui e identificando o gênero antologia como um dos balizadores na recepção dos múltiplos discursos em concorrência no campo

literário, optei por observar como os poemas adelianos são elencados ou não em diferentes antologias, em diferentes momentos históricos, detendo o olhar especificamente sobre essas proposições antológicas. Cada compêndio citado traz em si limitações e potencialidades para compreender a poesia brasileira contemporânea em seus diversos recortes, e para compreender a poética de Adélia Prado, ponto de atenção deste estudo.

Destaco inicialmente nove antologias, por ordem de publicação e não de repercussão editorial, orientadas para a produção poética do século XX, a começar por volta do início da década de 1980, quando a obra de Adélia adquire maior repercussão junto à crítica especializada.

Antes de listar as antologias, é importante salientar ainda o quanto a presença da poesia escrita por mulheres ocupou lugar numérico menos representativo do que a poesia escrita por homens no Brasil, nas publicações dessa natureza, em geral. Isso se deve ao fato principal de que as oportunidades para enveredar no campo literário e encontrar lugares de expressão historicamente foram mais difíceis de galgar pelas mulheres, assim como aconteceu em outras realidades sociais.

A título de exemplo, cabe citar uma antologia da década de 1970, bem próxima à publicação de *Bagagem*, ainda que anterior a esse fato. Trata-se de uma antologia de escritores de expressão naquela década: *26 poetas hoje*, de 1975, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. Dentre os autores mencionados que compunham a geração chamada marginal, encontrava-se, por exemplo, Ana Cristina César. Entretanto, essa foi uma antologia produzida por uma mulher que contemplou obras de apenas cinco mulheres, entre vinte e seis escritores, o que não causava tanta surpresa naquele momento. A crítica literária exercida por mulheres ainda apresentava poucas expressões e também pouco evidenciavam as escritoras. A presença de autoras nas antologias foi crescendo gradativamente a partir do momento em que a expressão feminina ganhou mais espaço na produção da literatura e da pesquisa literária no Brasil.

Sobre esse aspecto, Constância Lima Duarte afirma:

A consolidação de pesquisas em torno do tema “mulher e literatura”, nos meios universitários brasileiros, teve início em meados da década de 80, quando novas disciplinas, artigos, ensaios, monografias, dissertações e teses passaram a fazer parte do cenário acadêmico, testemunhando a firme

tendência de expansão dessa linha de trabalho [...] Três tendências logo se destacaram: uma, que se detinha em investigar a representação da mulher enquanto personagem nos textos literários. Outra, de caráter mais teórico, se encarregava de traduzir e principalmente de propor conceitos e metodologias condizentes com a urgência da temática. E, a terceira, por fim, privilegiava a investigação da mulher enquanto escritora, seja resgatando nomes e obras perdidas no tempo, e fazendo a revisão do cânone literário, seja refletindo sobre a condição da mulher/escritora contemporânea, como sujeito da própria história (DUARTE, 2008, p. 9).

Sendo assim, destaca-se o fato de que a presença de escritoras em todas as formas de expressão da crítica e da pesquisa literária ganha força muito recentemente, e isso está refletido, entre outros gêneros, nas antologias.

Trago a primeira delas, de interesse mais específico para esta discussão, a antologia *Palavra de mulher*, organizada por Maria de Lourdes Hortas¹⁴, em 1979. Embora a antologia tenha sido composta a partir de critérios bastante pessoais, teve sua importância, por ser constituída exclusivamente por poetisas mulheres. Como subtítulo, traz o epíteto: “Poesia feminina brasileira contemporânea”.

Segundo a organizadora, o critério de escolha das quarenta e cinco mulheres representantes da poesia brasileira naquele momento não se apegou a nenhum tema específico ou representatividade de uma geração ou escola literária, muito menos de uma região geográfica. A autora elegeu, segundo o seu próprio gosto pessoal, as escritoras representantes de nossa poesia, justificando sua escolha:

Sabe-se que a literatura é, antes de tudo, um reflexo de vivências humanas. E neste momento em que a mulher – depois dos radicalismos de um feminismo alucinado – encontra o seu verdadeiro caminho; numa fase de transformação de valores, quando a mulher passa, definitivamente, de objeto e [sic] sujeito, considero válido sistematizar as ideias daquelas que pisam, decididamente, os caminhos outros considerados exclusivos para os passos dos homens. Cansada dos histerismos de um movimento que por pouco não a levou ao caos, a mulher assume a sua verdadeira condição. E é sem pretender ser um carbono masculino que pede a palavra, libertando-se através dela, com toda a carga biológica inarredável (HORTAS, 1979, p. 11-12).

Parece que o critério, embora não muito explícito, diz respeito a um conjunto de textos que tratam apenas da escrita de mulheres e temas relativos a elas, respeitando a

¹⁴ Para efeito de elucidação do lugar cultural de onde se manifestam a(o)s antologistas, optei por apresentá-la(o)s brevemente: Maria de Lourdes Hortas é portuguesa, mas reside no Brasil desde os nove anos, em Recife. Realiza pesquisas no campo dos estudos literários e da poesia portuguesa. É também poeta. Tem 9 livros de poesia publicados, entre os quais *Fio de lã*, *Outro corpo*, *Dança das heras*, *Fonte de pássaros* e *Rumor de vento*, entre outros de variados gêneros literários. Participou de diversas antologias nacionais e internacionais.

heterogeneidade dos modos poéticos de cada representante. Contudo, a citação acima aponta certa unidade da obra a partir de um discurso que não carrega o que a organizadora chama de “feminismo alucinado”, distanciado também de “histerismos de um movimento” que por pouco não levou a mulher ao caos, na perspectiva da antologista. Há que se ressaltar também que o texto sugere que as poetisas contempladas estão ligadas a “uma verdadeira condição” de mulher, pressuposta e não explicitada, talvez certa “essência feminina”, o que é um tema bastante discutível e discutido pela crítica feminista na atualidade.

Essa resistência ao feminismo pode estar associada também ao que Heloísa Buarque de Hollanda traz como reflexão:

Já o engajamento feminista (ainda frequentemente identificado com os movimentos políticos dos anos 60), é não raro rejeitado por intelectuais e artistas como pouco funcional e elitista. Na América Latina, a resistência em autoidentificar-se com o próprio termo “feminista” é recorrente e, na maior parte das vezes, expressa uma avaliação bastante negativa do feminismo considerado de forma geral como fenômeno “anacrônico” e “obsoleto” (HOLLANDA, 2017).

Tais afirmativas podem apontar também para certo desconhecimento e preconceito quanto aos caminhos do movimento social feminista e colocam-se como contrárias aos discursos desse movimento nas suas diferentes ondas na história nacional. Como todo movimento social que se levanta contra preconceitos, marginalizações e exclusões de direitos, o feminismo viveu teses e antíteses necessárias ao crescimento de suas conquistas, às vezes até radicalizações antes de atingir determinados equilíbrios de posições, e ainda se constitui em processo. Mas sua importância e contribuição para o conjunto de toda a humanidade e, em especial, para as mulheres, são inegáveis. Como parte desse trajeto, muitas vozes de escritoras e artistas feministas deixaram contribuições inegáveis. Nessa perspectiva, o discurso de Hortas se configura no interior do interdiscurso das diferentes vozes das mulheres, contrapondo-se a outras vozes feministas em franca ascensão na literatura naquele momento.

Segundo Jacicarla Silva, na década de 1970, o movimento feminista adquiriu particularidades em consequência da ditadura militar. Muitas publicações feministas desse período enfatizavam o caráter da luta de classe e da repressão do regime ditatorial, indicando um amadurecimento de consciência e análise crítica das

escritoras. (SILVA, 2009, p. 46). O discurso de Hortas parece ignorar isso. Além do mais, deixa apenas sugerido o significado que ela atribui à expressão *poesia feminina*, o que torna seus possíveis critérios pouco fundamentados.

Interessante é notar também que nenhuma autora ligada à poesia marginal, movimento em curso naquela década, é citada, inclusive as cinco mencionadas na obra antológica que marcou a década de 1970, *26 poetas hoje*, de Heloísa Buarque de Hollanda (2007), a saber: Zulmira Ribeiro Tavares, Vera Pedrosa, Ana Cristina César, Isabel Câmara e Leila Mícolis. Tal omissão parece indicar que, como a organizadora já havia assinalado na “Introdução”, a antologia não se referia a uma escola ou movimento literário. Ou pode indicar ainda que, do ponto de vista da antologista, as poetas marginais foram omitidas por não se ajustarem ao conceito de “verdadeira condição de mulher” por ela suposta. As autoras incluídas na antologia, mesmo aquelas contemporâneas da Poesia Marginal, apresentam obras que se constituem paralelamente a esse movimento, o que corrobora o que se diz sobre Adélia na crítica em geral, na sua relação com aquele movimento literário.

Em *Palavra de mulher*, três poemas de Adélia Prado são ressaltados: “Meditação”, fora dos dois livros por ela publicados até aquela data e das publicações posteriores; “Páscoa”, do livro *Bagagem* (1976); e “Dolores”, de *O coração disparado* (1978). Destaco o poema “Meditação”:

Que coisa feia,
 uma mulher tão velha feito eu,
 com medo da morte,
 e jeito assim de quem foi apanhada em flagrante delito
 e move o rosto de mil desastradas maneiras
 procurando uma imagem.
 Cada um vai morrer. Isto, por si,
 deveria tornar-se em bom consolo
 - A foice que não discrimina –
 Mas não quero escrever poesia para os velhos,
 para que leiam e digam, vingativos:
 ‘é isso mesmo. No fim, esta má qualidade de poeira,
 farelo de ossos de quem calçou sapatos de salto alto
 e saiu por aí sem dar bom dia a ninguém.’
 Todavia dói, é demais que dói perder o belo rosto,
 a cara de quem olhava a manhã com fingida tristeza:
 ‘até eu fazer vinte anos’.
 Queria falar com os profetas
 A belíssima língua inspirada por Deus.
 Como é possível que depois dos salmistas
 Ainda se possa dizer de alguma escrita:
 “é bela esta palavra!”
 Deus é maior que eu.
 E não é jovem. Isto, sim,

é consolo
(PRADO, 1979, p. 80).

Trata-se de um poema recolhido pela organizadora das mãos da própria Adélia, e aborda a temática da passagem do tempo. A cena enunciada no poema é de uma mulher em meia-idade, ao deparar-se com a fragilidade da beleza feminina que se esvai e ao vivenciar a dor da perda da juventude, à medida que mira a própria imagem, com marcas crescentes de envelhecimento. Traz ainda reflexões metapoéticas. Há um desejo da mulher lírica¹⁵ por escrever bela e inspiradamente como os profetas e os salmistas, que deixaram escritas que não se perderam com o tempo. É o grande consolo que lhe resta é que a grandeza de Deus não está associada à sua juventude, o que sugere que a permanência dela também está em sua escrita e não em seu corpo de beleza feminina, humana e frágil.

Apenas os três últimos versos se tornaram um poema novo, reelaborado e incluído em *A faca no peito* (1988), sob o título de “Parâmetro”: “Deus é mais belo que eu./ E não é jovem./ Isto, sim, é consolo” (PRADO, 2015, p. 291). Ao invés de *maior*, o adjetivo usado neste último poema, em relação a Deus, passa a ser *belo*. A ênfase na beleza em lugar da grandeza pode sugerir uma experiência de sentimento de maior proximidade de Deus, que se associa mais a como Adélia constrói *ethé* femininos e religiosos em outros de seus versos.

Curiosamente, os três poemas evidenciados na antologia se referem principalmente à temática ligada à velhice e à beleza física, que se esvai com a idade, com a crescente proximidade da morte. O segundo e terceiro poemas, “Páscoa” (PRADO, 1979, p. 115) e “Dolores” (p. 178), também apresentam *ethé* de mulheres que se deparam com a meia-idade e buscam formas de superação da solidão desse momento de constatação. No primeiro, enfatiza-se a idade como um tempo de passagem (páscoa). O sujeito lírico deseja que a passagem se cumpra e o lugar da velhice se estabeleça, como lugar e tempo em que o medo não tem mais espaço: “Pra eu parar de temer e posar para um retrato,/ ganhar uma poesia em pergaminho” (p. 115).

¹⁵ Utilizo a expressão “mulher lírica”, sem me reportar a nenhuma categoria teórica específica, mas como uma identificação ética do elemento feminino enunciativo do poema.

No último poema (PRADO, 1979, p. 178), o eu lírico se denomina “Dolores”. O nome-título encaminha a leitura do poema a partir de seu significado: tem origem no espanhol *dolores*, que quer dizer literalmente “dores”. Surgiu a partir do título espanhol de Maria das Dores, dado à Virgem Maria, originalmente chamada de María de los Dolores. Trata-se novamente do *ethos* de uma mulher em meia-idade, sofrendo com a constatação da perda da beleza da juventude. Identifica-se também com uma mulher religiosa, pois pede perdão a Deus por seu sofrimento ser dessa ordem. Supõe que talvez superasse o conflito, se suas marcas de idade fossem registradas como belas em uma tela ou poema. Mas prefere identificar-se com as mulheres simples de seu contexto sócio-histórico, que permanecem no tempo pela força de sua ação, que, em sua perspectiva, move a existência: “[...] Exijo a sorte comum das mulheres nos tanques,/ das que jamais verão seu nome impresso e no entanto/ sustentam os pilares do mundo [...]”. Mulheres que enfrentam perdas, mas insistem na alegria de se cuidarem, de apreciarem o sexo em qualquer idade e lidarem com os afazeres mais comuns do cotidiano: “[...] porque mesmo viúvas dignas/ não recusam casamento, antes acham sexo agradável,/ condição para a normal alegria de amarrar uma tira no cabelo/ e varrer a casa de manhã./ Uma tal esperança imploro a Deus” (p. 178). A referência ao padrão de comportamento de uma mulher “digna” e de sua relação com o casamento parecem apontar para um padrão moral religioso, pano de fundo do poema, que vai também na contramão dos discursos feministas do século XX, ainda que evidencie o tema do sexo, como vimos, caro à obra adeliana.

Destaque-se que o discurso enunciado nos três poemas dessa antologia apresenta, além do evidente elemento religioso cristão, pontos comuns em suas construções: o *ethos* de uma mulher de meia-idade, deparando-se com o envelhecimento gradativo, buscando sentido para sua existência efêmera, na medida em que seu corpo envelhece e sua beleza de mulher jovem já não dá conta de suprir valor para o seu cotidiano.

A escolha de poemas que tratam dessa temática parece indicar que Hortas encontra em Prado, e talvez se identifique com esse discurso, o tema da angústia da mulher submetida ao crivo patriarcal da beleza exigida pelos homens, para lhe garantir um lugar de visibilidade no mundo, desvelando o quanto tal angústia está ainda presente machistamente no pensamento de muitas mulheres na contemporaneidade.

A antologia organizada por Augusto Massi¹⁶ decorre da realização do ciclo “Artes e ofícios da poesia”, que reuniu poetas, críticos e editores, em maio de 1990, no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Na publicação, são reunidos depoimentos e poemas dos participantes do evento, entre eles, Adélia Prado. Observando a diversidade de projetos poéticos presentes naquele momento, que dificultava estabelecer correlações entre seus diferentes atores do ponto de vista crítico, o evento e a publicação se propuseram a ser um elemento aglutinador das vozes presentes na poesia brasileira do início daquela década.

A coexistência no encontro paulistano de faturas poéticas tais que as de Adélia Prado, Manoel de Barros, José Paulo Paes e Francisco Alvim não foi simples justaposição [...] Já que acreditávamos que essa escolha de dissemelhanças poderia fazer entrever, e conseqüentemente melhor apreciar, os aspectos de solidariedade que sabemos serem os únicos presentes à condição moderna: crise do sujeito, relação problemática e referências e injunção da linguagem (MASSI, 1991, p. 10).

Elencando poetas que apresentavam modos estéticos bastante diferenciados entre si, valorizando essa diversidade em nome da solidariedade de suas condições de autores modernos, Massi constrói uma antologia bem plural. No entanto, mas previsivelmente, no conjunto de vinte e nove participantes na antologia, apenas três mulheres foram incluídas: Adélia Prado, Alice Ruiz e Orides Fontela, possivelmente pela pouca participação feminina no evento, também. A grande maioria dos participantes acatou a proposta do antologista de escrever um depoimento com reflexões sobre o seu fazer literário, uma espécie de “Itinerário de Pasárgada”, como o próprio Massi define na orelha do livro. Adélia e outros cinco poetas preferiram participar apenas com poemas de sua autoria: “Tal gesto deve ser visto não como uma recusa diante da dificuldade de refletir sobre o próprio fazer poético, mas como uma espécie de profissão de fé na capacidade crítica da própria poesia”, atesta Massi, também na orelha da publicação (MASSI, 1991).

O critério, portanto, parece ser o de dar voz aos diferentes poetas, com o objetivo de mapear a poesia brasileira de então, em seus variados projetos estéticos. Nesse sentido, quem selecionava o que incluir era o próprio participante. No caso de Adélia,

¹⁶ Augusto Massi é poeta e doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Trabalha como professor de Literatura Brasileira naquela Universidade. Tem atuado como poeta, crítico e editor, com ênfase em publicações relacionadas à poesia modernista, crônica, memorialismo, além de prosa e poesia contemporâneas.

foram selecionados cinco poemas, três de *Terra de Santa Cruz* (1981), e dois de *O pelicano* (1987), livros mais recentemente lançados naquele momento. Dos cinco textos, um é metapoético (“Branco”), outro trata da morte (“O lugar da necrópole”), ambos de *Terra de Santa Cruz*. Nos dois casos, embora sejam poemas líricos, não há nenhum índice de *ethé* de mulheres, como sujeitos líricos, nem mesmo pronomes ou desinências indicativas de gênero.

Os outros três poemas assumem um perfil mais erotizado. “Casamento” (PRADO, 1991, p. 14) define esse viés a partir da voz de uma mulher, que se coloca contrária às mulheres que se opõem a que os maridos cheguem com um pescado a ser ainda preparado e os deixam sozinhos nessa empreitada. Indica que a parceria na cozinha, entre risos, silêncios e algumas falas, alimenta o desejo e o prazer sexual na cama. Trata-se de certa definição do que seja “casamento”, na perspectiva do eu poemático. “Objeto de amor” (PRADO, 1991, p. 17) traz forte teor erótico, mas não assume claramente uma voz feminina. Já em “O pelicano” (PRADO, 1991, p. 18), poema de mesmo título do livro a que pertence, a constituição de um *ethos* feminino é claramente observado por meio de vários recursos de enunciação. Aparece também um outro-lírico¹⁷, Jonathan, presente em tantos poemas de Adélia, e que por vezes encarna a humanização, a encarnação de um ente divino.

Observa-se que por ser uma escolha da própria poeta, a seleção procura mostrar certa amplitude de aspectos gerais de seu modo poético, principalmente do ponto de vista temático: a metapoesia, o corpo, a relação homem-mulher e a morte, relacionados à religiosidade e ao erotismo.

Em outra publicação dessa ordem, a antologia de Pedro Lyra¹⁸, *Sincretismo, a poesia da geração 60* (1995), são elencados quarenta e cinco poetas. Acompanha a seleção, um texto do organizador sobre a poesia contemporânea ao final do século XX, seus movimentos de vanguarda e gerações de poetas que se fizeram representar de 1960 ao mês de dezembro de 1994.

¹⁷ Utilizo aqui a expressão “outro-lírico”, sem aludir a nenhuma categoria teórica específica, mas me reportando a uma alteridade expressa como personagem identificável no poema, como é o caso da figura de Jonathan.

¹⁸ Pedro Lyra é poeta, crítico e ensaísta, com 22 livros publicados em vários países da América Latina e da Europa e presença em diversas antologias poéticas, no país e no exterior. Foi professor visitante em universidades de Portugal (1986, 1990), Alemanha (1987) e França (1989-90, 1993) e realizou estágio pós-doutoral em Tradução Poética na Universidade Paris-Sorbonne.

Lyra contextualiza e define os critérios da organização da antologia, sobretudo, elencando autores de uma tradição discursiva modernista. Relaciona os poetas por ordem de estreia em livros de poemas. Dedicar dez páginas a cada autor, entre apresentações biobibliográficas e poemas. A seleção se realizou a partir da projeção nacional e internacional de cada escritor, observadas em: “[...] sua recepção na Imprensa, na Crítica, na Universidade e outras instituições culturais; edições além da província; presença na vida literária do país, prêmios importantes; traduções etc.” (LYRA, 1995, p. 174). Dos quarenta e cinco poetas presentes, apenas onze são mulheres: Lélia Coelho Frota, Marly de Oliveira, Astrid Cabral, Myriam Fraga, Neide Archanjo, Orides Fontela, Olga Savary, Tereza Tenório, Elizabeth Veiga, Elizabeth Hazin e Adélia Prado. Lyra inclui Adélia entre os autores representativos de 1960, talvez por tomar como ponto inicial de sua trajetória literária, as primeiras publicações da autora em suplementos literários ou seu primeiro livro, em parceria com Lázaro Barreto, de 1969.

Dos poemas de Adélia, seleciona treze: “Com licença poética” e “Briga no beco”, de *Bagagem* (1976); “Nem um verso em dezembro”, “Discurso”, “Bairro”, “Desenredo”, “Ausência de poesia” e “Atalho”, de *O coração disparado* (1978); “Os tiranos” e “O falso”, de *Terra de Santa Cruz* (1981); “Objeto de amor” e “O nascimento do poema”, de *O pelicano* (1987); e “Poema começado do fim”, de *A faca no peito* (1988).

“Com licença poética” (PRADO, 1995, p. 588) define sinteticamente o modo poético adeliانو e é poema de abertura de *Bagagem*. “Briga no beco” (PRADO, 1995, p. 588) compõe um *ethos* claramente feminino e trata do ciúme de uma mulher por seu marido. “Poema começado do fim” (p. 596) constrói igualmente um claro *ethos* feminino e traz ainda a figura masculina de Jonathan. “Objeto de amor” (p. 595), já mencionado nesta seção, é citado em vários achados antológicos também, talvez por seu arroubo erótico, no verso exatamente ao meio do poema, entre quatro versos antes e depois: “cu é lindo!”. É um dos poemas eróticos mais lembrados da obra adeliانا. E “O nascimento do poema” (p. 595), fortemente metapoético.

Os demais poemas não se enquadram em uma temática distinta. Apresentam aquilo que José Helder Pinheiro Alves (2014, p. 129) chama de “construção em vitral”, relativa ao caráter de oralidade de seus versos, onde se entrecruzam diferentes temas e assuntos, como a vida, a morte, o passar do tempo, o sofrimento etc., num vai e vem que rompe aparentemente a coerência temática do texto. São poemas líricos

discursivamente dos mais ricos, entrecortados por citações religiosas e delicadezas eróticas de grande beleza. Com essa ampla seleção, Lyra abarca um significativo espectro da obra poética de Adélia Prado.

Focalizemos, ainda, outra antologia de poetas de Minas gerais. Trata-se de *A poesia mineira no século XX*, organizada por Assis Brasil¹⁹, em 1998, como parte da coleção *Poesia brasileira*, que contém antologias de cada estado do país. Assis Brasil enfatiza, na introdução, diferentes grupos de escritores no decorrer da história da poesia de Minas Gerais no século passado. Dentre os grupos identificados por ele, há os autores que, nascidos na década de 1930 e enraizados no modernismo, mantêm correlações, por meio de experiências individuais em diálogo com resíduos da geração de 45, com as vanguardas ligadas ao concretismo, e com a poesia marginal. Neste grupo de poetas, que ele considera “fora do circuito”, está localizada Adélia Prado (ASSIS BRASIL, 1998, p.19-20).

Assis Brasil inventaria os autores por ordem de nascimento, em número de 75, sem enquadrá-los em grupos ou escolas específicas de produção literária. Constata-se uma tentativa de abarcar a totalidade das expressões poéticas mineiras do século passado. Dentre os poetas elencados, quatorze são mulheres, a saber, por ordem de aparição na antologia: Henriqueta Lisboa, Cleonice Rainho, Yeda Pratis Bernis, Laís Correa de Araújo, Elizabeth Rennó, Bernadete Campos, Adélia Prado, Maria José de Queiroz, Imah Thérés, Marta Gonçalves, Elizabeth Gontijo, Maria Lúcia Simões, Aricy Curvello, Rita Espescht.

Sobre Adélia, afirma: “[...] define e situa muito bem a sua poesia: poesia de simplicidade, do coloquialismo, num veio dramático que não ultrapassa o grande drama”. E citando proposições de Pedro Lyra (1995, p. 97-99), enquadra-a na “tradição discursiva”. Admite que Adélia Prado “[...] pode ainda ser aproximada à ‘variante alternativa’, pela feição cotidiana de sua poesia, não chegando à pobreza pedestre da geração que marcaria os anos 70 [...]” (ASSIS BRASIL, 1998, p. 149).

Os poemas elencados por Assis Brasil são: “Azul sobre amarelo e roxo” e “O dia da ira”, de *Bagagem* (1976), e “O lugar da necrópole”, de *Terra de Santa Cruz* (1981). O primeiro deles trata da saudade da infância. O segundo, de aspectos religiosos, e o

¹⁹ Luiz Antonio de Assis Brasil é escritor, romancista e professor universitário. Em 2003, foi contemplado com três prêmios: Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, Prêmio Jabuti [finalista com menção honrosa] e Prêmio Açorianos de Literatura, com o romance *A margem imóvel do rio*.

último, da velhice e da morte. É notável que cada um deles aborde um tema variado, e que o discurso feminino, seja ligado a temas do cotidiano, seja aquele mais comumente associado ao erotismo adeliانو, não se faz fortemente representado. Caberia analisar comparativamente, em outra ocasião, se em relação às demais poetisas esse critério foi mantido, ou seja, se o discurso feminino não foi evidenciado na produção dessas mulheres, o que seria significativo nesse momento histórico de valorização do discurso feminino e feminista, e, se foram, sob que perspectiva discursiva.

A próxima antologia que cito aqui é a organizada por Ítalo Moriconi²⁰, *Os cem melhores poemas brasileiros do século XX*, finalista do Prêmio Jabuti em 2001. Assim ele descreve o processo de composição do livro, em sua introdução: “Pratiquei um exercício de cartografia, tentando tocar em pontos emotivos e intelectuais capazes de abrir para o leitor a possibilidade de um reconhecimento de si e do diverso no panorama apresentado” (MORICONI, 2001, p. 15). Segundo o autor, o “panorama” organizado por ele tem em mente um leitor que ele ficcionalmente imaginou: alfabetizado, amante da leitura, não muito conhecedor de poesia, mas desejoso de se informar mais sobre esse gênero literário. Foram escolhidos cem poemas “[...] incontornáveis, definitivos, inesquecíveis, extraídos das obras escritas por um time confiável de poetisas destacados, legitimados pela crítica mais atenta, inclusive a contemporânea” (MORICONI, 2001, p. 16).

Ítalo Moriconi estabelece ainda a “essencialidade” como o caráter básico de seleção dos poemas. “Entenda-se por essencialidade a capacidade de um poema ser exemplar dentro do seu gênero específico” (MORICONI, 2001, p. 17). Tentando abarcar a diversidade de formas, temas, discursos etc., o antologista dá voz também à escrita feminina: “[...] poemas marcados pelo feminino, como o de Gilka Machado, no início do século, e os de Adélia Prado, Hilda Hilst, Olga Savary, Dora Ferreira da Silva, no final – entre outras, é claro” (p. 18). Ao todo, e como ocorre nas demais antologias aqui citadas, em termos de proporção, são incluídas doze mulheres, de um total de cinquenta e nove poetisas elencados.

²⁰ Ítalo Moriconi tem formação em Ciências Sociais pela Universidade de Brasília e é Doutor em Letras. Atualmente é professor de Literatura Brasileira e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e crítico literário.

A propósito dessa proporção, ao analisar a obra de Ítalo Moriconi, Pedro Lyra faz observações quanto à pouca representatividade das mulheres:

[...] o percentual de nomes femininos na antologia é de pouco mais de 20%, quando todos concordam com o fato de que a poesia de autoria feminina atingiu um alto nível no século passado, com uma quantidade razoável de nomes de valor. Ele incluiu 12 poet(is)as, e omitiu pelo menos outro tanto – e algumas com um grau maior de reconhecimento crítico-histórico: Francisca Júlia (os Mármores são do século XIX mas as Esfinges, que não são apenas uma reprodução com outro título, são de 1903), Adalgisa Nery, Renata Pallottini, Lupe Cotrim Garaude, Lélia Coelho Frota, Orides Fontela, Myriam Fraga, Lucila Nogueira, Elizabeth Veiga, Neide Archanjo, Elisabeth Hazin, Astrid Cabral, Tereza Tenório, Denise Emmer, Marly de Oliveira e algumas outras [...] (LYRA, 2017).

Apesar da exclusão de nomes importantes da poesia contemporânea escrita por mulheres, segundo a observação de Lyra, outras referências indispensáveis não são esquecidas na antologia de Moriconi, dentre elas, Adélia Prado. Sua inclusão mais uma vez se dá pela via da representatividade de uma voz feminina com reconhecida expressão na poesia brasileira mais recente.

Moriconi inscreve o *olhar contemporâneo* como critério balizador de suas escolhas, ou seja, “[...] estes poemas só poderiam ter sido escolhidos e sequenciados da forma como estão sequenciados por alguém que não apenas é filho do século, mas filho do fim do século” (MORICONI, 2001, p. 19). Isso responde, em parte, à colocação de Lyra. Discorrendo sobre algumas características desse “fim do século”, que ele aponta como o período a partir de 1970, destaca “[...] a revolução feminista na sociedade, na cultura e na literatura, que deixa para o século XXI o legado de um bruta imbróglio nas relações entre masculino e feminino” (p. 19).

A obra contém quatro partes, que obedecem a um princípio cronológico (início, meio e fim do século, sendo a última denominada “Fragmentos de um discurso vertiginoso”, que inclui a variedade de discursos poéticos representativos dessa fase pós-modernista e/ou pós-1970, sem uma ordem específica de apresentação.

Os poemas selecionados da obra de Adélia Prado (PRADO, 2001, p. 247; 285) estão incluídos nessa última parte e localizados em extratos diferentes da seção. São eles: “Com licença poética”, de *Bagagem* (1976), que abre a seção, e “Casamento”, de *Terra de Santa Cruz* (1981). Ambos não se ajustam muito ao discurso feminista a que se refere Moriconi em sua introdução.

Outra publicação importante é a *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*, de Manuel da Costa Pinto²¹ (2006). Os critérios para a organização do livro foram: a reunião de setenta poetas com publicações ativas no século 21, desde aqueles consagrados, com vasta fortuna crítica, até outros com novas dicções, em ambos os casos, apontando tendências e linhas de força poéticas da contemporaneidade. Os capítulos foram organizados por ordem alfabética a partir do sobrenome dos poetas, e cada um deles listou um número variado de poemas, buscando delinear um perfil abrangente da obra do autor em vista, privilegiando poemas mais recentes, identificando “[...] as razões pelas quais esses autores conquistaram – cada um a seu modo e com diferentes níveis de realização poética – um espaço na cena literária brasileira (PINTO, 2006, p. 12).

São três os poemas selecionados da obra de Adélia Prado. O primeiro, “O poeta ficou cansado”, é de *Oráculos de maio* (1999), à época a publicação mais recente da autora. Os outros dois poemas, inéditos em livros, foram recolhidos da publicação *Cadernos de literatura brasileira: Adélia Prado*, do Instituto Moreira Salles (2000), que apresentou três textos inéditos da autora naquele momento. Os dois poemas foram “Divinópolis” e “Línguas”, e também um terceiro poema, “Olhos”. Todos os três saíram posteriormente em *A duração do dia* (2010), com algumas alterações.

“O poeta ficou cansado” (PRADO, 2015, p. 323) é o metapoema de abertura do livro *Oráculos de maio*. No texto, a persona lírica indaga, com rebeldia diante de Deus, sobre os porquês de seu fazer poético. Já “Divinópolis” é poema memorialístico, que remete o leitor à figura paterna, ao trem e a outros detalhes da vida da cidade do interior, e às emoções que esses fatos da memória e do presente projetam sobre a enunciativa do poema. Na antologia, o registro é idêntico ao da publicação do *Cadernos de Literatura Brasileira – Adélia Prado* (2000, p. 61). Mas, ao ser publicado no livro *A duração do dia*, o poema trouxe algumas alterações na disposição dos versos, desfazendo os seus deslocamentos no texto. A edição do livro mantém todos

²¹ Manuel da Costa Pinto é paulista nascido em 1966. Formado em Jornalismo pela PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo) e mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP (Universidade de São Paulo), foi editor-assistente da Edusp, editor-executivo do *Jornal da USP*, editor-executivo da revista *Guia das artes* (especializada em artes plásticas) e, de 1997 a 2003, coordenador editorial do Instituto Moreira Salles. Foi um dos criadores da *Cult*, revista que editou por seis anos. É colunista do jornal *Folha de São Paulo* e autor, dentre outros, do livro *Literatura brasileira hoje* (2004), pela Publifolha.

os versos alinhados à mesma margem, com o mesmo número de versos, em uma única estrofe (PRADO, 2015, p. 385).

Já o texto “Línguas”, ao ser publicado no mesmo livro (PRADO, 2015, p. 433), sofreu maiores alterações. Na versão da antologia, a mesma do *Cadernos de Literatura Brasileira – Adélia Prado* (2000, p. 63-63), o poema traz sessenta versos. Na versão do livro, foi reduzido a apenas vinte e quatro. Na publicação do *Cadernos*, a temática parece remeter ao sofrimento da poeta. Com a versão sintética do livro, o texto torna-se mais metapoético, pois trata de seus sofrimentos frente ao fazer poético, considerando que esse fazer se torna menos perfilado de gratidão e contemplação, fruto de seu sofrimento. Em função disso, clama pela intervenção divina, até que seja atendida por meio de uma manifestação carismática, da fluência de uma oração em línguas estranhas²², como preconizadas no Novo Testamento. Desta forma, tudo se reordenaria em poesia e bênção.

Sendo assim, na antologia de Manuel da Costa Pinto, levando-se em conta que dois dos poemas adelianos eram ainda inéditos, constam três poemas de temática e perfis aparentemente variados: um que trata da questão do sofrimento, outro mais memorialístico, outro mais religioso, embora as nuances de cada um desses perfis possam perpassar todos eles, em algum momento, imbricando-se entre si. Segundo observações do próprio antologista,

A intensidade religiosa está presente em praticamente todos os poemas de Adélia Prado. Não se trata de fervor místico ou de uma contemplação visionária do sobrenatural, mas de um tom celebrativo que inclui tanto os pequenos encantamentos da vida interiorana quanto aqueles poemas que se aproximam das formas do hino e da prece. De todo modo, a devoção a Deus se confunde, aqui, com a devoção às palavras, já que é por meio delas que se nomeia a onipresença dessa ausência, ou que se percebe o efeito dessa força invisível (PINTO, 2006, p. 309-310).

Costa Pinto, como boa parte da crítica conhecida, identifica um caráter principalmente religioso na obra da poeta, que se desdobra também em metapoesia.

²² A oração em línguas estranhas foi vivenciada pelos discípulos de Jesus Cristo, logo após sua ascensão, no evento do Pentecostes, narrado em Atos, capítulo 2, como uma manifestação da presença do Espírito Santo. Posteriormente, esse dom carismático foi referenciado em outras passagens do Novo Testamento, como em I Coríntios 12 e 13 (BÍBLIA, 1993, p. 1132-1134).

A antologia organizada por Constância Lima Duarte²³, *Mulheres em letras* (2008), resgata algumas escritoras mineiras do século XIX, mas se dedica especialmente às do século XX, chegando às autoras contemporâneas. A publicação foi realizada como fruto de uma pesquisa desenvolvida com alunas de um curso de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais. O objetivo do trabalho era preencher lacunas de teor biobibliográfico e crítico em relação às escritoras mineiras, prosadoras e poetisas. Foi realizada uma primeira seleção, com base nos interesses iniciais de cada pesquisadora envolvida no trabalho, e, a partir disso, foram feitos levantamentos de antologias existentes sobre o tema, além da investigação em dicionários, manuais de literatura e história literária, leitura dos livros das autoras, entrevistas, coleta de depoimentos publicados etc.

Foram elencadas vinte e nove autoras, por ordem de nascimento, e sobre cada uma delas produziu-se um artigo, seguido das fontes pesquisadas, contendo excertos de suas obras. Diferentes gêneros literários fizeram-se representar. Na poesia, aparecem expoentes como Henriqueta Lisboa, Laís Corrêa de Araújo e Adélia Prado.

No artigo dedicado a Adélia, produzido por Maria Inês de Moraes Marreco (2008, p. 238-244), há uma descrição detalhada sobre sua trajetória biobibliográfica. Alguns poemas são citados e a articulista tece os seguintes comentários sobre a autora: “Ela incorpora o papel de intelectual sem abrir mão dos papéis de mãe, esposa e dona de casa; daí ser tida como aquela que encontrou o equilíbrio entre o feminino e o feminismo, seus textos não perpassam os conflitos de movimentos feministas” (MARRECO, 2008, p. 243). Os poemas apenas citados a partir dessa descrição são “Amor feinho”, de *Bagagem* (1976), e “Casamento”, de *Terra de Santa Cruz* (1981). Estes depois aparecem transcritos na seção “Excertos”, junto com “Com licença poética”, “Trégua” e “Impressionista”, de *Bagagem* (1976) e “Mural”, de *Oráculos de maio* (1999), totalizando seis poemas extraídos da obra da poeta (PRADO, 2008, p. 246-248).

²³ Constância Lima Duarte é doutora em Literatura Brasileira pela USP (Universidade de São Paulo) e mestre em Literatura Portuguesa pela PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro). Em 1998, assumiu a Cadeira de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). No estágio de pós-doutorado, realizado em 2002-2003 na UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina) e na UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), desenvolveu o projeto “Literatura e feminismo no Brasil: trajetória e diálogo”. Pesquisadora do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (NEIA) e do Centro de Estudos Literários da UFMG, coordena os grupos de pesquisa “Letras de Minas” e “Mulheres em Letras”.

Os poemas selecionados apresentam índices potentes sobre assuntos ligados às mulheres, evidenciados a partir das rotinas do casamento, da relação homem e mulher, do cuidado da casa, do lidar com a meia-idade e com os desafios dos papéis tradicionais femininos etc., associados àquilo que a autora denomina de “equilíbrio entre o feminino e o feminismo”.

Vale ressaltar que mesmo em produções acadêmicas mais recentes, como essa, em nível de pós-graduação, encabeçada por uma estudiosa da literatura feita por mulheres na atualidade, como Constância Lima Duarte, as contradições discursivas a respeito das realidades femininas e feministas ainda se fazem representar. Ora, feminino e feminismo, a meu ver, não se excluem mutuamente. Ambas as realidades são componentes indissociáveis das mulheres na contemporaneidade. Isso evidencia o quanto mesmo as mulheres ainda trazem, matizadas em seus discursos e corpos, as heranças machistas do patriarcalismo.

Para compor esse elenco de antologias, que incluem poemas de Adélia Prado, é importante ainda citar o trabalho de Afonso Henriques Neto²⁴, *Roteiro da poesia brasileira: anos 70*, de 2009. O livro compõe uma coleção de 15 volumes que percorre toda a história da poesia brasileira, com uma proposta mais didática e panorâmica do que crítico-literária. A coleção, a partir do modernismo, elege como critério a década de estreia de cada poeta em livro, além do “[...] exame do conjunto da obra ao longo desses últimos trinta anos” (HENRIQUES NETO, 2009, p. 8), bem como a maior abrangência geográfica possível.

Afonso Henriques Neto elenca, na introdução, quarenta e seis autores e alguns apoios críticos sobre a obra de cada um deles. Do total, quatorze são mulheres: Dora Ferreira da Silva, Olga Savary, Adélia Prado, Astrid Cabral, Elisabeth Veiga, Tereza Tenório, Lucila Nogueira, Rita Moutinho, Elizabeth Hazin, Ana Cristina César, Angela Melim, Suzana Vargas, Denise Emmer. Sobre Adélia Prado, escreve:

²⁴ Afonso Henriques Neto, mineiro nascido em 1944, é poeta e professor universitário. Veio de uma família de importantes nomes do cenário literário brasileiro: é sobrinho-neto de Bernardo Guimarães, neto de Alphonsus de Guimaraens e filho de Alphonsus de Guimaraens Filho. É professor do Instituto de Artes e Comunicação Social da UFF (Universidade Federal Fluminense), tendo-se doutorado pela Escola de Comunicação da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) em 1997. Publicou, desde 1972, vários livros de poesia.

[...] José Nêumanne tece justos elogios ao reconhecido trabalho de Adélia Prado, poeta que busca as nuvens do sagrado sem jamais perder de vista o chão humano. Por isso, diz Nêumanne, a poesia de Adélia “é registro permanente do torpe e do santo, revelando o que resta de sórdido no sublime e o que de sublime repousa na sordidez” (HENRIQUES NETO, 2009, p. 13)²⁵.

De Adélia, o volume traz quatro poemas (PRADO, 2009, p. 45-48): “A serenata” e “Dona Doida”, de *Bagagem* (1976), “Bairro”, de *O coração disparado* (1978), e “Festa do Corpo de Deus”, de *Terra de Santa Cruz* (1981). Dos poemas citados, apenas o último é representativo da característica apontada pelo antologista na introdução, “[...] as nuvens do sagrado sem jamais perder de vista o chão humano” (HENRIQUES NETO, p. 13). Os três primeiros evocam muito mais a voz de um eu lírico feminino, portanto mais referencial de uma escrita de mulher, embora não haja alusão a esse aspecto da obra adeliana em nenhum momento da antologia. O quarto poema, “Bairro”, já foi mencionado aqui também nas observações sobre a antologia elaborada por Pedro Lyra (1995).

Trago, ainda, a antologia organizada por Sergio Cohn²⁶ (2012), *Poesia.br*. Trata-se de uma coleção antológica de grande extensão diacrônica, dividida em 10 volumes que cobrem a poesia brasileira de seu início ao século XXI.

Os poemas de Adélia aparecem no volume seis, relativo aos anos de 1960. Possivelmente o autor a relaciona a esse período não pela data de publicação de seu primeiro livro-solo, *Bagagem*, de 1976, mas por suas publicações avulsas nos anos 1960. Talvez isso também tenha alguma relação com o estilo e a temática da obra adeliana, que estariam relacionados a um dos movimentos líricos desse período, mais intimista e existencial, segundo Cohn:

Após a efervescência experimental da década de 1950, os anos 1960 começaram com um refluxo para o verso, seja em uma poesia intimista-existencial, seja provocativa no campo comportamental, criando espaço para o surgimento da contracultura no país, seja engajada politicamente (COHN, 2012, p. 5).

Na apresentação do volume, o autor se detém com maior fluência nos nomes dos poetas emergentes no período, todos eles homens que fizeram parte de diferentes

²⁵ Embora Afonso Henriques Neto utilize uma citação de José Nêumanne, o texto não traz a referência bibliográfica necessária do autor citado.

²⁶ Sergio Cohn é poeta paulista nascido em 1974, com vários livros publicados, e criador das revistas de poesia *Azougue*, em 1994, e *Azougue Editorial*, em 2001.

iniciativas artísticas no eixo Rio-São Paulo, voltadas para o engajamento político ou para as provocações da contracultura. Ao final do volume, apresenta o que ele chama de as “[...] quatro grandes damas da poesia brasileira: Hilda Hilst, Dora Ferreira da Silva, Orides Fontella e Adélia Prado” (COHN, 2012, p. 17). Justifica superficialmente a inclusão das autoras nos anos 1960 por considerar que “[...] suas poesias certamente estão em sintonia com o espírito da época” (p. 17). Sendo assim, Adélia é elencada entre dezesseis poetas daquela década, sendo doze homens e quatro mulheres.

Curioso é observar que, no trecho da apresentação em que analisa a produção poética masculina, enumera principalmente os nomes daqueles que tiveram uma trajetória mais engajada e de maior ruptura com o momento social e político no Brasil, ressaltando em diversos trechos essas características de suas obras e experiências existenciais (COHN, 2012, p. 5-17). Ao tratar das mulheres, não só dedica pouco espaço textual a elas (p. 17-19), mas as apresenta como “damas” da poesia do momento. Mais do que isso, limita-se a destilar aspectos biobibliográficos, sem tecer nenhuma análise de fato sobre o perfil poético de cada uma delas, nem de suas contribuições para a literatura escrita por mulheres no Brasil, o que seria um aspecto de engajamento a ser observado, tendo em vista o propósito subtendido na feitura da coleção.

Sobre Adélia, apenas lembra a recomendação determinante de Drummond e Sant’Anna para a publicação de *Bagagem*, cita a realização do espetáculo *Dona doida*, encenado por Fernanda Montenegro, com base na obra da poeta, e reconhece seu sucesso de público e crítica (COHN, 2012, p. 19).

Na seção que destina especificamente a ela, ao final do volume, transcreve sete poemas de sua obra publicada até então, excetuando *Miserere*, publicado um ano depois da antologia. Os poemas são: “Impressionista”, “Briga no beco” e “O vestido”, de *Bagagem* (1976); “Dia”, de *O coração disparado* (1978); “O amor no éter”, de *Terra de Santa Cruz* (1981); “Parâmetro”, de *A faca no peito* (1988); e “Neopelicano”, de *Oráculos de maio* (1999).

“Impressionista” é um poema mais relativo à memória (PRADO, 2015, p. 34); “Briga no beco” e “Vestido” trazem temas bem femininos, (p. 71-72; 79); “Dia”, tem um viés predominante de erotismo (p. 130); “O amor no éter” apresenta versos de um amor romântico (p. 187); “Parâmetro” versa sobre o envelhecimento (p. 291); e

“Neopelicano” tem um tom mais religioso (p. 375). Essa categorização é superficial, na medida em que os poemas adelianos, como observamos, entrecruzam essas características. Mas para efeito de abordagem aqui, observo certa predominância dos aspectos apontados.

A partir das observações que tratam de como a obra de Adélia é referenciada nessas antologias da poesia brasileira, observa-se que há uma predominância de versos ligados à temática feminina tradicional, que em grande parte trazem delineamentos de *ethé* de mulheres, dentro das realidades da rotina da casa e do casamento e, na maioria das vezes, na meia-idade. Isso foi observado em vinte poemas dos trinta e sete mencionados. E o discurso feminino se faz fortemente representado em temário relacionado ao envelhecimento, à morte, à religiosidade, à rotina doméstica e à relação homem e mulher.

Dos poemas incluídos nesses trabalhos antológicos breve e pontualmente resenhados, dois se fazem presentes em várias antologias, sendo citados três vezes cada um: “Com licença poética”, de *Bagagem* (1976), e “Casamento”, de *Terra de Santa Cruz*, de (1981). Outros quatro poemas são também citados duas vezes cada um: “Impressionista” e “Briga no beco”, de *Bagagem* (1976); “Bairro”, de *O coração disparado* (1978); e “Objeto de amor”, de *O pelicano*. Apenas um poema nunca foi publicado em livro, “Meditação”.

Em relação à incidência dos livros da autora selecionados nas antologias, há a presença dos seus seis primeiros livros, mas com maior frequência dos três primeiros. Do último livro mencionado, *Oráculos de maio* (1999), são incluídos apenas três poemas. Três de *A duração do dia* são incluídos, mas retirados de uma publicação que os apresenta ainda como inéditos.

Bagagem abarca o maior número de poemas. Isso está relacionado, a meu ver, ao seu peso distintivo (1976), por ser o primeiro livro, o mais extenso e, de certa forma, ser reconhecido pela crítica como fundador do modo poético adeliano.

De todo o conjunto, muitos poemas remetem mais diretamente a temas ligados ao universo feminino, ainda que nem sempre delineiem um *ethos* de mulher. Em bem menor número, há aqueles que abordam aspectos especificamente relativos à experiência religiosa; outros relembram a infância; outros são explicitamente eróticos; alguns são preponderantemente metapoéticos, e um bom número apresenta um perfil

de “vitral”, englobando diferentes temas e assuntos em um só poema. Entretanto, constata-se que, embora os poemas apresentem perfis temáticos constantes, vários desses aspectos se entrecruzam em momentos distintos. O importante aqui a destacar é a predominância de perfis femininos nos poemas encontrados, ora com a construção explícita de um *ethos* de mulher, ora com a abordagem temática voltada para questões tradicionais de mulheres, por vezes relacionadas a outros eixos temáticos também.

É importante observar ainda que, das nove publicações, apenas duas foram organizadas e escritas por mulheres. Estas dedicaram-se a elencar apenas poetas mulheres, a partir de critérios distintos: uma, a de Hortas (1979), evocando autoras de diversos lugares do país; outra, a de Duarte (2008), restringindo-se a Minas Gerais. No entanto, em relação às sete antologias construídas por homens, a abordagem do gênero feminino não é observada como critério básico. São elencados tanto homens quanto mulheres, mas, sem dúvida, com a presença reduzida de mulheres frente ao total de poetas representados. E uma delas, a seleção realizada por Assis Brasil (1998), ao relacionar poemas de Adélia Prado, escolhe apenas aqueles que não apresentam o perfil feminino que observamos na maioria dos poemas antologiadados. Já a de Moriconi demarca fortemente a questão de gênero como critério para escolha dos poemas que selecionou. As demais, a de Massi (1991), Lyra (1995), Costa Pinto (2006), Henriques Neto (2009) e Cohn (2012), buscam delinear uma seleção mais representativa do perfil da obra de Adélia como um todo.

A título de ainda situar a presença de Adélia no conjunto das publicações e discursos presentes no campo da literatura contemporânea, lançamos mão de duas publicações mais recentes, já no século XXI, duas outras antologias de poesia contemporânea, com o fim de comparação quanto ao comparecimento de Adélia em proposições antológicas.

Adriana Calcanhoto²⁷ lançou *É agora como nunca: antologia incompleta da poesia contemporânea brasileira* (2017). Os critérios parecem ser do gosto particular: “A reunião dos poetas sabe-se incompleta e é totalmente pessoal, intransferível, autoral, ou o contrário”. E escreve ainda: “Agora’ quer dizer este momento, aqui mesmo,

²⁷ Adriana Calcanhoto é cantora e compositora de Porto Alegre, nascida em 1965. Desde 2013 publica antologias poéticas. A primeira destinada principalmente a crianças e jovens [ao público infanto-juvenil], mas não só: *Antologia ilustrada da poesia brasileira - para crianças de qualquer idade*, pela Casa da Palavra, com ilustrações próprias.

enquanto mal traço estas linhas e novos poetas estão surgindo em catadupas, produzindo e publicando em *sites*, blogs, revistas eletrônicas, recitais, saraus e até mesmo em livros” (CALCANHOTO, 2017, p. 13).

São quarenta e um autores contemporâneos elencados. Destes, dezoito são mulheres, e Adélia Prado não se encontra entre elas, uma vez que, embora esteja viva e produzindo poesia, parece que não se inclui no conjunto de escritores mais jovens, que utilizam novos suportes de veiculação de seus escritos priorizados pela antologista. Os poetas contemplados são nascidos entre 1970 e 1990, com idade média de 35 a 40 anos, hoje.

Trago a lume ainda a antologia organizada por Gustavo Silveira Ribeiro²⁸, *A extração dos dias, poesia brasileira agora* (2017). O autor elenca também quarenta e um autores contemporâneos, em plena produção em nosso século. Os critérios de escolha, além desse, são também arbitrários. Segundo ele, “[...] o grande número de poetas e poéticas de interesse no presente exigiam que a escolha se orientasse também, para além do prazer pessoal e da relação projetiva com os textos, pela exclusão inevitável de textos e autores” (RIBEIRO, 2017, p. 8). Por outro lado, o organizador sinaliza: “[...] procurei incluir, passear novamente por poemas e poetas que têm me mantido ocupado em sala de aula ou na observação algo militante que procuro fazer da produção contemporânea [...] O afeto, quase sempre, foi o critério fundamental [...]” (RIBEIRO, 2017, p. 8).

Há uma predominância de autores mais jovens, embora com maior elasticidade etária do que a antologia anterior. Dentre os 41 escolhidos, 19 são mulheres. Entre elas, Adélia Prado não é mencionada, seja pelo distanciamento em idade do conjunto dos outros poetas, seja pelo pouco interesse do organizador por seu trabalho poético, ainda que ele seja também mineiro e pesquisador do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG.

No entanto, nessas duas antologias mais recentes, observa-se um crescimento significativo do número de representantes mulheres, o que pode indicar um maior protagonismo feminino no campo da poesia brasileira atualmente, bem como maior visibilidade à produção poética dessas mulheres, embora, nos dois casos, inclusive

²⁸ Gustavo Silveira Ribeiro possui doutorado em Estudos Literários pela UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais). Atualmente é professor adjunto nessa mesma universidade, com ênfase em Literatura Brasileira, e crítico literário. É, além disso, pesquisador do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG.

da publicação organizada por uma mulher, Calcanhoto, a representatividade feminina não chegou a 50% do montante de autores elencados.

Das onze antologias mencionadas neste subcapítulo, como observado, todas se propõem a abarcar de alguma forma os autores contemporâneos, sendo as nove primeiras voltadas principalmente para poetas do século XX, e as duas últimas concentradas naqueles mais jovens, do século XXI. Três são produzidas por mulheres, a saber, Marília Hortas, Constância Lima e Adriana Calcanhoto. Duas delas incluem Adélia Prado. Das outras oito antologias organizadas por homens, sete a mencionam.

Observa-se, de acordo com o levantamento dos textos adelianos antologiadados, que os temas mais frequentes são ligados ao mundo ético feminino tradicional, em muitos casos, apresentando uma clara definição de um *ethos* de mulher. Dessa maneira, a principal marca poética evidenciada pela crítica e pela historiografia literária parece ser mesmo a presença da mulher na obra de Adélia Prado. A presença de sua poesia em importantes antologias nas últimas décadas confirma a potente voz feminina que ela se tornou na poesia contemporânea, principalmente do final do século XX, dialogando com outros nomes e vozes, sejam homens ou mulheres, poetas, historiógrafos, críticos ou antologistas.

CAPÍTULO 2 –

PRIMEIRO MOVIMENTO: ATOS DE UM MODO POÉTICO

*Pode-se compreender de novo
que esteve tudo certo, o tempo todo
e dizer sem soberba ou horror:
é em sexo, morte e Deus
que eu penso invariavelmente todo dia.*

Adélia Prado

O primeiro movimento lírico no interior da obra de Adélia Prado compreende os seus três primeiros livros de poemas: *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1978) e *Terra de Santa Cruz* (1981). Nesse conjunto, nota-se que são estabelecidos os fundamentos da poética adeliana, que estarão presentes, de uma forma ou de outra, nos demais movimentos e livros. Para Massi, esse primeiro segmento “[...] parece estar ligado a uma pulsão criativa, abertura das comportas, passagem da potência ao ato” (MASSI, 2015, p. 509).

A produção poética do movimento se relaciona com sua inserção pública na literatura brasileira e com o impacto de sua poética no momento histórico da eclosão da chamada Poesia Marginal e outras vertentes poéticas daquele período, bem como dos últimos anos da ditadura militar e da subsequente fase de abertura política no Brasil.

O período que vai de sua primeira publicação em livro (1976) até meados dos anos 1980 foi uma fase bastante produtiva para a autora, um tempo de crescentes repercussões de sua poesia, angariando um prêmio importante, como o Jabuti (1978), e suscitando manifestações críticas, como já visto, em diversos periódicos, eventos acadêmicos, teses e dissertações, bem como oportunizando entrevistas e participações em eventos.

Além disso, esses primeiros anos de publicação provocaram mudanças de sua rota profissional, levando-a a deixar o magistério exercido por vinte e quatro anos e assumir a chefia da Divisão Cultural da Secretaria de Educação de Divinópolis. Foi nessa fase também em que fez sua estreia na prosa, publicando três livros no gênero: *Solte os cachorros* (1979), *Cacos para um vitral* (1980) e *Os componentes da banda* (1984).

2.1 DE BAGAGENS POÉTICAS E ALFÂNDEGAS

*No fim da viagem, no fim da noite,
tem uma porteira se abrindo
pra madrugada suspensa.
É pra lá que eu vou.*

Adélia Prado

Os versos de *Bagagem* (1976)²⁹ se inserem no contexto da literatura brasileira como expressão de uma dicção própria, a que Massi denomina “poética da voz”, ressaltando que Adélia é uma poeta da linguagem escrita, mas sua escrita é “[...] ditada pelos ritmos da voz, longamente cultivada na liturgia, na conversa da cidade do interior, na memória familiar, nas canções populares e na declamação dos poemas” (MASSI, 2015, p. 508).

Mas a poesia adeliana inscreve-se nos amplos solos literários brasileiros dialogando com diferentes manifestações literárias desse campo. O diálogo intertextual identificável em seu primeiro livro se dá principalmente com a tradição modernista. Balbino (2005, p. 25-51) observa uma preocupação por parte da autora em evidenciar os nomes do cânone modernista que se farão presentes na obra, ora mais explícita, ora mais implicitamente, e que de alguma forma cancelam e autorizam sua inserção no diálogo no campo naquele momento.

A título de apontamentos sobre aspectos gerais balizadores da obra, Antônio Hohlfeldt enfatiza os traços medulares presentes no conjunto da primeira obra:

Em *Bagagem* surgem, igualmente, algumas outras características fundamentais da poesia de Adélia Prado: o sensorialismo em geral, com destaque para os gostos e paladares, os cheiros e a visão, com ênfase nas formas e, especialmente nas cores. O papel da memória será desde logo

²⁹ Os poemas citados, comentados e interpretados nesse subcapítulo, relativos ao livro *Bagagem*, são referenciados aqui, seguindo a ordem de aparecimento em *Poesia reunida* (2015): “Com licença poética” (p. 17); “Grande desejo” (p. 17-18); “Sensorial” (p.18); “Orfandade” (p.19); “Leitura” (p. 22); “Antes do nome” (p. 24); “Azul sobre amarelo, maravilha e roxo” (p. 24); “Poema com absorvências no totalmente perplexas de Guimarães Rosa” (p. 25-26); “A invenção de um modo” (p. 27); “Roxo” (p. 31); “Um salmo” (p. 31-32); “Agora, ó José” (p. 32-33); “A catecúmena” (p. 38); “Explicação de poesia sem ninguém pedir” (p. 40); “Reza para as quatro almas de Fernando Pessoa” (p. 43); “Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade” (p. 45-46); “Disritmia” (p. 46-47); “Sedução” (p. 48-49); “Refrão e assunto de cavaleiro e seu cavalo medroso” (p. 51-52); “Anúnciação ao poeta” (p. 53); “O modo poético” (p. 59-60); “A serenata” (p. 63); “O sempre-amor” (p. 64); “Canção de Joana D’Arc (p. 65); “Os lugares comuns” (p. 66); “Psicórdica” (p. 66); “Bilhete em papel rosa” (p. 67-68); “Um jeito” (p. 68-69); “Amor feinho” (p. 70); “Janela” (p. 77); “As mortes sucessivas” (p. 95).

valorizado, a significação da mulher, a influência literária da Bíblia, sobretudo do Velho Testamento, de Guimarães Rosa e de Fernando Pessoa, a perspectiva de uma vida boa e alegre, prenhe de esperança, ainda que aqui e ali marcada por tristezas passageiras, inclusive a da morte. O tempo, por isso mesmo, apresenta-se sob uma perspectiva escatológica – de continuada renovação, a gerar sempre o novo, até porque a perspectiva telúrica e religiosa vai conduzi-la até a ressurreição, que não é apenas espiritual, mas também material (HOHLFELDT, 2000, 78).

Analisando as características formais do livro, pode-se destacar a predominância do verso livre. Essa categoria de versificação, no entanto, é um termo excessivamente abrangente, ocultando diferenças entre formas muito divergentes, como explicita Paulo Henriques Britto (2011, p. 127-144). O verso adeliانو parece se identificar mais especificamente com a forma do “verso liberto”, segundo a classificação desse autor:

[...] que resulta do afrouxamento das regras do verso silábico-acental tradicional; a análise desse verso revela a presença de um “metro fantasma” (ou mais de um) por trás da aparente ausência de qualquer padrão formal, havendo eventualmente passagens que se caracterizam por aproximar-se de uma dicção de prosa (BRITTO, 2011, p. 143).

Identificam-se, ainda, outros aspectos frequentes: a pouca ocorrência de rimas, certa presença de assonâncias e aliterações, a ausência de subdivisão em estrofes, a alternância entre poemas longos e curtos, a construção dos versos em paralelismos, em alguns casos, outros em enumerações semânticas, muitas vezes alinhadas em conjuntos de versos no interior das estrofes etc.

José Hélder Pinheiro Alves também enumera:

Uma primeira observação que talvez ajude a compreender uma certa perplexidade de alguns leitores é: a poesia da poetisa mineira ostenta um caráter oral que lembra uma conversa em que se cruzam vários assuntos. Em muitos deles, o eu lírico inicia um tema, passa para outro, retorna ao primeiro, convoca um terceiro. Esse procedimento deixa o leitor com a sensação de que está perdido ou de que perdeu o fio da meada. Denominamos este modo de recolher vários assuntos num mesmo poema de “construção em vitral” (ALVES, 2014, p. 129).

Outros autores também enfatizam o aspecto da emersão de vários assuntos que se cruzam nos poemas de Adélia. Salomão Sousa, por exemplo, denomina essa face de sua poesia de fragmentação:

Muitos não estão entendendo a fragmentação de Adélia Prado, não sendo capazes de aproximarem seus dísticos, ou tercetos, ou quadras, desde que a poeta prefere uma combinação próxima, e em cada combinação trazendo

elementos novos, podendo funcionar como perfeitos epigramas (poder-se-ia dizer). E estes são injustos, pois os versos fazem parte de uma combinação maior. Até na conformidade dos poemas, ou dos livros, se preferirmos, essa fragmentação se converge, fazendo um universo perfeito (SOUSA, 1981, p. 8).

Também Vera Queiroz, assim como Alves, atribui esse perfil fragmentário dos versos adelianos ao caráter oral de sua obra, o que lhe dá certo “tom de tagarelice”:

[...] que se marca pela repetição, pela prolixidade, pela falta de ordenação, pela fragmentação, por um certo narcisismo linguístico, no sentido de que a fala se volta sobre si mesma, incansável e circularmente, diluindo-se a consciência do outro (leitor/ouvinte), visto que o emissor, aqui, mais quer ouvir-se do que fazer-se entender. Embora não se pretenda estabelecer uma correlação entre as características da fala tagarela, da forma como ela foi descrita, e a linguagem coloquial que serve de tema à poesia adeliana, ver-se-á, entretanto, que as duas estruturas apresentam pontos de contato que é necessário observar (QUEIROZ, 1994, p. 36).

Os três autores identificam nos versos de Adélia um entrecruzamento de assuntos, que se apresentam compondo um todo, um vitral. São fragmentos de extensão variada, quase sempre entre dois a quatro versos, reproduzindo um discurso muito próximo da oralidade, assemelhando-se à tagarelice. Mas, apesar da aparente desconexão entre os fragmentos do vitral, eles compõem uma unidade de sentido.

José Hélder Pinheiro Alves acrescenta observações sobre outras características da obra poética da autora:

Outro aspecto predominante desta poesia é a presença de imagens recolhidas da memória (o pai, a mãe, alguns familiares, etc.), de certos espaços (cozinha, quintal, rua, igreja, etc.), da natureza (plantas em determinados horários, flores, montanhas, etc.), da experiência religiosa (aspectos da liturgia católica, padres, papa, rezas, ritos, etc.), dentre outros (ALVES, 2014, p. 130).

Augusto Massi enfatiza também algumas características da obra da autora como um todo que foram influenciadas por suas aspirações e algumas poucas incursões no teatro, mesmo antes de *Bagagem*. Ele enumera: “[...] forte oralidade, destreza para encenar o cotidiano, presença do erotismo e, por fim, a própria noção de representação. Tudo somado – declamar, ensinar, representar -, Adélia construiu uma *persona* poética” (MASSI, 2015, p. 506).

Outros aspectos serão apontados por Massi como recursos estilísticos reiterados na obra adeliana: o uso de vocativos (MASSI, 2015, p. 508) e a presença de conjunções, advérbios ou locuções adverbiais de tempo, especialmente para compor os versos iniciais de seus poemas, ora enfatizando aspectos da memória, quando recorre ao passado, ora focalizando o presente, com olhares sobre o cotidiano (p. 511).

Observando esses aspectos gerais apontados pela fortuna crítica de Adélia e reconhecendo a importância basilar do livro *Bagagem* para a apreciação crítica de toda a sua obra, proponho enumerar mais detalhadamente algumas características de sua poesia presentes desde essa primeira publicação, com o objetivo de especificar os fundamentos do modo poético adeliano, que serão recorrentes em outros livros.

Vale a pena atentar, antes de discorrer sobre poemas do livro, para as imagens presentes na capa das edições mais atuais de *Bagagem*, a partir de 2003, pela Record. A capa dessas edições foi concebida pela própria Adélia e traz uma ilustração criada por Sarah Prado de Freitas, filha da poeta. O desenho é simples, *Naïve*, feito a lápis de cor, com detalhes em caneta colorida, e mostra uma flor e um pássaro estranhamente redondo pousado no chão, ao lado da flor. Ao fundo, uma iluminação como que vindo de um sol, mas que ao mesmo tempo é o brilho da própria flor. Os sentidos da imagem se aguçam pelos versos do poema “Leitura”, citados na última capa: “Eu sempre sonho que,/ nunca nada está morto./ O que não parece vivo, aduba./ O que parece estático, espera.” (PRADO, 2015, p. 22). Neles transparece a visão de mundo e de poesia de Adélia Prado, à semelhança da capa da primeira edição pela Imago, *poemificada* na flor e no pássaro, aparentemente estáticos, mas iluminados pelo que é vivo e aduba a existência. Transparece também uma sugestão de transcendência presente nas coisas, que define o entendimento de Adélia sobre de onde vem sua poesia. O tom religioso é inegável, uma vez que todo o seu fazer poético se associa a uma posição também confessional cristã. Parece, aqui, que Adélia enfatiza esse viés de seu trabalho, já que foi ela, autora, quem concebeu a capa.

O fato de idealizar a capa do livro nessa fase de sua trajetória literária, ou seja, a partir do século XXI, significa que ela alcançou um respeito tal em relação à sua voz como autora, que acabou por definir aspectos das edições dos livros, o que normalmente é de atribuição dos editores. Além disso, pode indicar a necessidade da própria autora

por evidenciar mais claramente alguns aspectos do livro, importantes para ela e talvez não contemplados no projeto gráfico das edições anteriores.

É importante também observar as notas de Margarida Salomão (1976, p. 7-14), prefaciando *Bagagem*, em suas primeiras edições, que bem corroboram a identificação de uma dimensão potente da obra adeliana, que se projeta especificamente no plano da linguagem:

Não há dúvida de que a poesia de Adélia Prado é surpreendente: aceitando o designio – *literalmente marginal* – de exprimir o mundo, a relação deste com a linguagem não ocorre como representação. Desde que o poema (obra humana) não difere essencialmente do mundo (obra divina) porque a voz do poeta é Deus quem a dá, a poesia pode transitar para a vida e vice-versa. Recupera-se, do ponto de vista da poesia do Ocidente, uma virtualidade de recíproca interferência que é resolvida materialmente: no plano da linguagem. Da consubstanciação mundo-poesia, deriva a extirpação do mínimo teor conceitual (esperável desde que o poema não se passa nos domínios imaculados da linguagem). Tal postura, surpreendente com respeito à compreensão da poesia, engendra uma forma maravilhosa e forte, dotada de incrível unidade estrutural. O livro *Bagagem* não é um conjunto de poemas, mas a construção de um universo referencial e referenciável (SALOMÃO, 1976, p. 16).

A autora prossegue, destacando que os versos de Adélia Prado desfazem a descontinuidade entre palavra e coisa. Adélia trata as palavras como coisas. É o que Salomão afirma: “Em Adélia Prado, a fala não é reportada: comparece concreta/faz parte da vida. O mundo que a linguagem evoca não é refletido: existe como a própria linguagem” (SALOMÃO, 1976, p. 15).

Exemplares dessa faceta que Salomão aponta estão presentes em diversos metapoemas da seção, como em “Antes do nome”, por exemplo. Adélia compreende a poesia como algo anterior e transcendente à palavra. Captar a poesia, “puro susto e terror”, é um momento de “graça”, semelhante à percepção da encarnação do Filho de Deus, Verbo que se fez carne:

Não me importa a palavra, esta corriqueira.
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,
os sítios escuros onde nasce o «de», o «aliás»,
o «o», o «porém» e o «que», esta incompreensível
muleta que me apoia.
Quem entender a linguagem entende Deus
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.
Em momentos de graça, infrequentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
Puro susto e terror

(PRADO, 2015, p. 24).

Dessa forma, o discurso metapoético de Adélia Prado caminha na contramão das ideias das poesias concretista e marginal, que circulavam no momento de publicação de *Bagagem*, em que a palavra ganhava *status* de independência e se travestia de múltiplas configurações. Haroldo de Campos afirma que “[...] o poeta é um configurador da materialidade da linguagem [...]. E só enquanto linguagem materialmente configurada, enquanto concreção de signos, ‘forma significante’, a poesia é poesia” (CAMPOS, 1992, p. 264). Ao analisar os movimentos de seu próprio projeto poético, importante referência para a tendência poética a que está alinhado e seus desdobramentos na poesia contemporânea, Campos esclarece:

[...] embora, hoje, o que mais importe, em termos de minha opção pessoal, não seja a poesia concreta propriamente dita, como experiência-limite que deixou o seu saldo radical, como um rastro ainda não assimilado, no espaço da poesia brasileira, mas o modo de assumi-la e superá-la dialeticamente em novas produções para as quais o determinante é o concreto, a concreção, a materialidade da linguagem como fenômeno ao mesmo tempo global e definidor da poesia de todas as épocas (CAMPOS, 1992, p. 286).

Constata-se, assim, que Adélia Prado faz um trajeto oposto ao de importantes nomes de sua geração poética. Isso lhe rendeu algumas resistências no interior do diálogo interdiscursivo³⁰ também, posicionando-a como autora à margem dos discursos dominantes, sob esse aspecto.

Vale notar também outras proposições a respeito da organização de seu livro, observando o título e os comentários da própria autora na orelha das últimas edições:

Os poemas praticamente irromperam, apareceram cargas e sobrecargas de poemas. Eu escrevia muito nesse período, e quando vi que o volume tinha uma unidade, que ele não era apenas uma coleção de poemas, pois tinha uma fala peculiar, dele próprio, entre outros títulos que me ocorreram,

³⁰ Sobre a categoria interdiscurso, saliento que considero todo discurso como atravessado por interdiscursividade, com a propriedade de estar em relação multiforme com outros discursos, de entrar em um conjunto de unidades discursivas com as quais se relaciona, implícita ou explicitamente. Há uma imensa linha, um fio interdiscursivo constituído historicamente: “A identidade de um discurso é indissociável de sua emergência e (de) sua manutenção através do interdiscurso” (MAINGUENEAU, 2004, p. 287). O sentido de um discurso está estreitamente vinculado ao interior de um conjunto de enunciados interdiscursivos. Por sua vez, um texto nunca é fechado em si mesmo, pois se coloca em relação dialógica com outros enunciados históricos e socialmente construídos. Para alguns teóricos, há um primado do interdiscurso sobre o discurso, ou seja, um princípio que supõe a primazia do aspecto dialógico inerente a todo discurso.

Bagagem era o que resumia, para mim, aquilo que não posso deixar ou esquecer em casa. A própria poesia (PRADO, 2014).

A *Bagagem* delineada tem muito mais a força da experiência de vida da autora, de onde subtrai seu fazer poemas, do que da *bagagem* de produção anterior ao primeiro livro, embora traga o acúmulo de experiências poéticas na leitura do mundo e da palavra.

Quanto a isso, Maria Carmo Marquez comenta: “Tal título carrega em si certa ironia que guia o livro: está ali depositada toda experiência de uma autora sem experiência. Logo, a palavra não se refere ao conjunto da obra, mas, sim, à experiência de vida [...]” (MARQUEZ, 2012, p.10). E toda essa experiência é construída a partir de variadas vivências e influências literárias, filosóficas, religiosas e outras.

Pode-se considerar, ainda, outro dado importante do livro, sua epígrafe, uma paráfrase adeliãna do *Cântico das criaturas*, de São Francisco de Assis: “Louvai o Senhor, livro meu irmão, com vossas letras e palavras, com vosso sentido, com vossa capa e forma, com as mãos de todos que vos fizeram existir, louvai o Senhor” (PRADO, 2015, p. 13). O cântico franciscano foi composto em 1225. Trata-se de um canto de amor ao Criador e a todas as suas obras, onde suas criaturas são convocadas a Lhe render louvores. Na tradição católica, Francisco de Assis é um santo que percebia o laço de fraternidade que une todos os seres criados. Com ternura, trata cada ser vivente e todos os fenômenos da natureza, bem como todos os luminares celestes, como irmãos e irmãs (TEIXEIRA, 2013, p. 46-47).

Na epígrafe de Adélia, há a referência aos próprios poemas transformados em livro, produto da criação também das várias mãos que o editaram (talvez fazendo referência até mesmo àqueles que lhe abriram caminho para que chegasse a ser livro, como Drummond e Sant’Anna).

Todos os envolvidos são chamados a louvar o Senhor. Com essa referência, entretanto, a epígrafe torna-se mais do que uma convocatória, transforma-se em dedicatória, oferta litúrgica de gratidão, ou poema-prólogo, a indicar as diretrizes da poesia de *Bagagem*. Além disso, aponta para o viés religioso que permeará os versos da autora.

2.1.1 Bagagens de fé e poesia

Bagagem contém 113 poemas, organizados em cinco partes ou cantos: “O modo poético”, com 66 poemas; “Um jeito e amor”, com 19 poemas; “A sarça ardente – I” e “A sarça ardente – II”, com 14 e 13 poemas cada, respectivamente; e “Alfândega”, com 01 poema apenas.

A primeira e mais longa parte do livro, “O modo poético”, mostra-se como um extenso conjunto de poemas, muitos deles de caráter metapoético, como o título sugere. Nesses poemas, é possível vislumbrar a própria conceituação de poesia que engendra o trabalho da poeta.

A epígrafe da seção explicita a relação da autora com a poesia e com a vida, fundada em princípios que deixam claros seus fundamentos religiosos: “Chorando, chorando, sairão espalhando sementes. Cantando, cantando, voltarão trazendo os seus feixes. (Escrito nos salmos)” (PRADO, 2015, p. 15). O texto epigráfico remete textualmente aos salmos bíblicos, mais especificamente ao “Salmo 126”³¹, que faz parte do grupo de salmos de romagem, dos “Cânticos de peregrinação”³², e fala sobre o regresso de Israel do exílio em Babilônia. O povo judeu, antes exilado e sem esperança, alimentava agora a certeza de chegar à sua terra de origem. Alegremente cantava, tocava, sonhava construir casas, reerguer os muros da cidade. É um salmo pós-exílio, portanto. Os judeus experimentavam sua sonhada libertação, depois do cativeiro.

A correlação do fazer poético, sugerido no título da seção, com o pano de fundo da história bíblica, está indicada no paralelismo dos versos. A alegria proposta está relacionada a uma colheita de poesia (“cantando, cantando”), em meio ao sofrimento

³¹ O livro dos Salmos engloba um conjunto de 150 cânticos. Há uma diferenciação na numeração dos salmos, decorrente das versões hebraicas e gregas. A questão remonta à tradução do hebraico para o grego, antes de Cristo, a chamada *LXX* (Setenta). A *LXX* numerou de maneira diferente os Salmos. A *Vulgata* (versão latina) seguiu a numeração da *LXX*, muito difundida. Atualmente, usa-se mais a numeração original, aquela que está no texto hebraico, em que a numeração citada se baseia, mas há variações nas traduções para o Português (DAVIS, 1973, p. 528).

³² Esta é uma coleção de 15 Salmos (do 120 ao 134), também chamados de “Cânticos da Subida” ou de “Degraus”. Essas canções foram usadas no período pós-exílio pelos peregrinos que iam em direção às festas cultuais no Templo de Jerusalém. Cada um destes Salmos tem semelhantemente o título de “Cântico de romagem” ou “Cântico das Subidas”. Segundo Marcia Regina Correa, citando considerações de Schwantes, “[...] Estes salmos foram entoados por muitas gerações de peregrinos e judaístas devotos, pessoas simples do povo. Embora não se possa fixar uma data para os salmos da subida, o que se pode deduzir é que várias gerações fizeram parte da formulação deste grupo de salmos” (CORREA, 2014, p. 19-20).

próprio da existência (“chorando, chorando”). Evidencia-se uma concepção de poesia para além da palavra escrita, que a inclui, mas que a transcende.

É o que a própria Adélia reforça em diversos depoimentos e entrevistas:

Poesia não é algo que eu crio com as palavras, sento e falo: “Agora com estas palavras vou criar isso ou aquilo”. As palavras me servem na medida em que dão carne a uma experiência anterior. Eu só posso escrever porque existe essa experiência anterior. Eu posso até cutucar um pouquinho em alguma palavra e ela me despertar a coisa, mas essa coisa que a poesia desperta é que é o grande mistério. Para mim, é o corpo de Cristo; ela é uma encarnação da divindade, é um experimento do divino. E o máximo desse experimento é um Deus que tem carne, que no caso é Jesus. É o máximo de poesia possível (PRADO, 2000, p. 24).

Trazendo essas referências, para além da própria concepção do fazer poético, Adélia faz antever na epígrafe um aspecto caro ao seu modo poético: a estreita ligação de seus versos com convicções religiosas herdadas de uma fé católica, que se traduz em uma poesia também preta de esperanças de uma alegria pós-morte.

Sobre isso, Margarida Salomão afirma: “É impossível separar essas convicções teológicas da concepção de poesia em Adélia Prado: não há poesia sem a possibilidade da ressurreição da carne (‘a poesia, a mais ínfima, é serva da esperança [...]’)” (SALOMÃO, 1976, p.12). Seus poemas apontam uma vontade de alegria permanente, que deverá ser experimentada após a morte, talvez como um estado pleno de felicidade e de poesia.

Para entender o que seria, talvez, aquilo a que os poemas adelianos se referem, tomemos por empréstimo o conceito de felicidade, segundo Pierre Teilhard de Chardin. Essa escolha não é aleatória, uma vez que a própria Adélia reverencia esse pensador em suas entrevistas e depoimentos, o que sugere que o pensamento da poetisa se alinha com sua perspectiva. Isso também é observado por outros pesquisadores de sua obra. Por exemplo, na formulação de uma de suas questões para entrevistar a autora, José Francisco Navarro Huamán nota que Adélia não tem uma mística de distanciamento da matéria, mas sim de encontro com ela e que isso a aproxima de Chardin (PRADO, 2000, p. 35). A própria Adélia confirma a observação:

Isso que você fala de Chardin me alegra demais. Muito antes de começar a escrever e publicar, eu li Teilhard de Chardin e fiquei espantada com o amor dele pela matéria. É uma maravilha. Ele fala da “cristificação” do mundo. Esse grão de areia faz parte do corpo de Cristo; então, está tudo restaurado em Cristo. Eu li e falei: “Esse é dos bons” (PRADO, 2000, p. 35).

Para Chardin, no mundo material, todos os seres vivos se movimentam na busca do bem-estar. Nessa perspectiva, os seres humanos também caminham na construção de um bem-estar possível a que ele chama de felicidade. Tal posição se contrapõe ao pensamento fluente entre seus contemporâneos, em meados do século XX, uma vez que entende que o debate sobre o tema em seu tempo histórico é permeado pela conclusão de que essa busca é inútil (CHARDIN, 2005, p. 10-11). Como ele mesmo afirma: “É diretamente contra esse ceticismo relativista e, em última instância, pessimista de nossos contemporâneos que [...] me proponho falar [...]” (CHARDIN, 2005, p. 12).

Para o teólogo, “O homem feliz [...] é aquele que, sem buscar diretamente a felicidade, encontra inevitavelmente a alegria como acréscimo, no ato de alcançar a plenitude e no último recôndito de si mesmo, adiante de si” (CHARDIN, 2005, p. 20). Esse crescimento em direção ascendente, Chardin observa na natureza em geral e considera que se baseia nos princípios da teoria da Evolução e das conquistas científicas da Física e da Biologia de seu tempo.

Para Chardin, o movimento ascensional da Vida implica movimentos de felicidade associados a ele, que se traduzem em júbilo e alegria, como expressões de uma realização transcendente. Parece ser a isso que Adélia se refere na entrevista mencionada acima (PRADO, 2000, p. 35), quando fala da “cristificação” do mundo, onde todas as coisas estão “restauradas em Cristo”. E a visão adeliana se fundamenta também em primeira instância na própria teologia paulina, pois São Paulo, escrevendo aos colossenses, no capítulo primeiro de sua carta, versos 15 a 20, fundamenta esse pensamento (BÍBLIA, 1993, p. 1165).

Desse modo, o posicionamento de Adélia, e também de Chardin, é de estreitamento afinado com a teologia cristã, no caso deles, pela origem católica, mas cristã em sua essência mais ampla, admitida por outros segmentos desse posicionamento de fé. Tal fundamento fará parte, de forma recorrente, da composição de muitos poemas adelianos.

Quanto ao aspecto da ressurreição advogado por ambos, Cleide Maria de Oliveira também analisa:

A ressurreição da carne, dogma cristão dos mais importantes, é um dos fundamentos da poética adeliana: é nessa esperança de redenção da temporalidade que o discurso da alegria, tão marcante em Adélia, se construirá, como fica claro, por exemplo, no poema *O reino dos céus* [Bagagem, in: PRADO, 1991, p. 126], onde a corruptibilidade da carne é vencida sem que isso represente uma espiritualização do corpo, como se vê em versos como: “Quando eu ressuscitar, o que quero é/ a vida repetida sem o perigo da morte,/ os riscos todos, a garantia:/ à noite estaremos juntos, a camisa no portal./ Descansaremos porque a sirene apita/e temos de trabalhar, comer, casar,/ passar dificuldades, com o temor de Deus,/ para ganhar o céu”. Esse aspecto sensorial e material é de fato imprescindível para compreender certa sacralização e erotização do corpo que ocorre na obra adeliana [...] (OLIVEIRA, 2012, p. 189).

Não é difícil supor que esse posicionamento se coloca em franca tensão com as ideias da modernidade, não pela simples conservação de dogmas católicos, antes, pelo contrário, pela afirmação de um entendimento complexo do mundo, a partir de uma visão religiosa que integra o sagrado ao cotidiano da vida e à relação com o mundo imediato. É o que observa Ana Lúcia Moret:

Ela se coloca no momento anterior ao rompimento entre o sagrado e o profano que originou toda uma mentalidade responsável pelo rebaixamento da vida natural e pela valorização da vida superior, considerada mais perfeita, mais pura. Se o homem religioso tradicional se quer diferente do seu “natural” e esforça-se por se fazer segundo uma imagem ideal, o homem religioso de Adélia Prado concebe as miudezas de sua vida terrena como parte integrante e significativa do processo de aprendizagem, no qual a morte não representa um rompimento, mas a passagem para outro nível (sem se fazerem aí comparações qualitativas) (MORET, 1993, p. 150).

A visão religiosa de Adélia equaciona um movimento dialético entre a visão tradicional cristã e os rompimentos diante dela, evidenciados no pensamento da modernidade, sobretudo pós-século XIX, o que não deixa de provocar reações de resistência, às vezes de rechaço, por outras, de curiosidade. Como observa Afonso Romano de Sant’Anna, a meio caminho de cada uma dessas reações: “Adélia disse, de novo, que acredita na ressurreição da carne. Perguntei-lhe como, com que corpo? Velho? Antigo? Ela acha que é com esse mesmo, mas bonito. Acredita mesmo” (SANT’ANNA, 1987).

Um dos poemas de *Bagagem*, “Um salmo” evidencia a adesão da lírica adeliana às proposições da fé cristã, trazendo a feição dialógica relacionada mais uma vez a São Francisco de Assis:

Tudo que existe louvará.
 Quem tocar vai louvar,
 quem cantar vai louvar,
 o que pegar a ponta de sua saia
 e fizer uma pirueta, vai louvar.
 Os meninos, os cachorros,
 os gatos desesquivados,
 os ressuscitados,
 o que sob o céu mover e andar
 vai seguir e louvar.
 O abano de um rabo, um miado,
 u'a mão levantada, louvarão.
 Esperai a deflagração da alegria.
 A nossa alma deseja,
 o nosso corpo anseia
 o movimento pleno:
 cantar e dançar TE-DEUM
 (PRADO, 2015, p. 31-32).

Nesse salmo, tudo o que existe, natural e culturalmente, é chamado a louvar a Deus. Mais do que isso, há uma constatação de que tudo o que existe tem o propósito de alcançar um “movimento pleno” dirigido a Deus, *TE-DEUM* (A Ti, Deus), que deflagrará também a alegria.

O poema se estrutura segundo as características de um salmo judaico, sobretudo por meio dos paralelismos. O primeiro verso traz a tônica da formalidade dos poemas bíblicos, mas logo essa formalidade é quebrada pela expressão que, embora em estrutura paralela, contrapõe o tom formal, com a adoção do caráter de oralidade da expressão recorrente “vai louvar”, como a indicar uma atualização da proposição bíblica, reforçada pelo diálogo com a voz de Francisco de Assis, que ecoa no dizer do sujeito lírico. Talvez, ainda, “vai louvar” não tenha aqui apenas o caráter de oralidade. O uso do presente de ir acrescido do infinitivo indica também que “o falante apresenta as coisas como já decididas e não se mostra, portando, disposto a negociar sobre o conteúdo da informação dada (MATTE BOM, 1995, p. 171).

Sobre o viés franciscano da obra de Adélia, Augusto Massi aponta:

Se refletirmos sobre esta filiação franciscana, veremos que ela apresenta uma profunda correspondência com a poesia modernista brasileira, cujo traço predominante é a postura antirretórica e o despojamento de linguagem, tão visível na lição cultivada por Manuel bandeira, a quem Murilo Mendes não hesitou em definir como “um franciscano da poesia” (MASSI, 2015, p. 499).

Massi advoga, ainda, que a associação da lírica modernista tomando traços franciscanos como chave interpretativa é um terreno espinhoso, mas analisa isso em

relação aos versos de alguns poetas, como Jorge de Lima e Murilo Mendes, e com relação a certo hibridismo presente em Vinícius de Moraes: “Não haveria uma raiz comum nesta dinâmica da nossa formação social? Um catolicismo que deseja fundir o regional no universal, o terreno no místico?” (MASSI, 2015, p. 500). Neste sentido, Adélia Prado, para esse pesquisador, seria considerada não isoladamente, mas ligada a um desdobramento de uma face do nosso modernismo.

Esta mescla estilística penetrou fundo na poesia de Adélia Prado. Seja pela formação franciscana, seja pela leitura da Bíblia e dos poetas modernistas, ela valoriza na pobreza certa noção de experiência, de despojamento, como antídoto ao ornamental. A beleza que tanto persegue resulta deste desnudamento (MASSI, 2015, p. 501).

A segunda seção de *Bagagem*, “Um jeito e amor”, traz como epígrafe um trecho ligado ao discurso do “Cântico dos cânticos”, livro bíblico muito usado por Adélia em suas epígrafes: “Confortai-me com flores, fortalecei-me com frutos, porque desfaleço de amor” (PRADO, 2015, p. 61). Mas o texto é apenas adaptado livremente pela autora, a partir do verso cinco, do capítulo 2, que diz: “Sustentai-me com passas, confortai-me com maçãs, pois desfaleço de amor” (BÍBLIA, 1993, p. 674).

O título da seção remete ao título de um dos poemas do bloco, “Um jeito” e ao tema do conjunto. “Um jeito” traz o verso inicial “Meu amor é assim, sem nenhum pudor” (PRADO, 2015, p. 68). O verso define o “jeito” do poema e da seção, que carrega o tom de erotismo. No bloco, o título “Um jeito” é acrescido da conjunção aditiva e do substantivo “amor”. Parece, então, que o todo tratará de erotismo e amor, no caso, o amor que não é só erótico. Às vezes, apresenta conotações do amor cristão, outras, ares dos sofrimentos dos poetas românticos. Em alguns momentos, esses ares são violados por contrapontos irônicos, como em “Psicórdica”, quando a mulher lírica convida o amante: “Vamos dormir juntos, meu bem,/ sem sérias patologias [...]” (p. 66). Ou em “A serenata”, em que a mulher está a esperar a chegada de quem deseja, “Quando ele vier, porque é certo que vem,/ de que modo vou chegar ao balcão sem juventude?” (p. 63). Nos versos desses poemas, a autora recorre à criação de pequenos movimentos no interior do texto, imaginando possibilidades ricas em romantismos, para os quais, em seguida, cria problematizações da realidade do relacionamento amoroso, com tom de ironia fina. As expressões de amor romântico na seção são frequentes e dão o perfil do bloco, sem abdicar da ironia em relação ao próprio romantismo. Enfatizando essa opção, há um poema, inclusive, que é dedicado

a um de nossos mais importantes poetas românticos, Castro Alves (p. 67). Sobre esses versos, trago as observações de Evaldo Balbino:

Ao escrever “Um bilhete em papel rosa” [sic³³] para Antônio de Castro Alves, a mulher fala de um melodrama amoroso. Neste poema, os versos são perpassados pela ironia, o que instaura uma desconstrução de toda a máquina romântica, através do uso mesmo de todos os clichês e estereótipos românticos” (BALBINO, 2005, p.34).

Muitos versos dessa seção também se tornaram populares, em função da temática amorosa, como os poemas “A serenata”, “O sempre amor”, “Um jeito” e “Amor feinho” (PRADO, 2015, p. 63, 64, 68 e 70). Em 2003, Adélia gravou, pelo selo Karmim, de Belo Horizonte, o CD *O sempre amor*, uma antologia de seus poemas amorosos, que é uma coletânea com vinte e oito poemas da autora, retirados de seus cinco primeiros livros de poesia. Dos poemas selecionados, quase a metade (doze poemas) foi retirada dessa segunda seção de *Bagagem*.

Mas há momentos em que o tema do amor, na seção, não diz respeito apenas à relação amorosa, mas se traduz em amor-entrega para o bem do outro, na perspectiva cristã. O poema em que isso acontece mais explicitamente é “A canção de Joana D’Arc”:

A chama do meu amor faz arder minhas vestes.
É uma canção tão bonita o crepitar
que minha mãe se consola,
meu pai me entende sem perguntas
e o rei fica tão surpreendido
que decide em meu favor
uma revisão das leis
(PRADO, 2015, p. 65).

A mulher lírica que o enuncia é a própria heroína francesa, que se vestia com roupas masculinas para liderar um exército em defesa do rei da França, contra a Inglaterra e aliados internos, na Idade Média. Os sentimentos e os pensamentos daqueles que lhe seriam provavelmente mais achegados, a mãe, o pai e o rei, todos se curvam, no poema, diante da grandeza de seu fim trágico, ao perder a vida por uma causa patriótica, com repercussões religiosas e políticas. Joana D’Arc foi canonizada como santa católica e se tornou padroeira da França em 1920.

³³ O título do poema é apenas “Bilhete em papel rosa”.

O poema é destacável, primeiro, por se tratar de uma exaltação a um importante feito histórico, que a poeta considera um ato de amor, de cunho político-religioso. Segundo, porque aborda a situação de uma mulher, especificamente. Há ali um bom exemplar de versos que exaltam a importância que Adélia atribui às mulheres e suas lutas. É evidente, que a escolha se deve também à figura de Joana D'Arc em defesa da fé católica, mais do que de direitos humanos e/ou das mulheres. Mas, ela escolhe a figura de uma mulher, com atuação política e religiosa, para realizar o encômio

A terceira e a quarta parte do livro, “A sarça ardente – I” e “A sarça ardente – II”, apresentam conjuntos de poemas mais voltados para aspectos da memória, em especial, ligados à família nuclear, sobretudo, à mãe (predominantemente, em “A sarça ardente – I”) e ao pai (de modo mais perceptível, em “A sarça ardente – II”), personagens que estarão presentes em vários poemas de seus livros seguintes também. A memória ligada ao culto das boas vivências da vida provinciana é também um forte aspecto dos textos desses blocos. Daí a metáfora bíblica da sarça ardente, que a própria poeta explica no último verso do último poema da quarta seção, “As mortes sucessivas”: “[...] são pura sarça ardente da memória” (PRADO, 2015, p. 95).

Para Evaldo Balbino da Silva,

No substrato memorialístico que perpassa a obra adeliana, há de fato, em alguns momentos, uma sensação de resgate do “paraíso” que se perdeu. Assim é que a reminiscência da voz de uma mulher cantando num passado longínquo desencadeia no agora um reviver da vida passada. A força do canto, ancestralmente reconhecida, reata aqui os laços com o outrora, a outra hora que não é mais o agora (SILVA, 2002, p. 284).

A última seção traz apenas um poema, de mesmo título, “Alfândega”, cujo teor remete a um balancete da existência, refletindo sobre ganhos e perdas na viagem e também sobre a morte, uma espécie de levantamento alfandegário da composição da bagagem existencial. Ao mesmo tempo, supõe a viagem que inclui *Bagagem*, entregue ao leitor, a partir do qual sua trajetória como poeta é deflagrada.

2.1.2 Com licença, poeta.

Observando aspectos intertextuais presentes nos versos de *Bagagem*, observo que o modo poético adiliano dialoga, como vimos, com a tradição modernista, com importantes nomes da literatura em Língua Portuguesa, nas principais personalidades de Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa e Fernando Pessoa. Esse diálogo acontece textual e intertextualmente.

No que diz respeito a algumas influências bastante perceptíveis nos versos de *Bagagem*, pode-se elencar especialmente a estreita relação de Adélia Prado com Carlos Drummond de Andrade, pela via da admiração e reverência, bem como, pela influência explícita.

O poema “Com licença poética”, de abertura do livro e da seção de “O modo poético”, é antológico. Trata-se de um poema-palimpsesto que dialoga com o “Poema das sete faces”, de Drummond, cujos versos são de abertura do seu também primeiro livro, *Alguma poesia* (1930). Em “Poema das sete faces”, Drummond traça seu próprio perfil de jovem poeta, enraizado nas marcas da poesia modernista, mostrando uma voz própria, que se destacaria em meio à toda a produção poética brasileira do século XX:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.
As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do -bigode,

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.

Mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo
(ANDRADE, 1988, p. 4).

Voltando o olhar para o poema de abertura de *Bagagem*, constata-se que os versos são “libertos”, conforme proposição de Paulo Henriques Britto (2011, p. 143), assimétricos, de linguagem simples, ordem direta e ritmo imprevisível, o que demonstra a adesão à lírica modernista. A referência implícita a Drummond reforça também a herança dos cânones do modernismo. “Com licença poética”, publicado quatro décadas depois do poema drummondiano, anuncia, por relação de intertextualidade, uma voz singular e feminina:

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
- dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdovrável. Eu sou
(PRADO, 2015, p. 17).

A intertextualidade presente nos versos é observada de acordo com a perspectiva apontada por Tiphany Samoyault, quando analisa diferentes movimentos e operações da literatura como prática de um sistema e da multiplicidade dos textos. Uma dessas operações poderia ser explicada por meio das proposições de Michael Riffaterre, associando a intertextualidade às condições de recepção de um texto, como co-presença e derivação a partir do leitor: “Ora o texto assinala explicitamente suas referências ao conjunto da literatura – é o intertexto obrigatório, que o leitor não

pode deixar de localizar – ora é o leitor que cria suas próprias associações” (SAMOYAULT, 2008, p. 44).

Possivelmente, Samoyault está tratando do assíduo leitor de literatura. No poema adeliano, há referências ao poema de Drummond que são bastante perceptíveis ao leitor frequente da poesia brasileira, especialmente nos primeiros versos, provocando pares comparativos entre os dois poemas: “anjo torto”/“anjo esbelto”; “vai ser coxo na vida”/“vai carregar bandeira”. Esses pares permitem a contraposição ao longo dos versos seguintes, quando nos versos drummondianos aparecem referências aos comportamentos considerados tipicamente masculinos e, em Adélia, aos femininos. Mas ao tomar como referência os versos de Drummond, Adélia faz também uma reverência ao modernismo brasileiro, que tem em Drummond sua maior voz poética. E engendra esse diálogo pela via da reversão do discurso para uma voz feminina.

Segundo Jorge de Sá,

Ao escrever “Com licença poética” e colocá-lo como texto de abertura do livro, Adélia deixou de lado a homenagem pela homenagem para estabelecer um diálogo em que a voz feminina fará um contraponto com a voz masculina, sem medo de assumir suas próprias características de mulher. Sem medo e sem pieguices [...] (SÁ, 1982, p. 100).

O *ethos* discursivo é de uma mulher que inaugura publicamente seus versos, “sem ter medo dos subterfúgios que lhe cabem, sem precisar mentir”. A voz é de quem atravessa parte de um século e vivencia as contradições de gênero em sua própria realidade histórica: é anunciada por um “anjo esbelto”, que “toca trombeta, carrega bandeira”, mas entende isso como um cargo pesado, já que mulher é ainda “espécie envergonhada”. Compreende que alguma beleza seja dote para casar e está dividida entre a resiliência ou não quanto às dores de parir, evidenciando, aqui, certa descrença de que o *karma* feminino, sina ditada pelo oráculo bíblico anatematizado, não seja relativo. E tem o olhar provinciano de quem vê o Rio de Janeiro como o que há de mais evoluído como centro urbano e referência de metrópole em sua realidade espaço-temporal.

Em meio aos questionamentos em relação a esse discurso, já que deveria levantar a bandeira proposta por uma geração de mulheres que se colocava contra toda dominação a que se submeteram ao longo da história, não faz o esperado. No entanto, “inaugura linhagens” e “funda reinos”. Como? O que sente, escreve. É por meio de

sua escrita, que a mulher lírica estabelece o diálogo com seu tempo, mostrando como o percebe e sente, de um ponto de vista de mulher que assume suas contradições.

Seus sentimentos do mundo não se tornam amargura. Sobre eles coloca uma vontade de alegria, em contraposição à condição drummondiana de “ser coxo na vida”, de se ver perplexo e impotente frente à realidade de seu tempo. Mas, embora a mulher também se espante frente às realidades do mundo, por ser mulher, considera-se *desdobrável* diante delas.

O poema “Com licença poética” traz ainda a sugestão de outro aspecto que se concretizará ao longo dos versos da seção que ele inaugura e das seções subsequentes. A poesia de Adélia é sensacionista ou sensorialista, de muitas formas. Diz o poema: “o que sinto escrevo”. O verbo sentir, aqui, se refere muito mais a sensações que o corpo desfruta das impressões do mundo do que a sentimentos, como o sentimento do mundo drummondiano.

A expressão desse sentir ocorre, por exemplo, no poema “Explicação de poesia sem ninguém pedir”: “Um trem de ferro é uma coisa mecânica,/ Mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,/ Atravessou minha vida,/ virou só sentimento” (PRADO, 2015, p. 40). Trata-se de um metapoema em versos livres e brancos, de única estrofe, com apenas quatro versos. Busca explicar certo “sentimento” de poesia. Antes de tudo, o eu lírico busca dar essa explicação a si mesmo, como sugere o título, pois diz respeito a algo de difícil explicação. Fala de um trem de ferro, uma realidade própria de suas vivências ao longo da vida. Mais do que atravessar lugares mecanicamente, ele atravessou o tempo dessas vivências, as diferentes fases de sua existência concreta, gerando um sentimento que ficou e compôs a vida, na medida em que marcou sua experiência, por meio das sensações introjetadas a partir das situações percebidas no cotidiano.

Mas, voltando ao poema “Com licença poética” e ao aspecto do “sentimento” a que se refere, em relação a isso, pode-se observar também o que Franco Júnior aponta:

Recuperando o poema como palimpsesto, notamos que o jogo intertextual que ele estabelece com o poema de Drummond postula a emergência de um outro discurso sobre o mundo. A própria relação sujeito X mundo é vista sob outro prisma. A voz feminina afasta o dado amargo como exterior à sua constituição enquanto identidade. Há uma esperança que subjaz ao verbo: a possibilidade de uma relação positiva entre sujeito e mundo, que termina por tornar-se explícita nos dois últimos versos do poema (FRANCO JÚNIOR, 1990, p 156).

Nessas perspectivas, “Com licença poética” define, em linhas gerais, e introduz o “modo poético” adeliانو com um discurso que se coloca em meio aos discursos de seu tempo: poesia que dialoga com a tradição modernista, rege-se por sensacionismo³⁴, aborda fatos do cotidiano, não carrega a inquietude pessimista de seu tempo, pois traz uma vontade de alegria, e é escrito em voz feminina.

Considerando o primeiro desses aspectos, observa-se que a primeira seção do livro traz homenagens e refere-se às influências literárias do modernismo em língua portuguesa sobre a poeta, citando especificamente Fernando Pessoa, Drummond e Guimarães Rosa. A autora ora os reverencia, ora os relê crítica e ironicamente, deixando muitas vezes entrever como percebe o seu próprio fazer poético.

A Drummond, por exemplo, também faz menção em outros poemas da primeira parte do livro, como “Agora, ó José” (PRADO, 2015, p. 32-33) e “Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade” (PRADO, 2015, p. 45-46). A ressonância adquire caráter não só de influência, mas de homenagem e certa reverência, sem subserviência, em “[...] uma tensão constante, um oscilar entre posturas diversas, as quais o sujeito feminino – revelando-se também como a mulher que escreve – assume diante de certa tradição literária, predominantemente masculina” (BALBINO, 2005, p. 25).

Em “Agora, ó José”, há um diálogo nítido com outro poema antológico de Drummond, “José”, do livro de mesmo título (ANDRADE, 1988, p. 88). O poema adeliانو remete aos fluxos e refluxos de vida e de morte que cercam o cotidiano de um homem simples³⁵. O tempo é o presente, o agora. E sobre esse agora da vida rotineira, repousa anúncios do destino de José e de todos:

É teu destino, ó José,
a esta hora da tarde,
se encostar na parede,
as mãos para trás.
Teu paletó abotoado
de outro frio te guarda,
enfeita com três botões

³⁴ Mais adiante, neste capítulo, essa categoria será mais bem explicitada, em diálogo com versos de Fernando Pessoa.

³⁵ Vale lembrar que o nome do marido de Adélia Prado, a escritora, também é José, o que favorece leituras de vieses autobiográficos, que analisaremos mais à frente neste capítulo. Mas tais leituras se restringem apenas a esse dado comum e ao fato de que o José adeliانو pressupõe uma mulher, e o de Drummond, está sem ela.

tua paciência dura.
 A mulher que tens, tão histérica,
 tão histórica, desanima.
 Mas, ó José, o que fazes?
 Passeias no quarteirão
 o teu passeio maneiro
 e olhas assim e pensas,
 o modo de olhar tão pálido.
 Por improvável não conta
 o que tu sentes, José?
 O que te salva da vida
 é a vida mesma, ó José,
 e o que sobre ela está escrito
 a rogo de tua fé:
 “No meio do caminho tinha uma pedra”
 “Tu és pedra e sobre esta pedra”.
 A pedra, ó José, a pedra.
 Resiste, ó José. Deita, José,
 dorme com tua mulher,
 gira a aldraba de ferro pesadíssima.
 O reino do céu é semelhante a um homem
 como você, José.
 (PRADO, 2015, p. 32-33).

O que salva José de sua vida “é a vida mesma”. É o que sobre ele está escrito, por Drummond (“No meio do caminho tinha uma pedra”) e na Bíblia, trazendo à memória o episódio que aconteceu entre Jesus e Pedro, quando este, respondendo à pergunta do mestre sobre quem diziam que ele era, proferiu “Tu és o Cristo, o Filho do Deus vivo”. Nos versos de Adélia, resta a José, a mesma insígnia destinada à sentença de Pedro: “Tu és pedra e sobre esta pedra”. O poema eleva, dessa maneira, o verso de Drummond ao patamar de escritura sacra. E finaliza conclamando José à resistência, já que pedra.

A maior resistência de José deve se dar no ato de dormir com sua mulher, viver o prazer. A convocação se estende ao imperativo de girar a aldraba de ferro, verso rico em lirismo e eroticidade, remetendo à ereção, já dificultadíssima e pesada, pelo pouco desejo que o cotidiano e a rotina impõem. Mas é no ato de amor com a mulher que se resgata a maior resistência de José. Mais uma vez, Adélia intertextualiza com a escritura bíblica, agora veterotestamentária, no livro de Eclesiastes, capítulo 9, verso 9, trecho do mais pessimista dos livros bíblicos: “Goza a vida com a mulher que amas, todos os dias da tua vida vã, os quais Deus te deu debaixo do sol, todos os dias da

tua vida vã; porque este é o teu quinhão nesta vida, e do teu trabalho, que tu fazes debaixo do sol” (BÍBLIA, 1993, p. 671).

Por fim, há a desmistificação do último verso, onde o “reino do céu” se traduz em vida simples, de um homem como José, ao rés do chão. O “reino do céu” que se encarna. A voz feminina consideraria, assim, o “reino do céu” como um encontro ou como a experiência com o sumo prazer, o gozo ou a pequena morte resultante da consumação amorosa entre homem e mulher enamorados. Para a mulher lírica a alegria do “reino do céu” se assemelharia ao gozo desse encontro com José, que “gira a aldraba de ferro pesadíssima”, isto é, que abre a porta do fardo da vida e adentra-a com a beleza da força de uma ereção amorosa, o que seria semelhante à alegria celeste.

Numa análise comparativa entre os versos dos dois poetas, Balbino conclui:

Percebemos que, se o texto de Adélia Prado aponta para uma perplexidade existencial do homem, a partir de um nome comum (José = a todos nós, a humanidade), ele remete-nos também à abordagem existente em “José”, de Drummond, poema que sintetiza as preocupações básicas do poeta com a consciência do ser-no-mundo, retratando a solidão que invade o eu poético (“Você que faz versos/ que ama, protesta?”) e culminando na necessidade de adoção da máscara, José, através de quem fala o ser humano qualquer (BALBINO, 2005, p. 42).

Mais explícita ainda é a referência ao poeta itabirano em “Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade” (PRADO, 2015, p. 45-46). Nele, uma mulher tece correlações entre ela e o poeta, ora assemelhando-se a ele no seu sentimento do mundo, ora distanciando-se dele, como ícone da tradição modernista, enquanto se pergunta: “Eu sou poeta? Eu sou?”. Tais perguntas como que se dirigem a Drummond, demonstrando o conflito e a angústia da mulher lírica, ao lidar com sua mais declarada influência. Diz o poema: “Carlos é gauche. A mim, várias vezes, disseram:/ Não sabes ler a placa? É CONTRAMÃO”. Admitindo a contramão, a mulher reconhece as diferenças filosófico-existenciais que embasam a poética de ambos, bem como o lugar no mundo de onde falam. Ela é mulher. E ao final, à sua pergunta sobre quem ela é: “Qualquer resposta verdadeira/ e poderei amá-lo.” Adélia estabelece um diferencial discursivo entre sua poesia e a do poeta a quem referencia, cuja influência admite, cujas diferenças em relação ao seu próprio projeto poético lhe são claras.

Sobre esses versos, Balbino sugere: “A despeito, porém, dos paralelismos traçados, a mulher lírica/Adélia decifra ‘o incômodo do seu existir junto com o dele [Drummond]’, e diz invejar ‘quando citam seu nome, lhe dedicam poemas’, o que aliás ela mesma faz no decurso de *Bagagem*” (BALBINO, 2005, p. 49).

A ligação entre a poeta e Drummond, conforme tratada nesse poema, parece superar uma simples relação com a influência ou com o estilo de um poeta predecessor. Não se trata de uma transferência ou releitura intencional de aspectos formais. O que há, como Harold Bloom dissertou, é a alusão a um combate criativo, envolvendo autores mais jovens e os de gerações anteriores, por prevalecer poeticamente (BLOOM, 1991). Equivaleria dizer, um combate por ocupar um lugar no interdiscurso.

2.1.3 Tudo é um grande sertão

Outra referência importante mencionada na primeira seção do livro é Guimarães Rosa, de quem Adélia foi uma leitora assídua e a quem cita em diversos depoimentos. Segundo Olga Savary, na orelha da edição original de *Bagagem*,

Adélia confessa suas duas grandes paixões: a Bíblia, que lhe deu “o sacral, o mítico, o místico, a estória, a poesia e a introdução numa atmosfera prenhe das coisas que eu não sabia e das quais julgava lembrar-me (que eu sabia, portanto)” e Guimarães Rosa, que ela diz ser sua bíblia literária e o artista mais completo que encontrou (SAVARY, 1976).

Isso fica claro nos últimos versos do metapoema “A invenção de um modo”: “Porque tudo que invento já foi dito/ nos dois livros que eu li:/ as escrituras de Deus, / e as escrituras de João./ Tudo é Bíblias./ Tudo é Grande Sertão” (PRADO, 2015, p. 27). Em relação a estes versos, Vera Queiroz observa:

No poema “A invenção de um modo”, a obra de maior fôlego de G. Rosa, *Grande sertão: veredas*, é colocada ao lado daquele que, para Adélia, é o livro dos livros – a Bíblia Sagrada. Deste saem todas as epígrafes que abrem as várias partes dos seus livros e muitos versos; ele é, também, matriz e inspiração de seu fazer poético: a única epígrafe que não saiu da Bíblia, nessa obra [até aquele momento], é de autoria de G. Rosa e abre Terra de Santa Cruz: “... os tristes e alegres sofrimentos da gente” (QUEIROZ, 1994, p. 21).

A importância de Guimarães Rosa para os escritos de Adélia Prado é também enfatizada em uma das questões trazidas por um dos entrevistadores convidados pelo Instituto Moreira Sales (CADERNOS, 2000) para dialogar com Adélia. José Francisco Navarro Huamán constata: “Vejo uma relação estreita entre *Grande sertão: veredas* e *Bagagem*. Na verdade, Rosa está presente em toda a sua obra, mas em *Bagagem* capto referências mais claras, assim como uma sensação de viagem, de travessia”. E Adélia responde objetivamente, apenas concordando com a afirmativa (PRADO, 2000, p. 34).

A presença de Guimarães transparece em alguns versos do livro, porém mais declaradamente em “Poema com absorvências no totalmente perplexas de Guimarães Rosa”: “Ah, pois, no conforme miro e vejo,/ o por dentro de mim,/ segundo o consentir/ dos desarrazoados meus pensares,/ é o brabo cavalo em as ventas arfando se querendo ir [...]” (PRADO, 2015, p. 25-26).

Os primeiros versos do poema sugerem a vivência do sujeito lírico em uma busca pessoal, que é mais interior do que ligada às circunstâncias externas da vida. Isso é corroborado com os versos seguintes que contrapõem a vida corriqueira (“permanecido apenas no ajuste das leis do bem viver comum”) conflitando com seus desejos, de quem corre sobre um cavalo brabo na busca de se encontrar em sua individualidade (“Ara! Que eu não nasci pra permanência desta duvidação, mas só para o ser eu mesmo, o de todo mundo desigual [...]), finalmente identificando-se com o personagem principal de *Grande sertão*, “Riobaldo, o Tatarana”.

Além da identificação com a história subjetiva de travessia do personagem principal do romance, esses versos se apropriam de recursos formais usuais na prosa poética de seu conterrâneo: a substantivação (“o por dentro de mim”) e a formação de palavras incomuns (“duvidação”), as construções morfossintáticas semelhantes ao discurso roseano (“as ventas arfando se querendo ir”), além da expressão recorrente no romance, incorporada à primeira pessoa, “miro e vejo”, como que obedecendo à sugestão reiterada pelo personagem Riobaldo em suas narrativas.

No entender de Evaldo Balbino, contudo, “[...] foi infrutífera essa tentativa, na medida em que resultou num maneirismo afastado de qualquer ‘invenção de um modo poético próprio’, para se utilizar a expressão da poeta de Divinópolis” (BALBINO, 2005, p. 33). Mas, embora a tentativa, do ponto de vista linguístico, não tenha sido muito profícua, a meu ver, possivelmente a intenção da poeta foi muito mais associar, pela via de

alguns indícios de linguagem, o processo de travessia subjetiva que correlaciona o sujeito lírico a Riobaldo. Neste sentido, o poema parece achar um caminho proveitoso já que, antes de tudo, pretende ser homenageador.

Tal processo de travessia, ainda que sem uma menção categórica a Guimarães Rosa nem ao seu romance, transparece ainda em “Refrão e assunto de cavaleiro e seu cavalo medroso”, pela citação ao “sertão”, a “minas gerais”, e a um cavalo que acompanha o enunciador lírico. Trata-se de um colóquio entre ele e seu cavalo, numa viagem cujo ponto final é Deus (“é pra Deus que eu vou/ [...] É pra lá que eu vou,/ pro céu e pro ar, rosilho, [...]”) (PRADO, 2015, p. 51-52).

Ao enfatizar a viagem, a travessia, relacionando referências a *Grande sertão: veredas* com aspectos de suas crenças religiosas, Adélia Prado parece pisar em terrenos também relativos ao processo a que Carl Gustav Jung denomina de individuação. A poeta faz constantes referências ao fundador da Psicologia Analítica em seus depoimentos e, por vezes, a outros conceitos teóricos dessa linha de pensamento, que também transparecem em alguns de seus versos, como os conceitos dos arquétipos *anima* e *animus*.

Sobre o processo de individuação, Jung o entende como uma construção pessoal na busca de integrar aspectos inconscientes, sejam individuais ou coletivos, à consciência, e isso não estaria desvinculado da experiência religiosa. Para ele, tal como Leon Bonaventure afirma no “Prefácio à edição brasileira”, do livro em que Jung descreve o seu próprio processo de individuação, *Memórias, sonhos e reflexões*, esse processo parte de uma situação de indiferenciação em busca da realização de uma totalidade: “O ponto de partida de suas buscas do que seria este processo de individuação assemelha-se a um momento conhecido por muitos como sendo a experiência de falta de um sistema de referência: “sentindo-me flutuando” [...] (BONAVENTURE, 1990, p. 8).

E Jung especifica o que acontece ao indivíduo na sua construção pessoal, a partir desse ponto:

A individuação significa tender a tornar-se um ser realmente individual; na medida em que entendemos por individualidade a forma de nossa unicidade, a mais íntima, nossa unicidade última e irrevogável; trata-se da *realização* de *seu si-mesmo*, no que tem de mais pessoal, e de mais rebelde a toda comparação. Poder-se-ia, pois, traduzir a palavra ‘individuação’ por ‘realização de si-mesmo’, ‘realização do si-mesmo’ (JUNG, 1990, p. 373).

O processo de individuação parece também ter relação com o que Adélia Prado denomina de humanização e sua relação com a poesia, em suas múltiplas manifestações, conforme depoimento da autora:

Queremos ser felizes e temos medo, temos compaixão, temos ódio, temos ira, temos bondade, todas as boas e más paixões que nos habitam. É esse material que faz a obra de arte. Ela não é um pensamento filosófico. Ela expressa aquilo que nós sentimos, aquilo que é humano e só por isso ela me alimenta porque ela dá significação e sentido na minha vida. Isso é muito interessante porque nós todos padecemos de uma angústia imensa; uma das primeiras angústias humanas, que é a angústia do tempo, da finitude, nós começamos e acabamos, somos finitos, nós passamos. A obra de arte não sofre esse desgaste, ela está fora do tempo. Uma emoção muito profunda que você teve, uma paisagem muito bela que você viu, qualquer coisa que te comoveu, comoveu e passou. Mas, quando aquilo é apreendido num quadro ou numa poesia, qualquer forma de arte, essa obra segura o tempo pra mim. Ela não apenas segura o tempo, mas ela tem uma qualidade que nós perseguimos sempre, que é a unidade do nosso ser, a unidade da nossa experiência, porque nós vivemos de maneira fragmentada (PRADO, 2012b).

A busca por uma totalidade, por unidade, pela integração do *si-mesmo*, pela individuação, aparece em muitos poemas dessa primeira seção de *Bagagem*. É o que transparece nos versos do poema “Roxo”, por exemplo:

Roxo aperta.
 Roxo é travoso e estreito.
 Roxo é a cordis, vexatório,
 uma doadura pra amanhecer.
 A paixão de Jesus é roxa e branca,
 pertinho da alegria.
 Roxo é travoso, vai amadurecer.
 Roxo é bonito e eu gosto. Gosta dele o amarelo.
 O céu roxeia de manhã e de tarde,
 uma rosa vermelha envelhecendo.
 Cavalgo caçando o roxo,
 lembrança triste, bonina.
 Campeio amor pra roxeamar paixonada,
 o roxo por gosto e sina
 (PRADO, 2015, p. 31).

Trata-se de poema de uma única estrofe, como todos os demais da seção “O modo poético”, com 14 versos livres. Traz apenas dois pares de rimas finais, do quarto com o sétimo versos (“amanhecer”-“amadurecer”) e do sexto e décimo segundo com o décimo quarto (“alegria”-“bonina”-“sina”), além da rima interna toante reiterativa: “Roxo é travoso” e “o roxo por gosto”, que enfatizam o tema. O texto é marcado ainda pelas anáforas e epímones “Roxo é”.

“Roxo”, no poema, se relaciona com um momento de preparação, um tempo intermediário: “O céu roxeia de manhã e de tarde,/ uma rosa vermelha envelhecendo”. Ele é uma marcação metafórica do tempo de passagem para os momentos mais definidos de um dia. Antecede o “amanhecer”, vai “amadurecer”. “Roxo” é também tempo espremido entre tempos maiores, por isso “travoso”, “estreito”, “vexatório”, porque humilhado entre outros de destaque e permanência estendida. É também a cor litúrgica, junto com a branca, da paixão de Cristo, que antevê a alegria da ressurreição³⁶. “Roxo é a cordis”, a cor que acorda, que pulsa, como o coração, em busca da manhã, “doidura para amanhecer”. É metáfora da dimensão terrena da existência, pois indica passagem para a realidade ainda a ser experimentada. Tempo de passagem, páscoa, à espera de uma glória futura, onde se encontra o *si-mesmo* em sua plena expressão. Portanto, para a poeta, o processo de individuação junguiana mantém estreita relação com a fé cristã.

Em *Filandras*, livro da autora, em prosa, há uma crônica também com esse título, “Roxo”, que reitera aspectos do poema:

Roxo está prestes a, é a cor em trânsito, pejada do mais puro amarelo, do que se vê em gemas de aves não confinadas. Roxo é prenúncio, uma outra cor de ovos. As quaresmeiras profusas me confirmam, a cor dos paramentos, das alfaias, dos crucifixos expostos [...] Mas roxo é alegre, porque roxo é Semana Santa em março, bendita sagrada cor de sangue divino inventada. Sou humana, e, quando era inocente, ganhei um vestidinho roxo para me conformar ao sofrimento de Cristo. Hoje não é mais preciso, me visto de minhas dores e basta esta violeta para que eu chore meus crimes (PRADO, 2001, p. 123-124).

No verso oitavo do poema, há a afirmativa “Gosta dele o amarelo”, que corrobora a definição na narrativa e enfatiza a cor da claridade do dia, da presença do sol. Amarelo é ainda cor presente em vários outros poemas da autora, também dessa seção, como “Sensorial”, “Azul sobre amarelo, maravilha e roxo”, e o mais específico deles, “Louvação de uma cor”, que, à semelhança do poema “Roxo”, traduz metáforas ligadas às sensações diante da cor amarela, na relação com o cotidiano e com a natureza. A metaforização das cores é um recurso muito presente em vários poemas adelianos.

³⁶ Na tradição litúrgica católica, segundo Felipe Aquino, o roxo simboliza a preparação, a penitência ou a conversão, usada nas missas da Quaresma e do Advento, e o branco, a alegria cristã e o Cristo vivo, usada principalmente na Páscoa e no Natal (AQUINO, 2017).

Os dez primeiros versos de “Roxo” dedicam-se a descrever metaforicamente a cor. Os quatro versos finais apresentam os sentimentos do sujeito lírico em sua relação com a cor e seus significados. Sugere, com muita leveza, o *ethos* de uma mulher, ventilada no termo “paixonada”, que cavalga em busca do roxo, pra “roxear paixonada”, “por gosto e sina”. Há uma procura constante da suposta mulher por esse estado de desejo que move, impulsiona e que é sempre transitório, de passagem. O roxo, por indicar tal estado, sugere também incompletude, portanto, lugar da falta de algo que ainda se espera alcançar.

2.1.4 As cores pessoais da palavra

O poema “Roxo”, como visto anteriormente, é rico em uma característica cara aos poemas de Adélia, o sensacionismo. Seus versos mostram uma relação com o mundo, com o cotidiano e a natureza, pela via dos sentidos e das sensações. É o que acontece também em “Sensorial”:

Obturação, é da amarela que eu ponho.
 Pimenta e cravo,
 mastigo à boca nua e me regalo.
 Amor, tem que falar meu bem,
 me dar caixa de música de presente,
 conhecer vários tons pra uma palavra só.
 Espírito, se for de Deus, eu adoro,
 se for de homem, eu testo
 com meus seis instrumentos.
 Fico gostando ou perdôo.
 Procuro sol, porque sou bicho de corpo.
 Sombra terei depois, a mais fria
 (PRADO, 2015, p. 18).

Poema de única estrofe de 14 versos livres, com aliterações e assonâncias nas sílabas tônicas finais dos primeiros versos ou de parte deles, criando certo ritmo binário permanente em todo o poema. No primeiro verso, entrecortado por uma vírgula que o subdivide, a assonância vem dos sons nasais das palavras “obturação” e “ponho”. Do segundo ao quarto versos, há os pares “cravo/regalo”, “bem/presente”. Cada subdivisão inicial explora um sentido do corpo ou dois sentidos em associação: visão, olfato/paladar e audição. O tato é sugerido no par final dos versos. Antes, dos versos 7 ao 10, acrescenta-se sugestivamente um sexto sentido, considerado

feminino, no senso comum (“com meus seis instrumentos”). Cada conjunto de versos, assim, compreende um ou mais sentidos.

O primeiro verso relaciona-se à visão, “Obturação, é da amarela que eu ponho”. Embora obturação, nesse poema, diga respeito a uma condição intrabucal, aqui se propõe a ser observável. Relaciona-se também ao que vem em seguida, que trata do paladar, mas indica ligação com o olfato, em função do sabor associado ao cheiro das especiarias: “Pimenta e cravo,/ mastigo à boca nua e me regalo”. A audição é evocada do quarto ao sexto verso, “Amor, tem que falar meu bem,/ me dar caixa de música de presente,/ conhecer vários tons pra uma palavra só”.

Os seis primeiros versos, embora evocando características específicas dos quatro sentidos sugeridos, se integram de alguma forma com o ato de dizer. Trazem metáforas que bem podem ser associadas ao fazer poético.

O trecho que vai do sétimo ao décimo verso trata do conjunto de todos os sentidos, na relação de aproximação com Deus e os homens, incluindo a intuição, que se refere à fé e ao aspecto místico. E no décimo primeiro verso, há a sugestão do tato, presente na vida e na morte: “Procuro sol, porque sou bicho de corpo./ Sombra terei depois, a mais fria”.

Todos os versos são marcados por verbos no presente do indicativo, o que pressupõe presentificação, realidade experienciável aqui e agora. A exceção é o último verso, que trata da morte. O verbo ali está no futuro, “terei”, o que contrasta com os demais dos versos anteriores, que implicam ação e experimentação imediata. “Terei” indica estado, permanência, ainda que em sombra e frio, ligada à morte futura. Mas é no futuro do presente. A morte virá, é certeza.

A respeito disso, Sá afirma:

Descentralizando o eixo da perplexidade agônica (o que não quer dizer que o espanto esteja ausente de sua poesia), Adélia faz girar sua poética em torno do eixo da vida, cuja arte se resume na redescoberta dos elementos cotidianamente mais simples, alargando as fronteiras do espaço do prazer. Seu corpo é toda sensibilidade, pronto a captar a sinestesia inerente a cada elemento (SÁ, 1982, p. 100).

Nesse sentido, a poesia adeliana dialoga, sob alguns aspectos, com versos de Fernando Pessoa, na figura de seu heterônimo Alberto Caeiro. Este enfatiza a relação com o mundo por meio dos sentidos e não do pensamento. Isso fica bastante evidente,

por exemplo, nos versos de “O meu olhar é nítido como um girassol”, segundo canto do antológico poema “O guardador de rebanhos”:

O meu olhar é nítido como um girassol.
 Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para a direita e para a esquerda,
 E de vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...
 Sei ter o pasmo essencial
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no Mundo como num malmequer,
 Porque o vejo. Mas não penso nele
 Porque pensar é não compreender...
 O Mundo não se fez para pensarmos nele
 (Pensar é estar doente dos olhos)
 Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
 Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
 Mas porque a amo, e amo-a por isso,
 Porque quem ama nunca sabe o que ama
 Nem sabe por que ama, nem o que é amar...

Amar é a eterna inocência,
 E a única inocência é não pensar...
 (PESSOA, 1993, p.24).

O enunciador no poema é de um guardador de rebanhos, que se relaciona com a natureza e percebe o mundo ao redor por meio dos sentidos. Sua compreensão não é filosófica, é sinestésica, principalmente por meio do olhar. Por isso a repetição do verbo *olhar*, em suas variações temporais, e *ver*, além da menção explícita aos olhos. Ele não apreende o mundo pela compreensão racional, mas pelas sensações e pelo sentimento. O guardador diz “[...] falo na natureza”, não porque a defina e conceitue, mas porque a “ama”. E se coloca como uma criança que acolhe a “eterna novidade do mundo”, com inocência não pensante.

Em que pese a profunda diferença entre Caeiro e Adélia, no que diz respeito à visão de mundo (pagão aquele, mística esta), a inocência infantil que acolhe o mundo e o ama sem barreiras lógicas também é tema de alguns poemas da autora, ainda da primeira seção do livro *Bagagem*, como nos versos de “Orfandade”:

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
 (PRADO, 2015, p. 19).

Trata-se de um poema em que o sujeito lírico clama por ser criança novamente, pois se sente órfão, ao saber-se “grande”, destituído de certa inocência infantil de se relacionar confiantemente com o mundo. Assemelha-se a uma prece baseada no desejo autocentrado, próprio do egocentrismo infantil³⁷, enfatizado na expressão gramaticalmente irregular e repetida nas anáforas “me dá”. Para o eu lírico, ser criança é um estado da melhor e mais feliz percepção do mundo, como pretende também o guardador de rebanhos.

Essa condição relacional da criança com a realidade que a cerca ainda está presente em outro poema de Adélia, “Azul sobre amarelo, maravilha e roxo”, que também estabelece algum diálogo com os versos do heterônimo Caeiro:

Desejo, como quem sente fome ou sede,
 um caminho de areia margeado de boninas,
 onde só cabem a bicicleta e seu dono.
 Desejo, com uma funda saudade
 de homem ficado órfão pequenino,
 um regaço e o acalanto, a amorosa tenaz de uns dedos
 para um forte carinho em minha nuca.
 Brotam os matinhos depois da chuva,
 brotam os desejos do corpo.
 Na alma, o querer de um mundo tão pequeno
 como o que tem nas mãos o Menino Jesus de Praga
 (PRADO, 2015, p. 24).

³⁷ O conceito em questão refere a concepção de egocentrismo formulada por Piaget. Inicialmente, nas discussões sobre o desenvolvimento infantil, o termo se submetia a uma interpretação de juízo de valor, mas, por meio das pesquisas piagetianas, adquiriu novo enfoque: “[...] Piaget inova e imprime ao vocábulo nova dimensão epistemológica. Doravante o termo egocentrismo deverá exprimir um estado de espírito típico do processo evolutivo do conhecimento da criança. O que antes se restringia a um problema ético, agora se transforma em problema gnoseológico, sem excluir, contudo, consequências de caráter moral, social, pedagógico etc. A linguagem da criança é o instrumento normal através do qual se manifesta o fenômeno que, no fundo, é um problema de conhecimento e só secundariamente problema de linguagem, como só secundariamente é um problema social (FONZAR, 1986, p. 87).

Novamente, aqui, está em jogo um desejo do sujeito lírico, desejo como fome e sede, básico, fundamental, de experimentar a beleza de tudo em torno. E trata-se de um desejo simples, como de menino, de desfrutar as realidades ao seu alcance pelo olhar, pelas sensações do corpo, pelo cheiro, pelo toque, por segurar e apreender o pequeno mundo, como um deus menino, representado na imagem católica sugerida, que o apreende em suas mãos. Na imagem do menino Jesus de Praga, há um deus menino, coroado e paramentado como rei, e que tem um globo terrestre em suas mãos, uma pequena bola, que ele segura com apenas uma delas.

Mas há versos adelianos em que o diálogo com Pessoa se torna ainda mais explícito, como no poema “Reza para as quatro almas de Fernando Pessoa”:

Da belíssima "Ode à noite antiga"
resulta que eu entendo, limpo de esforço
e vaidade, se nos fosse possível:
da oração verdadeira nasce a força.
Ninguém se cansa de bondade e avencas.
Os rebanhos guardados guardam o homem.
Todos que estamos vivos morreremos.
Não é para entender que nós pensamos,
é para sermos perdoados.
Pai nosso, criador da noite, do sonho,
do meu poder sobre os bois,
eis-me, eis-me
(PRADO, 2015, p. 43).

Nesses versos, Adélia homenageia e reverencia Fernando Pessoa, trazendo referências, a partir do título, aos três principais heterônimos do poeta, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, o mencionado Alberto Caeiro, e a seu ortônimo, completando quatro faces da obra do escritor português. A ode citada no primeiro verso refere-se ao canto “Vem, Noite antiquíssima e idêntica”, de Álvaro de Campos. Os “rebanhos guardados” apontam para o mais importante poema de Alberto Caeiro. O verso “Todos os que estamos vivos morreremos” transverte o poema “Mortos, ainda morreremos”, de Ricardo Reis, o heterônimo que abordou com frequência o tema da morte³⁸. Ao

³⁸ Com frequência, a poesia de Ricardo Reis é considerada pela crítica como afinada com a poesia clássica e seus temas peculiares. Johnny José Mafra, estudando a proximidade entre a lírica de Horácio e a obra do heterônimo, afirma: “Estão ligados ao nome de Horácio motivos universais que a lírica grega já consagrara e que informam a temática de outros poetas, entre os quais se coloca Ricardo Reis. São motivos mais comuns a brevidade da vida, a inaniidade dos bens terrenos, os enganos da Fortuna, a morte, a incerteza do futuro, a moderação nos desejos e nos prazeres, as delícias da vida campestre, o gosto do vinho, o espetáculo das flores” (MAFRA, 1981, p. 141).

final, dirige ao próprio Pessoa uma prece de dedicação e entrega ao ofício da poesia, identificando-se mais com o perfil de Caeiro (“do meu poder sobre os bois”).

Mas existem contrapontos com os versos de Caeiro, apesar da identificação mais expressiva com essa face pessoana. É com ela que o enunciador do poema dialoga, contradizendo-a, quando afirma: “Não é para entender que nós pensamos,/ é para sermos perdoados”. Caeiro, em “O meu olhar é nítido como um girassol”, define: “[...] Creio no Mundo como num malmequer,/ Porque o vejo. Mas não penso nele/ Porque pensar é não compreender.../ O Mundo não se fez para pensarmos nele [...]” (PESSOA, 1993, p. 24). Segundo Balbino,

Encontramos aqui uma diferença fundamental entre os dois poetas, pois se há um paganismo na poesia de Caeiro, os versos de Adélia pregam o perdão, a compaixão divina que perpassa sua obra. Em seus versos, a poeta faz da poesia uma “oração verdadeira”. Mesmo que se constate, na reza ofertada às quatro almas de Pessoa, a finitude do ser humano, pois “todos os que estamos vivos morreremos”, percebemos que a poesia do poeta português suscitou no sujeito lírico adeliانو a percepção de que “da oração verdadeira nasce a força”. Sendo assim, poesia e oração aproximadas – porque esta se faz através daquela –, servem como contraponto à finitude humana. (BALBINO, 2005, p. 37).

A partir das correlações intertextuais indicadas aqui, constata-se que Adélia estabelece diálogos que implicam aproximações e distanciamentos com os três principais poetas do modernismo em língua portuguesa, mencionados claramente na primeira seção de *Bagagem*, expressando a influência de cada um deles em sua obra poética, ao mesmo tempo em que explicita certa autonomia de pensamento, que se relaciona, sobretudo, à fé cristã delineada em seus versos, seja pela crença numa esperança e alegria que subverte a agonia presente, seja pela compreensão das trajetórias humanas vinculadas a um estado de humanização plena e futura, seja pela associação da percepção poética que inclui os sentidos com um estado místico de poesia.

2.1.5 As desdobras femininas de Adélia

Adélia Prado é considerada como uma importante voz feminina na poesia contemporânea. Por esse viés de leitura, muitos dos estudos críticos enveredaram, abordando sua literatura em diálogo com as diferentes proposições das Ciências

Humanas na atualidade, evidenciando a questão do gênero, da identidade e da subjetividade, temas tão caros às discussões das últimas décadas.

Para, Scorsolini-Comin e Santos a temática da mulher em variados desdobramentos se conecta ao termo usado por Adélia desde o poema de abertura de *Bagagem*:

Ao destacar que ser mulher é ser “desdobrável”, a poetisa assume que não haveria uma única identidade, unívoca, datada e sedimentada, que abarcaria o que é a mulher, enquanto categoria social. A mulher “desdobrável” é aquela que está mais além de sua simples categorização em esquemas discursivos historicamente construídos pelos homens, como resultado de séculos de dominação masculina (SCORSOLINI-COMIN; SANTOS, 2013, p. 5).

Notam-se algumas marcas discursivo-poéticas a partir de outros versos de *Bagagem* também. Este livro traz em seu bojo um dos temas mais presentes na obra de Adélia, que é a questão da mulher, não só como temática, mas como discurso feminino:

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 do meu estômago humilde
e fortíssima voz pra cânticos de festa.
Quando escrever o livro com o meu nome
e o nome que eu 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.
(PRADO, 2015, p. 17).

“Grande desejo” é o título do poema. Nele, a voz de um eu lírico feminino imbrica-se à voz da poeta, nominada em meio ao verso “[...] sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia”. Em oposição à figura histórica de Cornélia, mãe abnegada dos Gracos, na Roma antiga, que considerava seus filhos sua melhor herança e joia, Adélia, eu lírico/autora do poema, se apresenta como mulher comum, mãe que cozinha, come o que cozinha, joga restos para o cachorro, goza e busca o prazer do corpo, mas repele a dor, chora e canta cantos de festa. É, enfim, humana e humilde. Não busca idealizações de sua condição feminina, nenhum lugar mitológico, nenhum heroísmo.

É também uma mulher que se propõe a escrever um livro, ver seu nome inscrito na capa e exibi-lo na modéstia da prece grata de uma igreja, ou junto às memórias de uma lápide, ou na solidão chorosa de um campo aberto. Mulher simples, do povo, que se traveste de “dama”, porque conseguiu se mostrar poeta, lugar de requinte, privilégio e especialidade, quase que só destinado aos homens na história de nossa humanidade de ambivalências e lacunas. Por essa condição conquistada e historicamente negada, sente-se esquisita, plena das contradições desse lugar social. O poema tornou-se experiência “real”, ou a experiência tornou-se poema. Este poderia ser lido como autobiográfico, como vários outros de seus poemas que compõem *Bagagem*. Quanto a esse perfil observado em vários poemas do livro, Luciano Dias de Sousa ressalta:

[...] Adélia Prado, com sensibilidade, faz da linguagem um processo de contemplação destinada a poetizar cada detalhe de sua vida. Ela consegue resgatar os momentos vividos e assim o tempo se desdobra lentamente em palavras. A poesia se revela na construção de um olhar, de uma sensibilidade que pode constituir uma dimensão mais real enquanto a sensibilidade humana se desloca em marcas autobiográficas. Os textos autobiográficos têm sido alvo de grande interesse pelos críticos, teóricos e principalmente consumidores desse tipo de literatura. O apelo a uma possível verdade incontestável sobre o passado dá a essas narrativas um caráter sedutor que leva o leitor ingênuo a pensar que o narrado é verdadeiro, e o crítico a repensar as bases teóricas entre a ficção e a realidade, dentre vários outros aspectos inclusos no gênero autobiográfico (SOUSA, 2012, p. 33).

O discurso autobiográfico mencionado por Sousa se insere no interdiscurso da atualidade, em relação aos discursos proferidos por vários escritores, seja em prosa ou em poesia. Antonio Candido, por exemplo, como já citado na introdução deste trabalho, aponta o artifício autobiográfico na obra poética de outros autores mineiros, identificando que há um caminho de dupla leitura verificado em textos desse perfil, pela via da ficção, e também da memória.

Na referência a Cornélia³⁹, que remete a outro tempo histórico, a mulher lírica, assumindo-se Adélia, demarca diferenças construídas pelas sociedades humanas na história.

³⁹ “[...] filha de Cipião, o Africano, uma das figuras femininas mais notáveis da Roma do século II a.C., 325 elemento destacado do chamado Círculo dos Cipiões, particularmente ativo na difusão do helenismo, filosófico e político, entre a elite romana (Grimal 1975; Rocha Pereira 2009 58-62). Cornélia, viúva ainda jovem, teria sido pretendida pelo rei egípcio Ptolomeu VII, recusando o pedido para se dedicar à educação dos filhos e da filha e ao seu envolvimento cultural em Roma, segundo testemunho de Plutarco [...]” (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2015, p. 324-325).

A experiência feminina de Cornélia, construída historicamente e acumulada por muitas gerações posteriores de mulheres, corresponde à maneira de ser mulher circunscrita ao espaço do lar, no trato com os ambientes da família e com os filhos. Isso foi assim durante milênios, considerando maneiras pouco divergentes em termos espaço-temporais de essa condição se mostrar em sociedades variadas. Cornélia alegoriza, assim, a condição feminina da experiência do passado.

Vale recuperar, a esse propósito, um pronunciamento singular de Kate Millet, sobre aspectos gerais da condição da mulher no passado:

[...] enquanto o patriarcado procurava reduzir a mulher à condição de objecto sexual, esta não era encorajada a tirar proveito dessa sexualidade, que, na opinião geral, constituía o seu destino. Pelo contrário, faziam-na sofrer e envergonhar-se do seu sexo, enquanto por outro lado não lhe permitiam conhecer outra existência que não estivesse a ele ligada. Porque, através dos tempos, a maioria das mulheres foi deixada num nível cultural comparável ao dos animais, sendo unicamente encarregadas de exercer funções de reprodução e de educação das crianças. Assim, a mulher devia conceber a sua sexualidade como um castigo, dentro de um tipo de vida que, com algumas excepções, e pondo de parte a maternidade, não a encorajava a aproveitar a sua vida sexual e a limitava a uma existência consagrada às tarefas ingratas e ao serviço doméstico (MILLET, 1970, p. 90).

Com o advento da modernidade, as lutas pela superação de toda dominação por parte das mulheres começam a se mostrar em movimentos crescentes, em variados lugares, com cada vez menor intervalo de tempo entre eles, até a segunda metade do século XX, quando o feminismo dá ares de maturidade, especialmente a partir da década de 1960.

Assim, em contraposição à figura de Cornélia, a *persona* lírica, Adélia, apresenta-se como mulher da modernidade, da segunda metade do século XX, que vivencia os papéis tidos como femininos e mais comuns em seu tempo histórico. Dessa forma, cruzam-se no poema os diferentes tempos de vivência das condições femininas na história, do ponto de vista da localização espaço-temporal das mulheres citadas, o que demarca diferenciações das condições sócio-históricas concretas de cada uma delas. E demarca-se também o tempo em que o eu lírico se coloca, no caso, a modernidade, que, segundo Koselleck (2006, p. 315), é um tempo não tão lento e vagaroso para mudanças. Nos tempos históricos anteriores, as rupturas entre a experiência do passado e um horizonte de expectativa não chegavam a romper o mundo da vida que se transmitia, como era o mundo de Cornélia.

O eu lírico/Adélia se insere em meio às mudanças velozes de comportamento engendradas pela modernidade no que diz respeito à condição feminina. Seu corpo, por exemplo, não existe apenas para a procriação, mas goza, sem inibições, e admite: “[...] quando é bom, fico bruta, as sensibilidades sem governo”. Há um corpo que não apenas procria, mas que acessa o prazer.

Entretanto, esse eu lírico se mostra transicional, pois fala de uma mulher em processo de deslocamento entre o mundo apenas restrito ao lar e o mundo que extrapola os limites da vida em família. Adélia supera relativamente o passado de Cornélia, incorporando suas experiências, superando-as em parte, produzindo novas experiências, embora os espaços exteriores à casa, descritos no poema (o cemitério, o descampado, a igreja), sejam ainda lugares que autorizam pouca mudança de atuação das mulheres. A mulher poemática também ainda se apresenta primeiramente como “mãe”. É verdade que mãe de filhos anônimos, do povo, mas se identifica pela evocação primeira de uma função social, “sou mãe de filhos, Adélia”, a partir do papel feminino mais valorizado nas sociedades patriarcais, ligado à maternidade.

Sendo assim, ao evocar o lugar da maternidade como eixo maior de identidade da mulher lírica em questão, Adélia enfatiza o lugar do corpo feminino existente em relação ao masculino, na medida em que a procriação prevê a relação biológica entre os sexos. Isso corrobora o que Simone de Beauvoir explicita em *O segundo sexo*, quando afirma que a mulher é colocada socialmente como a alteridade do homem (BEAUVOIR, 2016, p. 12-20). Portanto, a mulher do poema ainda assume prioritariamente essa condição, embora suas experiências em um espaço-tempo histórico particular engendrem alguns novos horizontes de expectativa para si mesma e para outras mulheres de sua condição histórica⁴⁰.

⁴⁰ Segundo o pensamento de Reinhart Koselleck, “A história concreta amadurece em meio a determinadas experiências e determinadas expectativas [...] A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias. Algo semelhante se pode dizer da expectativa: também ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem” (KOSELLECK, 2006, p. 309-310).

Além desse aspecto, vale apontar para o fato de que a Adélia lírica prevê, no poema em questão, o acontecimento da publicação de um livro de sua autoria, mas sente-se uma “dama esquisita” nessa posição. Isso parece indicar uma relação com o que Virgínia Woolf chama de “senso de castidade”, presente em mulheres escritoras, desde o século XIX, que produziu ao longo da história a anonimidade de muitas delas (WOOLF, 2014, p. 74-75). Escrever e ter seu nome na capa de um livro diz respeito a ocupar um lugar deslocado para uma posição não destinada a damas, por isso, a sensação de estranhamento ao se perceber publicamente escritora.

Observa-se que muitas poetas mulheres criadas por Adélia normalmente não se autodenominam em seus versos como “poetas”, ainda que apareçam em muitos deles como mulheres que escrevem. É o caso dos poemas de abertura de *Bagagem*, por exemplo. Neles, há uma mulher que cumpre a sina - “o que sinto escrevo” (PRADO, 2015, p. 17). E que vai chorar, “quando escrever o livro” com seu nome (p. 18).

No mesmo livro, em um poema dedicado a Drummond, a mulher lírica até mesmo se pergunta: “Eu sou poeta? Eu sou?” (PRADO, 2015, p. 46). E a pergunta fica sem resposta, pois ela não responde a si mesma, mas espera que seu interlocutor, o homem poeta, lhe responda: “Qualquer resposta verdadeira/ e poderei amá-lo”. É como se ela mesma não tivesse a coragem de assumir esse papel, o de uma mulher poeta, e precisasse ser autorizada a exercê-lo, à medida que encontra a aquiescência de um homem que lhe corresponda nas letras.

Frequentemente, quando se refere ao ofício poético como função social, de “poeta” mesmo, o admite no masculino. É o caso dos poemas “Disritmia”, “Sedução”, “Anúnciação ao poeta” e “O modo poético”, também de *Bagagem* (PRADO, 2015, p. 46; p. 48; p. 53; p. 59). Em “Sedução”, inclusive, o sugerido poeta é personagem masculino do poema, e a poesia é que é o elemento feminino enunciador dos versos (p. 48).

Mas o que fica evidente é que há variações de sujeitos líricos femininos na escrita de Adélia Prado. Tantas são as mulheres de seus poemas, quantos poemas de sua autoria que falam de mulheres. A obra apresenta um perfil discursivo que se assemelha a de outras escritoras de sua geração, compreendendo geração aqui não somente aquela ligada à produção de poesia contemporânea, mas, em seu interior, à própria formação discursiva ligada às poetas com uma condição histórica similar, sob alguns aspectos.

Observando os argumentos de Pedro Lyra, quando analisa diferentes gerações de poetas brasileiros, podemos ampliar o entendimento do que seja geração no contexto desta discussão, considerando a questão da *fisionomia geracional*:

[...] um conjunto de atributos comuns aos indivíduos que as integram e, sobretudo, as realizam. Não confundi-la com a despropositada exigência de “unidade”, seja ideológica, seja comportamental, como se todos os seus membros tivessem que assumir ou adotar um mesmo ideal ou padrão de vida [...] Os traços comuns que definem a fisionomia são apenas aquelas marcas históricas mais gerais, inevitavelmente gravadas sobre a individualidade de cada um e que condicionam a personalidade de todos os contemporâneos, de todos os coetâneos, de todos os companheiros – a própria existência. Por mais vaga que seja, é com a ideia de fisionomia na mente que – com cotidiana frequência, diz-se que alguém tem a cara disso ou daquilo: [...] da sua geração (LYRA, 1995, p. 29).

Refletindo sobre esses aspectos, observamos o estudo realizado por Moíza Fernandes Almeida, *Das teorias à experiência: alteração das vozes do feminino em poetisas contemporâneas* (2012), que objetiva investigar as marcas do gênero feminino em poemas escritos por mulheres entre 1980 e 2012. Embora não cite Adélia Prado, Almeida aponta um dado importante para nossa análise, na medida em que reconhece que há uma multiplicidade de sujeitos líricos na poesia dessas mulheres.

Identifica, ainda, que essa variedade diz respeito ao “[...] lugar de onde se fala, do ângulo de visão do sujeito epistemológico⁴¹, cuja fala referencia seu ‘mundo’ e não uma mera questão de sexo, ou até mesmo de cor, credo ou religião” (ALMEIDA, 2012, p. 88). Alguns sujeitos líricos construídos pelas poetisas citadas no trabalho apresentam um discurso ético feminino que mostra posições transicionais da mulher na sociedade, do interior da casa (privado) para o ambiente social mais amplo (público), antes frequentado com intensidade apenas pelos homens, em diferentes graus de deslocamento entre uma situação e outra (p. 88). Almeida transcreve, por exemplo, o depoimento sobre a experiência de uma das poetisas estudadas, Darcy França Denófrío:

Um dia escrevi um poema denominado “Janela”. Meu marido [...] gostou do poema, mas me fez a ressalva de que eu me contentava em olhar o mundo por uma fresta, pela janela, por isso o horizonte ficava tão restrito. Ele, se fosse o autor do poema, exploraria o horizonte, pois a coisa mais bela é

⁴¹ Sujeito epistemológico é entendido por Moíza Almeida a partir da Teoria Epistemológica de Piaget: “Sujeito epistemológico ou sujeito do conhecimento, cujo termo, para Jean Piaget, tem o sentido daquele que organiza, estrutura e explica a partir do vivido, do experienciado” (ALMEIDA, 2012, p. 17).

caminhar em direção ao horizonte e imaginar ou descobrir o que vem depois. Eu, bastante velha para aprender a lição que ele me passava, apenas lhe disse que aquele não seria mais o meu poema. Seria o dele, de um homem, que aprendeu a amar o horizonte, porque ele nunca lhe foi negado (DENÓFRIO, apud ALMEIDA, 2012, p. 88).

Evidentemente, Denófrio faz em sua declaração uma autoanálise e identifica seus limites para superação de determinadas barreiras ao seu crescimento pessoal e literário, que não precisam ser obrigatoriamente iguais aos de outras mulheres de condição social semelhante, mas parecem indicar um entrelugar, o lugar da janela, que se coloca entre o mundo interior da casa e o exterior a ela, como bem observa Almeida, ao dissertar sobre esses aspectos (ALMEIDA, 2012, p. 88-91).

Há um poema de Adélia do terceiro bloco de *Bagagem*, também intitulado “Janela”, que trata apropriadamente dessa questão:

Janela, palavra linda.
 Janela é o bater das asas da borboleta amarela.
 Abre pra fora as duas folhas de madeiras à toa pintada,
 janela, jeca de azul.
 Eu pulo você pra dentro e pra fora, monto a cavalo em você,
 meu pé esbarra no chão.
 Janela sobre o mundo aberta, por onde vi
 o casamento da Anita esperando neném, a mãe
 do Pedro cisterna urinando na chuva, por onde vi
 meu bem chegar de bicicleta e dizer a meu pai:
 minhas intenções com a sua filha são as melhores possíveis.
 Ô janela com tramela, brincadeira de ladrão,
 claraboia na minha alma
 olho no meu coração
 (PRADO, 2015, p. 77).

Ainda que em uma primeira interpretação do texto se recorra mais aos aspectos metapoéticos ligados ao olhar da autora sobre o mundo que gera sua palavra lírica, Maira Carmo Marquez apresenta uma análise detalhada do poema em seu trabalho, sob o ponto de vista de o quanto a mulher lírica é uma personagem do interior de uma casa e de uma casa do interior, onde a vida simples é cortejada da janela:

A janela está entre dois espaços importantes, o dentro e o fora. Entre a casa e o seu exterior. E o mundo exterior aqui é retratado no seu âmbito mais familiar e pequeno. Este universo é marcadamente de uma cidade do interior, na qual todos veem a vida passar pela janela. O clichê é reforçado pela construção sintática simples e pela escolha do vocabulário popular. Os seguintes versos ganham um tom de fofoca, em um discurso marcadamente tagarela: “o casamento da Anita esperando neném, a mãe/ do Pedro cisterna urinando na chuva, por onde vi/ meu bem chegar de bicicleta e dizer a meu pai:/ minhas intenções com a sua filha são as melhores possíveis.” [...] No

modo harmonioso de “Janela”, feito de ternura e celebração, não há lugar para contradições [...] (MARQUEZ, 2012, p. 49).

Assim, Marquez observa que o *ethos* construído por Adélia em “Janelas” é o de uma mulher de uma cidade do interior, acostumada a olhar o mundo de sua vizinhança do ponto de vista de dentro da janela, numa posição de contemplação do mundo e não de ação no mundo social imediato do qual faz parte.

No entanto, a meu ver, sem excluir a leitura coerente apontada por Marquez, o lugar da janela evidenciado por Adélia parece ser privilegiadamente o lugar da observação contemplativa, que se ajusta às suas reminiscências epifânicas, lugar presente em outros de seus poemas e em outros livros, como é o caso de *A duração do dia*, em que pelo menos três poemas tematizam a questão, a saber: “Uma janela e sua serventia”, “Pensamentos à janela” e “Constelação” (PRADO, 2015, p. 383; p. 388; p. 428). A leitura intratextual de sua obra, quanto a isso, indica igualmente que os versos que apontam para a janela evidenciam a atitude de contemplação da mulher lírica. Em *Bagagem*, essa conotação se faz presente sugestivamente em outros poemas também, como “Chorinho doce”, “Dona doida” e “Fé” (PRADO, 2015, p. 78; p. 80; p. 88), por exemplos.

Para Massi, no entanto, ainda que no poema “Janelas”, de *Bagagem*, haja nuances desses elementos de epifania e o viés seja a metapoesia, é em *A duração do dia*, que o *status* da janela atinge seu apogeu, “um grau maior de complexidade”⁴²:

Adélia sempre criou diferentes espaços líricos a partir da própria estrutura da casa: a cozinha, o quintal, o porão. Mas o elemento que verdadeiramente funda e ordena sua percepção poética é a janela. Para além do espaço: lugar de passagem. Elemento de ligação entre o dentro e o fora. Estamos longe da reflexão lúdica iniciada no poema homônimo de *Bagagem*: “Janela, palavra linda” (MASSI, 2015, p. 523).

Assim, a janela como um entrelugar de reflexão poética também adquire nuances específicas de livro para livro.

É possível notar ainda que a escrita de muitas mulheres, entre elas Adélia Prado, na contemporaneidade, busca evidenciar, por meio da construção de *ethé* singulares, posições de identidade e discursos variados no conjunto das manifestações poéticas

⁴² Ver análises desse aspecto no capítulo 4, em subitem específico relativo a esse livro.

de gênero, que ora se colocam como discursos mais arrojados e de vanguarda na construção dos lugares do feminino na sociedade, em relação a temas específicos, como corpo e sexo, por exemplo, ora se posicionam como manifestações mais dialeticamente construídas, demonstrando vieses transicionais entre as experiências das mulheres do passado e seus horizontes de expectativas ampliados com o passar dos anos. Esses múltiplos discursos são tão diversos quanto são os lugares de onde cada mulher fala ou escreve. E, necessariamente, cada poeta não constrói um conjunto de *ethé* que seja assemelhado ao seu próprio mundo ético, bem como não constroem obrigatoriamente um único perfil de mulher lírica que está presente em todos os poemas que produz.

Contudo, analisando a produção crescente de textos poéticos voltados para os discursos de identidade, na contemporaneidade, em suas inúmeras manifestações, e também os discursos de gênero, constata-se que a busca por delinear *ethé* que enunciem discursos femininos em diferentes situações, por exemplo, parece ser uma característica muito profícua, em que a poesia, em muitos casos, passa a ser veículo discursivo de posicionamentos progressistas de gênero no campo literário.

Apesar de a obra poética de Adélia Prado manter relações com esse contexto de produção, observando que boa parte de seus textos são construídos a partir de *ethé* femininos, em muitos momentos seus versos são construídos pelo olhar de um sujeito lírico, cujo *ethos* não é claramente definido quanto ao gênero, ou às vezes apenas sugerido de forma superficial.

Cerca de 55 poemas⁴³, dos 113 de *Bagagem*, trazem essa característica. Destes, por vezes, figuras femininas, principalmente, mas também masculinas, se apresentam

⁴³ São estes os poemas de *Bagagem* (PRADO, 2015) que apresentam esse perfil: "Sensorial" (p.18), "Orfandade" (p. 19), "Resumo" (p. 19), "Círculo" (p. 20), "Módulo de verão" (p. 21-22), "Leitura" (p. 22), "Saudação" (p. 23), "Antes do nome" (p. 24), "Pistas" (p. 25), "O dia da ira" (p. 26), "Ovos da Páscoa" (p. 28), "Louvação para uma cor" (p. 30), "Roxo" (p. 31), "Um salmo" (p. 31-32), "Clareira" (p. 33), "Impressionista" (p. 34), "Vigília" (p. 35), "A hora grafada" (p. 37), "Para comer depois" (p. 38), "Momento" (p. 39), "Explicação de poesia sem ninguém pedir" (p. 40), "Solo de clarineta" (p. 41), "Tarja" (p. 44), "Para tambor e voz" (p. 45), "Toada" (p. 47), "Fragmento" (p. 52), "Anúnciação ao poeta" (p. 53), "Anímico" (p. 53), "Duas maneiras" (p. 55), "Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade" (p. 45), "De profundis" (p. 57), "Tabaréu" (p. 59), "Amor violeta" (p. 63), "O sempre amor" (p. 64), "A meio pau" (p. 65), "Medievo" (p. 68), "Um jeito" (p. 68), "Confeito" (p. 69), "Amor feinho" (p. 70), "Canção de amor" (p. 72), "Epifania" (p. 77), "Chorinho doce" (p. 78), "Cartonagem" (p. 82), "A flor do campo" (p. 82), "Registro" (p. 83), "Ensino" (p. 84), "O homem permanecido" (p. 87), "Insônia" (p. 87), "Fé" (p. 88), "Episódio" (p. 88), "O retrato" (p. 89), "O reino do céu" (p. 90), "Uma forma de falar e de morrer" (p. 91), "Para perpétua memória" (p. 94) e "Alfândega" (p. 99).

como personagens construídas dentro de condições que suportam determinadas questões de gênero, mas não se colocam como as figuras enunciadoras do discurso.

A título de exemplo de um poema em que realidades encenadas por uma personagem feminina aparecem, podemos apontar os versos de “A catecúmena”:

Se o que está prometido é a carne incorruptível,
 é isso mesmo que eu quero, disse e acrescentou:
 mais o sol numa tarde com tanajuras,
 o vestido amarelo com desenhos semelhante urubus,
 um par de asas em maio e imprescindível,
 multiplicado ao infinito, o momento em que
 palavra alguma serviu à perturbação do amor.
 Assim quero “venha a nós o vosso reino”.
 Os doutores da Lei, estranhados de fé tão ávida,
 disseram delicadamente:
 vamos olhar a possibilidade de uma nova exegese
 deste texto. Assim fizeram.
 Ela foi admitida, com reservas
 (PRADO, 2015, p. 38).

O poema narra um episódio vivido por uma mulher que se prepara para receber o batismo, identificada por desinências de gênero logo a partir do título, “A catecúmena”, observada por um narrador em terceira pessoa indefinido quanto ao gênero. No entanto, por ser um poema que traz um enredo, o narrador se projeta liricamente na história narrada, revelando-se por meio da mulher de quem fala, a catecúmena.

Esta admite aceitar a condição de uma incorruptibilidade corporal futura, segundo preceitos cristãos ligados à promessa de um corpo glorificado pós-morte. Mas a personagem espera mais da existência do que apenas aguardar o cumprimento dessa promessa e começa a enumerar outras possibilidades de vivências terrenas, nos versos 3 a 7, que são expressões de seus desejos de desfrutar pequenas realidades cotidianas e simples.

Trata-se de uma enumeração hermenêutica, uma vez que o narrador a realiza a partir de sua interpretação de uma passagem bíblica, da conhecida “Oração do Pai Nosso”, sintetizada no oitavo verso: “Assim quero ‘venha a nós o vosso reino”, “uma nova exegese deste texto” bíblico. Tal exegese reverte a tradicional contraposição entre profano e sagrado, tornando todas as coisas ligadas ao “reino” futuro, mas também presente, do aqui e do agora. A admissão dessa nova premissa hermenêutica, diante da tradição religiosa, atrai reservas, pela via dupla de estar associada a um questionamento da própria tradição interpretativa e por originar-se de uma figura

feminina, historicamente pouco expressiva no campo das discussões teológicas e da ocupação de espaços no clero, lugar predominantemente masculino nas diferentes denominações religiosas cristãs⁴⁴.

A partir das análises feitas aqui, é possível afirmar que muitos versos de Adélia Prado, desde a publicação de seus primeiros poemas, evidenciam um ponto de vista de sujeitos líricos, cuja realidade ética é predominantemente feminina, como já observado a partir dos dois primeiros poemas da seção analisados neste capítulo: “Com licença poética” e “Grande desejo” (PRADO, 2015, p. 17-18) e outros citados. Mas há poemas que trazem até mesmo expressões de *ethé* masculinos, ampliando o entendimento das discussões quanto ao gênero considerado predominante na obra de Adélia, como é possível observar, a título de exemplo, nos poemas “Azul sobre amarelo, maravilha e roxo” (p. 24), “Poema com absorvências no totalmente perplexas de Guimarães Rosa” (p. 25) e o meta-poema “Sedução” (p. 48), em que a própria poesia se apresenta como o elemento feminino, que seduz o sujeito lírico masculino.

Sua voz feminina manifesta-se de múltiplas maneiras, não só pela enunciação nos versos, mas por tratar do mundo ético de diferentes mulheres, por meio de variados desdobramentos, por vezes, refletindo também as contradições do lugar das mulheres no mundo contemporâneo.

Ana Miranda compreende a complexidade da personalidade da poeta, refletida em seus versos, e descreve com lirismo suas observações:

Adélia Prado decerto ainda luta para ser respeitada como poeta e mulher; em seus versos há suaves menções a suas dificuldades, a sua luta cotidiana a favor das mulheres, não no sentido de agir ou discursar contra as discriminações e os preconceitos misóginos, mas também não contra a doçura ou a condição doméstica feminina, à qual ela dá grandeza e dignidade. Adélia Prado é uma escritora e uma mulher possante, com sua personalidade literária, sem abdicar de sua verdadeira natureza; fala sobre o mundo feminino, o seu e o de tantas mulheres, valoriza a maneira feminina de pensar, com mais sentimentos, amor, sensualidade. Ela cria e descreve um mundo onde predomina a feminilidade, mas cabe o homem em sua plenitude, singelo, viril, tocável, rijo e cantante, sem nenhuma ameaça; um mundo onde cabe a mulher também em sua plenitude, altiva, profunda, dominante, inabalável, desdobrável, requintada e esquisita, impecável, sexual, sagrada, mulher que se desnuda, que tem seios, vestidos, sonhos, batom, mulher bíblica, vaidosa, bonita, que reza, copula, morre de amor,

⁴⁴ Segundo Anthony Giddens, “As igrejas e as denominações religiosas [...] são organizações com sistemas definidos de autoridade. Nestas hierarquias, tal como noutras áreas da vida social, as mulheres são, na maioria das vezes, excluídas do poder. Isto é muito claro no Cristianismo, mas é também uma característica de todas as principais religiões” (GIDDENS, 2008, p. 545).

chora, perfuma a noite, deseja a fome, cumpre suas obrigações paroquiais, trabalha e ganha dinheiro, põe fogo no lixo, tem o coração oprimido pelo júbilo da existência. Ler seus poemas nos causa admiração pelas mulheres, e dá prazer ser mulher (MIRANDA, 2000, p. 131-132).

2.1.6 Do erotismo e outros modos poéticos

As mulheres criadas liricamente por Adélia mostram discursos um pouco mais arrojados, quando assumem eroticamente o corpo como espaço de rompimento com os papéis femininos cristalizados na sociedade patriarcal. Observando o poema “A serenata”, por exemplo, nota-se uma mulher provocada existencialmente pelo conflito com o seu próprio anseio por prazer, refletindo sobre seu corpo desejante:

Uma noite de lua pálida e gerânios
 ele viria com boca e mãos incríveis
 tocar flauta no jardim.
 Estou no começo do meu desespero
 e só vejo dois caminhos:
 ou viro doída ou santa.
 Eu que rejeito e expubro
 o que não for natural como sangue e veias
 descobro que estou chorando todo dia,
 os cabelos entristecidos,
 a pele assaltada de indecisão.
 Quando ele vier, porque é certo que vem,
 de que modo vou chegar ao balcão sem juventude?
 A lua, os gerânios e ele serão os mesmos
 — só a mulher entre as coisas envelhece.
 De que modo vou abrir a janela, se não for doída?
 Como a fecharei, se não for santa?
 (PRADO, 2015, p. 63).

Esses versos apontam para o desejo feminino e a busca do prazer na relação com o masculino. A mulher lírica admite seu sofrimento ocasionado pela indecisão da entrega ao prazer sexual na relação com um homem que virá. No entanto, admite criticamente também que há um desprestígio para o corpo feminino que envelhece e que para desfrutá-lo precisa assumir um posicionamento de loucura, no que diz respeito aos pontos de vista tradicionais. Daí sua angústia e indecisão, entre a santidade e a loucura. Observa-se, também, que essa mulher se admite em um conflito por ser de meia idade, como sugerido no poema, e encontra-se novamente em uma janela, um entrelugar, onde se coloca na espera da chegada de um homem que a libere do papel de santa. Ela ainda não representa uma mulher que vai à luta pelo seu desejo, mas apenas aguarda.

Já em “Sedução”, a própria poesia se apresenta como o elemento feminino, que seduz o sujeito lírico masculino. Observe-se este último poema:

A poesia me pega com sua roda dentada,
me força a escutar imóvel
o seu discurso esdrúxulo.
Me abraça detrás do muro, levanta
a saia pra eu ver, amorosa e doida.
Acontece a má coisa, eu lhe digo,
também sou filho de Deus,
me deixa desesperar.
Ela responde passando
a língua quente em meu pescoço,
fala pau pra me acalmar,
fala pedra, geometria,
se descuida e fica meiga,
aproveito pra me safar.
Eu corro ela corre mais,
eu grito ela grita mais,
sete demônios mais forte.
Me pega a ponta do pé
e vem até na cabeça,
fazendo sulcos profundos.
É de ferro a roda dentada dela
(PRADO, 2015, p. 48).

O discurso de Adélia, neste momento, mostra-se eroticamente mais audacioso, e a figura feminina é bem mais ativa na busca de seu desejo, embora não seja o elemento enunciador do poema. O erotismo é enunciado como elemento da própria poesia. Entretanto, como a poesia é personagem construída com um mundo ético ligado ao gênero feminino, observa-se aqui a expressão do erotismo associado ao feminino adeliانو. Os versos apresentam a força sedutora da poesia, que, no caso, ocupa o papel de uma mulher na relação amorosa com o emissor do poema, um homem. O *ethos* do homem lírico é de um poeta ou de um leitor que se vê às voltas com a poesia, “amorosa e doida”, ativa e sedutora na busca de se realizar como “discurso esdrúxulo”, como “língua quente”.

Sobre esses aspectos, pode-se recorrer aos argumentos elucidativos de Octavio Paz, em *A dupla chama*, que também associa o erotismo à própria poesia. Segundo ele, há uma dupla face da sexualidade, o erotismo e o amor. Para ele, a imaginação, os sentidos e a poesia seriam formas de experimentação da realidade, de que decorre uma associação entre erotismo e poesia. O primeiro seria uma poética corporal, a segunda, uma erótica verbal, ambos movidos pela imaginação. Dessa equação, Paz conclui: “o erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora” (PAZ, 1994, p. 12). Para

ele, ainda, a sexualidade humana historicamente foi vinculada à reprodução. O erotismo traria uma nova face à sexualidade, o prazer. Desta forma, o erotismo estaria para a sexualidade humana, como a poesia se relacionaria com a linguagem, ou seja, sem um fim fora de si mesma (p. 12-13).

O poema é francamente erótico. A mulher-poesia é plena de sensualidade ativa. Ela pega o poeta e o imobiliza dentro de suas engrenagens cheias de dentes. Expõe-se sem pudores, “levanta a saia” para ser vista em seu sexo de mulher. O poeta tenta fugir de seu abraço depravado de “sete demônios” (referência à figura de Maria Madalena, prostituta dos tempos neotestamentários, conhecida por ter sido liberta de seus demônios por Jesus Cristo). Sua “língua quente” fala pau, eroticamente, e “fala pedra”, geometricamente, lembrando também a poesia cerebral de João Cabral de Melo Neto. Mas deixa no corpo do poeta, “sulcos profundos”. É de ferro, é de Minas, é das estradas do trem de Divinópolis.

À parte a questão metalinguística presente nos versos, há que ressaltar a concepção do feminino que subjaz ao texto. Segundo Evaldo Balbino Silva, o feminino em Adélia apresenta a dualidade entre a santidade e a loucura: “[...] verificamos que esse desdobramento em Adélia Prado, esse trânsito entre santidade e loucura, manifesta-se, respectivamente, ora no respeito às normas instituídas para o relacionamento amoroso, ora no desrespeito às mesmas [...]” (SILVA, 2003, p. 183). No poema em foco, apresenta-se no viés da loucura, subvertendo normas patriarcais, por meio de um comportamento erotizado.

Observa-se, entretanto, que os versos são atrevidos eroticamente quando falam mais da poesia como figura feminina, do que quando constroem uma personagem lírica mulher. Desse modo, o espaço em que a liberação erótica flui com mais expressividade é o da identificação com o papel sedutor da própria poesia. A expressão poética feminina em sua escritura se torna toda corporal, como o próprio prazer sexual da mulher, que não se localiza apenas no órgão genital, mas frui em toda a extensão corpórea. Sua expressão poética se generaliza por todas as sensações do corpo. Como afirma Hélène Cixous,

De certo modo, a escritura feminina não deixa de repercutir o dilaceramento, que para a mulher é a conquista da palavra oral – “conquista” que melhor se realiza como uma rasgadura, um voo vertiginoso, um lançamento de si, uma imersão. Escuta uma mulher falando em uma assembleia (se não perdeu a coragem dolorosamente): não “fala”, lança ao ar seu corpo tremendo, se

solta, voa, toda ela se converte em sua voz, sustém vitalmente a “lógica” de seu discurso com seu próprio corpo; sua carne diz a verdade. Expõe-se. Na realidade, materializa carnalmente o que pensa e o expressa com seu corpo. De certo modo, inscreve o que disse, porque não nega à pulsão sua parte indisciplinável, nem à palavra sua parte apaixonada. Seu discurso, inclusive “teórico” ou político, nunca é simples nem linear, nem “objetivado”, generalizado: a mulher arrasta sua história na história (CIXOUS, 1995, p. 55, tradução minha).⁴⁵

Assim, ao representar femininamente a poesia, os versos se arrojam em erotismo, evocando sensações corporais múltiplas, exploração livre dos sentidos, rumo ao desejo de voz ativa na conquista do espaço de ser ouvida. No poema “Sedução”, essa característica assume patamar dos mais elevados no livro *Bagagem*.

No entanto, em outros momentos, a mulher adeliã também se submete aos mesmos preceitos patriarcais que algumas vezes subverte eroticamente, como em “Os lugares comuns”: “[...] Quando eu sei que ele vem,/ eu fecho a porta para a grata surpresa./ Vou abri-la como o fazem as noivas/ e as amantes. Seu nome é:/ Salvador do meu corpo” (PRADO, 2015, p. 66).

As mulheres de Adélia Prado por vezes se mostram figuras passivas no relacionamento amoroso, ligadas às rotinas do ambiente doméstico, resignadas a papéis de espera e submissão ao masculino. Mas outras vezes entregam-se a devaneios, a desvarios e a experimentações corporais e dos sentidos, ativamente na relação com o masculino, subvertendo posições socialmente cristalizadas.

O último poema da primeira seção do livro traz o mesmo título da parte em que está contido, “O modo poético”, síntese e fechamento do conjunto de textos que inaugura e funda a poética adeliã em *Bagagem*, explicitando muitos dos aspectos apontados neste capítulo:

⁴⁵ “En cierto modo la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral – ‘conquista’ que se realiza más bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión. Escucha a una mujer hablando en una asamblea (si no ha perdido el aliento dolorosamente): no ‘habla’, lanza al aire su cuerpo tembloroso, se suelta, vuela, toda ella se convierte en su voz, sostiene vitalmente la ‘lógica’ de su discurso con su propio cuerpo; su carne dice la verdad. Se expone. En realidad, materializa carnalmente lo que piensa, lo expresa con su cuerpo. En cierto modo, inscribe lo que dice, porque no niega a la pulsión su parte indisciplinable, ni a la palabra su parte apasionada. Su discurso, incluso ‘teórico’ o político, nunca es sencillo ni lineal, ni ‘objetivado’ generalizado: la mujer arrastra su historia en la historia” (CIXOUS, 1995, p. 55).

Quando se passam alguns dias
e o vento balança as placas numeradas
na cabeceira das covas e bate
um calor amarelo sobre inscrições e lápides,
e quando se olha os retratos e se consegue
dizer com límpida voz:
ele gostava deste terno branco
e quando se entra nas filas das viúvas,
batendo papo e cabo de sombrinha,
é que a poeira misericordiosa recobriu coisa e dor,
deu o retoque final.
Pode-se compreender de novo
que esteve tudo certo, o tempo todo
e dizer sem soberba ou horror:
é em sexo, morte e Deus
que eu penso invariavelmente todo dia.
É na presença d'Ele que eu me dispo
e muito mais, d'Ele que não é pudico
e não se ofende com as posições no amor.
Quando tudo se recompõe,
é saltitantes que nos vamos
cuidar de horta e gaiola.
A mala, a cuia, o chapéu
enchem o nosso coração
como uns amados brinquedos reencontrados.
Muito maior que a morte é a vida.
Um poeta sem orgulho é um homem de dores,
muito mais de alegrias.
A seu cripto modo anuncia,
às vezes, quase inaudível
em delicado código:
' Cuidado entre as gretas do muro está nascendo a erva...'
Que a fonte da vida é Deus,
há infinitas maneiras de entender
(PRADO, 2015, p. 59).

Trata-se de um poema de trinta e quatro versos, dispostos em uma única estrofe que discorre sobre a morte, do processo de luto e do lidar com a vida após algum tempo da perda. Os dezesseis primeiros versos abordam as fases iniciais desse processo, vislumbrando atitudes gradativas de inserção nas atividades comuns da vida, após a morte de um ente querido, no caso, subtendido, o marido, na medida em que os versos apresentam uma cena que inclui a presença de um *ethos* de mulher, no papel de uma viúva.

Esse *ethos* se constrói a partir de uma perspectiva de mulher interiorana, que vivencia as contemplações e os ritos próprios da viuvez feminina em comunidades mais tradicionais, comportamentos já não tão presentes na contemporaneidade urbana. E o luto vai sendo vencido quando “[...] a poeira misericordiosa recobriu coisa e dor,/ deu o retoque final”.

A respeito do processo do luto, a fim de compreender melhor esses primeiros versos do poema, é possível recorrer às reflexões freudianas sobre o tema, em *Luto e melancolia*:

Então, em que consiste o trabalho realizado pelo luto? Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova da realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto [...] O normal é que vença o respeito à realidade. Mas sua incumbência não pode ser imediatamente atendida. Ela será cumprida pouco a pouco com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto de investimento é psicologicamente prolongada. Uma a uma, as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido. Por que essa operação de compromisso, que consiste em executar uma por uma a ordem da realidade, é tão extraordinariamente dolorosa, é algo que não fica facilmente indicado em uma fundamentação econômica. E o notável é que esse doloroso desprazer nos parece natural. Mas de fato, uma vez concluído o trabalho de luto, o ego fica novamente livre e desinibido (FREUD, 2011, p. 49).

O poema explora esses processos de investimentos psíquicos do trabalho de luto que é vivenciado no modo ético da viúva construída nos versos adelianos.

A partir do verso dezessete, segue-se um conjunto de enumerações que mostram como a mulher retorna gradativamente à vida, em trabalho de vencer o enlutamento. As enumerações obedecem à disposição de unidades semânticas organizadas em conjuntos de três versos no interior da estrofe, que exprimem ideias-blocos, a cada conjunto, como em: “Quando tudo se recompõe,/ é saltitantes que nos vamos/ cuidar de horta e gaiola” (PRADO, 2015, p. 59). Esse recurso de agrupamento de ideias em grupos de três versos é um recurso estilístico muito próprio da composição adeliana, especialmente em *Bagagem*, como já apontado aqui.

Antes da sequência de enumeração poética, os versos de doze a quinze funcionam como uma espécie de interlúdio de reflexão sobre o significado da vida, quando o eu lírico enumera as grandes preocupações humanas, também temas poéticos universais: “[...] é em sexo, morte e Deus / que eu penso invariavelmente todo dia” (PRADO, 2015, p. 59).

O poema ainda apresenta versos com vieses de erotismo, que rompem com a contraposição profano e sagrado e humanizam eroticamente a relação do eu lírico com Deus, trazendo a divindade para o escopo das realidades humanas, como nos versos que dão origem à sequência de enumerações, tratando dos aspectos

cotidianos: “É na presença d’Ele que eu me dispo/ e muito mais, d’Ele que não é pudico/ e não se ofende com as posições no amor” (PRADO, 2015, p. 59).

A face do erotismo na poesia adeliana, como nesses versos, associada à religiosidade, está bastante vinculada às perspectivas apontadas por Octavio Paz. O erotismo, para esse autor, carregaria ambiguidades: repressão e permissão, sublimação e perversão, muitas vezes fluindo pela via da castidade e da continência, sobretudo viabilizada em ritos religiosos e práticas erótico-coletivas, promovendo a união entre realidades sagradas e profanas, presentes em sociedades variadas no tempo e no espaço (PAZ, 1994, p. 18-20). Para o escritor mexicano, esses perfis do erotismo demonstram também a manifestação de uma sede imanente aos seres humanos de relação com outridades, das quais as divindades seriam as maiores (p. 20-21).

Outro aspecto presente diz respeito às reflexões metapoéticas, como nos versos “Muito maior que a morte é a vida./ Um poeta sem orgulho é um homem de dores,/ muito mais de alegrias” (PRADO, 2015, p. 59). Estes indicam o quanto o sofrimento humano e a resiliência frente a ele forjam o caráter de um poeta. Além disso, sugerem que a vida inclui a percepção e a aceitação da morte e da dor e que isso possibilita uma alegria. Na vivência e aceitação dessas realidades, o eu lírico constrói versos que ocultam delicadezas: “A seu cripto modo anuncia,/ às vezes, quase inaudível/ em delicado código” (p. 59).

Finalmente, o último conjunto de três versos aponta para a fonte da vida retomada no cotidiano da viúva e anunciada pelo sujeito poemático: “Cuidado entre as gretas do muro está nascendo a erva...’/ Que a fonte da vida é Deus,/ Há infinitas maneiras de entender” (PRADO, 2015, p. 59). É a percepção de que a vida emerge de lugares os mais improváveis, como um muro, por exemplo, de cujas gretas nascem repentinamente a erva, que faz o eu lírico constatar que a vida sobrepuja a morte, e a alegria, a dor.

Nessa perspectiva, o poema constitui um significativo exemplo das características principais do modo poético adeliano, que inclui, além dos aspectos estilístico-discursivos, proposições conceituais sobre a própria poesia, sobre a relação desdivinizada com Deus, arraigada no erotismo, sobre a vida e a morte. Essas marcas estarão também presentes em diversos poemas da autora, de uma forma ou de outra, em seus demais livros.

2.1 QUALQUER COISA DISPARA A POESIA

*Estremecerei de susto até dormir.
E no entanto é tudo tão pequeno.
Para o desejo do meu coração
o mar é uma gota.*

Adélia Prado

O coração disparado (1978)⁴⁶, segundo livro de poemas de Adélia Prado, foi lançado em 1978 pela Nova Fronteira. Angariou nesse ano o Prêmio Jabuti, na categoria Poesia, e foi bem recebido pela crítica. Nesse conjunto de textos, Adélia consolida traços que chamaram muita atenção em seus poemas de *Bagagem*, tais como as referências ao cotidiano, a ligação com a memória, os intertextos com o modernismo e com as escrituras bíblicas, o erotismo e o matiz feminino presente na construção das mulheres enunciadoras dos poemas e nos signos ligados a seus mundos éticos.

Meses depois do lançamento do livro, Geraldo Pinto Rodrigues, em matéria de *O Estado de São Paulo*, emitiu o seguinte parecer:

[...] dois anos depois da estreia, Adélia volta às livrarias com seu segundo volume de poemas, *O coração disparado*. E o que já se diz deste livro assemelha-se ao que do primeiro se falou. Mesmo porque não há muito mais nem muito menos. A sua poesia continua a ser “espontânea”, “sensual”, “telúrica” etc. Os ingredientes são praticamente os mesmos: o seu dia a dia, o seu trivial mineiro, as cercanias de seu pequeno mundo [...]

Quando afirma: “O meu saber da língua é um saber folclórico./ Muitos me arguirão desse pecado” – Adélia Prado como que se conscientiza de que seu discurso poético é a sua maneira simples de ser e de fazer poesia. Mas nem tudo o que é confessional, apenas confessional, atinge as raias do artístico. Não existe arte sem tratamento artesanal (RODRIGUES, 1979, p. 200).

O crítico destaca características que identifica em *O coração disparado* e já eram perceptíveis em *Bagagem*, dando ênfase em sua argumentação à suposta

⁴⁶ Os poemas citados, comentados e interpretados nesse subcapítulo, relativos ao livro *O coração disparado*, são referenciados aqui, seguindo a ordem de aparecimento em *Poesia reunida* (2015): “Linhagem” (p. 107); “O guarda-chuva preto” (p. 108); “A casa” (p. 109-110); “Primeira infância” (p. 110); “Solar” (p. 112), “Vital” (p. 112-113); “Discurso” (p. 116); “Um silêncio” (p. 118); “Dia” (p. 130); “Gênero” (p. 132); “A maçã no escuro” (p. 133-134); “Desenredo” (p. 137-138); “Ausência de poesia” (p. 138-139); “Cinzas” (p. 141-142); “Paixão” (p. 146-149); “A falta que ama” (p. 151); “Bitolas” (p. 152-153); “Fluência” (p. 157); “Órfã na janela” (p. 158); “Fraternidade” (p. 163); “Um homem habitou uma casa” (p. 166-167); “Um bom motivo” (p. 172-174).

espontaneidade dos versos de Adélia Prado. Essa suposição de que a poeta é espontaneísta parece ser uma tendência de parte da crítica em relação à sua obra.

No entanto, Augusto Massi, no posfácio de *Poesia reunida* (2015), discorda dessa opinião. Exemplificando seu parecer, analisa um dos poemas do livro, “Um silêncio” (PRADO, 2015, p. 118). A partir de sua leitura, instiga os leitores a questionarem a gratuidade das construções líricas adelianas. Nesses versos, Massi identifica escolhas poéticas muito conscientes e consistentes. Por isso afirma “É preciso desconfiar da tão propalada espontaneidade da poeta” (MASSI, 2015, p. 516).

Concordando com Massi, suponho que Geraldo Rodrigues tenha feito uma leitura superficial dos versos adelianos, ignorando, por exemplo, o que Drummond já havia observado, quando afirmou que a poesia de Adélia é existencial (ANDRADE, 2015, 481), mais do que confessional.

Rita Olivieri, também, não muito tempo depois da publicação do segundo livro da autora, demonstra compreender seus versos de forma semelhante à apontada pelo poeta mineiro:

No caso de Adélia, um dos nomes mais importantes da poesia brasileira contemporânea, o fator que fundamenta a estrutura organizacional de sua poesia é a ambiguidade do símbolo poético, simultaneamente transcendente e imanente. A aproximação desses planos faz com que a escolha estilística de Adélia Prado recaia sobre uma linguagem que alia a simplicidade dos acontecimentos do cotidiano à gravidade da reflexão sobre o sentido da existência (OLIVIERI, 1995, p. 121).

De certa forma, quem disseminou a ideia da espontaneidade de seus textos foi a própria Adélia, quando em muitos de seus depoimentos evidencia o caráter inspirativo de seu fazer poético, como nesse depoimento a Jean Lauand:

Eu acho que a poesia é isto: porque ela é algo que se mostra, eu acho que a poesia é um fenômeno que realmente escapa ao poeta; ele, coitadinho, é um proletário da coisa, um operariozinho, um operário braçal. Então, há uma coisa, algo, algo, algo quer se mostrar [...] é o que a gente chama de experiência poética ou momento poético. Então, realmente, é estado de graça, não tem jeito. Eu acho que o fundo da experiência religiosa e da experiência poética – [...] é [...] que o sagrado se mostra (PRADO, 2008).

No entanto, apesar da ênfase na inspiração, Adélia assume que escrever poesia prevê o processo de elaboração de seus textos, isto é, supõe um labor intencional: “O transe poético é o experimento de uma realidade anterior a você. Ela te observa e te ama.

Isto é sagrado. É de Deus. É seu próprio olhar pondo nas coisas uma claridade inefável. Tentar dizê-la é o labor do poeta” (PRADO, 2011a).

No entendimento da autora, o ato poético compreende duas faces de um mesmo movimento: de um lado o alumbramento diante da realidade, provocado pela dimensão sagrada do que há no mundo real, cujo fundamento é Deus, e o esforço da poeta por traduzir essa experiência inefável por meio de palavras. Adélia, dessa maneira, não nega o processo laboral de sua escrita poética e parece levá-lo muito a sério.

Em *O coração disparado* a temática do fazer poético estará bastante presente. A metapoética integrará o livro em abundância. O título da primeira parte da obra, “Qualquer coisa é a casa da poesia”, ratifica a ideia da percepção de que tudo na realidade é lócus de onde a poesia emerge, sejam situações do dia a dia, que a poeta faz questão de ater ao provinciano, sejam elementos do meio natural.

Vale a pena rever o poema “Um silêncio”, desse primeiro bloco, citado e analisado por Massi (2015, p. 514-516). Trata-se de uma narrativa lírica de um suicídio. A autora intercala dois fatos poéticos, entrecruzando-os: o ato suicida em si e o ato das lavadeiras. Ao final, irrompe o silêncio em uma canção de rádio que fala da dor de um adeus (PRADO, 2015, p. 118).

Massi destaca, em síntese, os seguintes artifícios empregados na feitura do poema citado: “[...] a oralidade cede espaço para a técnica cinematográfica. Com extrema perícia, Adélia Prado recorre a diversos procedimentos de montagem, cortes, fusões, elipses, para reconstruir, quadro a quadro, uma visão serena da tragédia (MASSI, 2015, p. 516).

Essa acuidade formal será percebida em outros textos do livro, fazendo de *O coração disparado* uma das mais bem realizadas publicações adelianas. Pode-se tomar, ainda, como exemplo do apuro formal na obra, os versos de “Gênero”, da segunda seção:

Desde um tempo antigo até hoje,
quando um homem segura minha mão,
saltam duas lembranças guarnecendo
a secreta alegria do meu sangue:
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
 (PRADO, 2015, p. 132).

Trata-se de um poema com quatorze versos em uma única estrofe. O texto é perpassado pelo erotismo de uma mulher que procura se autodefinir e também definir o seu gênero, como aponta o título. Os sentidos do título podem ser variados, desde indicar que trata mais especificamente do gênero sexual do eu poético, até a aproximação do termo a um “tipo” de mulher, bem como, ainda, assemelhar a expressão a um estilo literário especificado nos versos finais, no caso, o barroco.

Os quatro primeiros versos evocam a emoção que essa mulher sente ao ter a mão tocada por um homem, que a segura. Essa emoção é uma “secreta alegria do meu sangue”, segundo o eu poético. É secreta porque é ela que a percebe circulando junto ao sangue de seu corpo. É uma alegria abastecida por duas lembranças que os três versos seguintes vão enumerar. A primeira remete à bacia feminina que é colocada em comparação à masculina, em função da maternidade. A segunda lembrança é a de um homem pulando o muro para acessar a casa de uma mulher, fugidamente. Dessa forma, ela fala de um duplo lugar feminino presente em sua constituição corporal: a reprodução e o prazer sexual.

O poema prossegue explicitando de onde foram extraídas essas lembranças que lhe afetam o corpo: a primeira, ligada à reprodução, foi tirada de um livro de anatomia, portanto, a partir de uma informação acadêmica. A segunda, veio por um cochicho com outra mulher, adquirida em um episódio de fofoca. Em relação ao primeiro fato, mostra-se destituído de julgamento moral; já o segundo, denota a malícia dos comentários corriqueiros em uma comunidade provinciana. No entanto, independente da origem das informações, a mulher constata: “Oh! por tão pouco incendiava-me?”

Os últimos versos trazem como desfecho uma autoavaliação. Sugerem que essa mulher se vê como alguém cujas experiências da ordem da sexualidade precisam de muito pouco para serem estimuladas, sem grandes elucubrações e informações especializadas, desprovidas de lógica até, daí, talvez, considere que, por isso, os gregos a desprezariam. Seu gênero é o barroco, em sua dupla disposição: do barro, do chão, da humanidade mais terrena e concreta, ligada à anatomia feminina e ao

corpo em sua funcionalidade; e da “oquidão” de uma mente que, sem explicações muito elaboradas, a partir de motivos improváveis e sem lógicas formais, suscita no corpo os desejos mais lascivos.

Há uma intencionalidade clara na elaboração do poema. Ele é todo constituído em torno da dualidade de elementos que se contrapõem: homem e mulher; uma lembrança e outra; a maternidade e o ato sexual fugidio; um livro de anatomia e o cochicho malicioso de uma mulher; mulher de barro e oca. Seu gênero, barroca. Nesse sentido, o poema também se torna autorreflexivo, metapoético, evidenciando sua própria constituição que se assemelha, pela contraposição de opostos, aos poemas dessa escola literária.

As primeiras edições de *O coração disparado* traziam um prefácio de Affonso Romano de Sant’Anna, “Adélia: a mulher, o corpo e a poesia” (SANT’ANNA, 2015, p. 483-491). Nele, o crítico enfatizava a “força irracional e aliciadora” dos versos adelianos (p. 486) e os distinguia como “a voz mais feminina de nossa poesia até hoje” (p. 486). Além dessas e outras ponderações sobre a poeta e sua obra, estabelecia uma comparação entre Adélia e Clarice Lispector: “Adélia é a Clarice Lispector de nossa poesia”.

Sem atribuir demasiada importância a esses epítetos, que por vezes acabam se tornando rótulos engessadores em relação às duas escritoras, pode-se considerar que algumas aproximações apontadas pelo crítico indicam ponderações significativas:

[...] ambas já nasceram (ou surgiram literariamente) com uma linguagem pronta. Mas isto não é tudo. Um escritor pode inventar um trajeito retórico, patentear isto e achar que tem uma linguagem. Falo aqui de algo comum às duas escritoras: aquela maneira de pegar a gente pelo pé e deixar a gente prostrado e besta com uma verdade revelada. Aquilo que se poderia chamar de “epifania” – a revelação abrupta de uma verdade desnorteante (SANT’ANNA, 2015, p. 485).

A presença da epifania nos versos de Adélia, assim como na obra de Clarice, realmente não é incomum. Desde *Bagagem* esse é um caminho recorrente, nem sempre voltado para a perspectiva religiosa: “Um trem de ferro é uma coisa mecânica,/ mas atravessa a noite,/ a madrugada, o dia,/ atravessou minha vida,/ virou só sentimento” (PRADO, 2015, p. 40). Ora os clarões epifânicos entrelaçam fatos ligados à memória e às emoções dela decorrentes, como nesse poema do primeiro livro, ora se dirigem também a reflexões a partir de experiências extraídas da concretude

imediatamente do dia a dia, recurso intensificado em *O coração disparado*, como no poema “Dia”, em que a epifania se entrelaça ao erotismo:

As galinhas com susto abrem o bico
e param daquele jeito imóvel
— ia dizer imoral —,
as barbelas e as cristas envermelhadas,
só as artérias palpitando no pescoço.
Uma mulher espantada com sexo:
mas gostando muito
(PRADO, 2015, p. 130).

Em outros momentos de escrita, episódios epifânicos aparecem em sua perspectiva tradicional, vinculada aos aspectos religiosos, mas é sobretudo em textos poéticos como o “Dia”, que a força das epifanias ganha destaque na obra de Adélia.

Para Antonio Hohlfeldt,

[...] a graça da epifania é uma espécie de graça profana; não é a graça dos santos, entendendo-se porque a escritora valoriza tanto os aspectos mais externos de sua vida comum, tanto quanto aqueles de sua inquirição religiosa. Ambos se colocam num mesmo nível, e aqui entra sua contribuição específica para a nossa literatura. Se em Joyce a epifania dava-se pura e simplesmente ao nível secular, tanto quanto em Clarice Lispector, no que toca à literatura brasileira, em Adélia Prado existe uma feliz conjugação dos dois elementos (HOHLFELDT, 2000, p. 114).

Hohlfeldt evoca uma argumentação baseada desde o conceito de epifania em si até a sua manifestação na literatura de autores modernistas, elencando Joyce, no âmbito mundial, e Clarice Lispector, nas cenas brasileiras. Nesse contexto argumentativo, situa as manifestações epifânicas na obra de Adélia, destacando sua peculiaridade, por fazer coexistirem nesse âmbito, tanto os vieses religiosos quanto os da vida comum. Mais do que isso, ressalta a contribuição que sua obra traz à literatura por trilhar as duas trajetórias poéticas.

Outras referências textuais se presentificam no livro e remetem ao cânone modernista, à semelhança de *Bagagem*, dando continuidade à reverência da poeta aos grandes nomes do nosso modernismo. Em “Fraternidade”, por exemplo, a autora dá uma “piscadela” para Murilo Mendes:

Um dia
um padre que fazia milagres
deu sua bênção pro povo:
mulheres de cabacinha de ouro na orelha,

homens de camisa cor-de-rosa,
 menino de todo jeito e de terninho.
 Galho de funcho, arruda, manjeriço,
 cheiravam junto com o povo apertado no pátio.
 Tudo ótico, olfático, escatológico.
 A paciência de Deus sentou de pernas cruzadas
 na platibanda da igreja. Com uma mão pitava,
 com a outra segurava o joelho,
 piscando um código pra Murilo Mendes
 que rolava de rir
 (PRADO, 2015, p. 163).

Há aqui uma alusão explícita ao autor, mas há críticos que promovem aproximações entre Adélia e Murilo em outros lances de sua obra, apontando o gosto comum pela coloquialidade e o aspecto lúdico, especialmente ligado a temas religiosos: “Se Murilo inaugura no mundo o ‘estado da bagunça transcendente’, em Adélia há várias referências ao desejo de alegria e pândega” (QUEIROZ, 1994, p. 20).

Drummond será novamente citado em “A falta que ama”, já que esse é também o título de um dos livros do poeta mineiro. O texto é metapoético, com referências às Minas Gerais, como a menção à cidade de Belo Vale, e algumas reflexões que sugerem ter uma relação com a admiração de Adélia pelo escritor:

[...]
 Não invejo os deuses, porque não existem.
 Os gênios, sim, os que dizem:
 eis a forma nova, fartai-vos.
 Como és belo, amado! Belo e perecível!
 Tudo é sonho e escândalo, congênita ambiguidade.
 Se pudesse entender: o Filho de Deus é homem.
 Mais ainda: o Filho de Deus é verbo,
 eu viraria estrela ou girassol. O que só adora e não fala
 (PRADO, 2015, p. 151).

Outro poeta alvo da deferência da autora, agora não mais dos solos do modernismo, é Olavo Bilac. Em “Ausência de poesia” (PRADO, 2015, p. 138), o sujeito poemático se lamuria diante de Deus por não conseguir escrever e vê nisso um deserto. É como se ele estivesse preso às areias, às coisas mais banais da existência e outras contrárias à fluidez da poesia: “[...] Me tentam a beleza física, forma concreta de lábios,/ sexo, telefone, cartas,/ o desenho amargo da boca do “Ecce Homo” (p. 139). A citação da expressão latina se apóia em duplicidade. Primeiramente, conecta-se à frase de Pôncio Pilatos quando apresentou Jesus Cristo à multidão, antes desta escolher Barrabás para ser solto: “Eis o homem” (BÍBLIA, 1993, p.1061). Refere-se também ao título de um dos livros de Friedrich Nietzsche (1908), de sua fase final,

escrito pouco antes do autor perder completamente a razão. A obra é de perfil anticristão, por isso também leitura amarga, do ponto de vista dos adeptos da fé cristã, no entanto, assumidamente tentadora para o sujeito poemático, o que contribui para manter sua poesia “ausente”, contraditoriamente, enquanto ele escreve o poema.

Bilac aparece como citação explícita, em lugar de um patriarca judeu, anterior mesmo à figura magna de Abraão: “Ó Deus de Bilac, Abraão e Jacó,/ esta hora cruel não passa?/ Me tira desta areia, ó Espírito, redime estas palavras do seu pó (PRADO, 2015, p. 139). Há um anseio do sujeito por poemar à semelhança da “ingenuidade” e da presteza formal desse antepassado e retornar ao estado de poesia, que as tentações de seu tempo presente parecem ofuscar.

Esses diálogos intertextuais estão presentes no segundo bloco de poemas. No entanto, embora os versos da seção mantenham incursões metalinguísticas como as observadas, trata também e mais especificamente das sensações do corpo e de expressões da sexualidade e do erotismo, como no poema “Dia”, já comentado aqui, em que a poeta aproxima epifanicamente o prazer feminino no ato amoroso com a experiência sexual de uma galinha. O sentimento evidenciado na cena, além do prazer, é o espanto, que se dá por perceber-se mulher e fêmea. É isso que a seção mostra, uma mulher que não apenas pode parir filhos em decorrência da atividade sexual, mas desfruta de seu corpo, alumbrando-se com as sensações que este pode lhe dar. O título da seção é “O coração disparado e a boca seca”, evidenciando sensacionismos corporais.

Outro momento poético desse mesmo bloco, ainda ligado ao tema do sexo e que é ainda um bom exemplar da epifania em Adélia, é o poema “A maçã no escuro” (PRADO, 2015, p. 133). Aqui, a relação com a obra de Clarice Lispector se estreita mais, na medida em que, a partir do título do poema, o romance clariceano é tomado como referência intertextual, como já apontado por Antônio Holfeldt (2000, p. 84) e também por Evaldo Balbino (2005, p. 26).

O romance de Clarice, de mesmo título do poema, narra a história de um homem, Martin, que foge da cena de um crime. No decorrer da fuga, surgem vários pensamentos de perspectiva especialmente existencialista. O poema adeliانو narra a experiência de uma mulher já madura quando da narração, que evoca um fato de sua memória, do tempo em que era pequena, “menina-crisálida” ainda. Ela estava em um armazém antigo. Lá dentro, era “escuro”, e ali se dá ocultamente uma descoberta.

Em meio às pilhas de sacas de grãos, a menina descobre os prazeres e sensações do próprio corpo, em auto-exploração. A fruta do poema, o sexo descoberto em prazer masturbatório, se distingue da fruta no romance clariciano, com as reflexões filosóficas do personagem masculino. Mas ambos os textos se encontram não apenas no título, mas na alusão a um fato “oculto”, no “escuro”, e que evoca descobertas muito humanas.

O livro, como o próprio título aponta, traz como linha de força mais pungente a pulsação para a vida, em contrapontos com os temas da morte, da cotidianidade, do sexo, da infância, da memória e da religiosidade.

Sobre esse aspecto, Laéria Fontenele assinala:

Também o título *O coração disparado* implica um estado corporal que tanto pode aludir a medo, como a júbilo ou a prazer. Nesse caso, já se fazendo confluir com o corpo erógeno, no que se guarda de componente material na sua expressão; o que se expressa, mais claramente, quando tudo isso está associado a uma outra expressão, que, por sua vez, vem a nomear uma subdivisão desse livro: “O coração disparado e a língua seca”; o que tanto pode ser associado ao prazer orgástico como pode também remeter ao estado em que se encontra o eu lírico quando da fuga do objeto causador do horror ou do medo (FONTENELE, 2002, p. 49).

A expressão “o coração disparado” reaparecerá na obra da autora em um de seus livros infantis, *Carmela vai à escola* (PRADO, 2011), uma narrativa de tom memorialístico. Os fatos da história se passam, em sua maioria, no contexto escolar da protagonista-narradora, Carmela. Para ela, as melhores coisas da escola eram “aulas de biblioteca, religião e os auditórios (p.17): “[...] sem parar me chamavam pra fazer parte do auditório. E pra quê? Pra recitar poesia. Com o coração disparado e a língua seca ia assim mesmo e falava sem errar” (p. 17). Recitava poesias de Olavo Bilac, por exemplo, como “O pássaro cativo”. E “Quando chegava em casa repetia a poesia e até melhor, porque falando em casa o coração não dispara” (p.17).

É nítido, assim, que a expressão, nesse caso, está ligada a sentimentos de ansiedade pelo enfrentamento de uma situação desafiadora. Mas, sejam sentimentos de júbilo ou de prazer, sejam de medo, ansiedade ou tristeza, a ênfase do livro de poemas está na profusão de sentimentos e sensações dos enunciadores líricos criados por Adélia. No entanto, a variedade dos sentimentos expostos são faces diversas de uma mesma moeda, a existência humana e suas pulsações, como observável em “Discurso”: “Se abrisse um sol sobre este dia incômodo,/ eu rapava com enxada os excrementos,/

punha fogo no lixo/ e demarcava mais fácil os contornos da vida;/ aqui é dor, aqui é amor, aqui é amor e dor [...]” (PRADO, 2015, p. 116).

Curiosamente, em muitos versos do livro é perceptível a presença de elementos ligados à saúde e às doenças, momentos de diálogo entre a vida e a morte. Nesses lances poéticos há menções a remédios, tratamentos medicamentosos e males físicos, numa tentativa de evidenciar sensações dolorosas e adoecedoras a que os corpos estão sujeitos, a caminho da morte: “[...] a incúria colateral de vários pâncreas, o *Trypanossoma cruzi*, várias cruces no sangue, no exame [...]” (PRADO, 2015, p.116); “Quem somos nós entre o laxante e o sonífero?” (p. 141). “A morte deixa retratos, peças de roupa, remédios pela metade [...]” (p. 148); “Mesmo os grossos nódulos extraídos do seio,/ o cobalto e seu raio sobre a carne em dores” (p. 148); “[...] na perna erisipelada/ porei compressas quentes” (p.153); “Persistindo, a necessidade dos relógios, dos descongestionantes nasais” (p.157); “Eu não tinha canais, ainda que porosa. Hoje tenho,/ de bile, de televisão, por onde os micróbios e minha própria imagem me excomungam” (p. 166); “As ervas de remédio machucadas põem cheiro na santidade” (p. 166); “Um pequeno desencaixe nos ossinhos faz minha espinha doer (p. 170): “[...] e choro as cáries nos dentes, as pernas varicosas (p. 172) etc.

Por vezes, algumas dessas alusões escatológicas evocam a leitura dos poemas de Augusto dos Anjos. Embora não haja referências explícitas ao autor na obra, como de outros autores já mencionados aqui, sob esse aspecto, principalmente das metáforas de teor excrementício, nota-se uma aproximação entre os poetas.

Assim como no livro infantil citado e em muitos momentos da obra de Adélia, em geral, *O coração disparado* carrega forte ênfase em aspectos da memória. Muitas vezes esses aspectos se relacionam com as figuras familiares que compõem a história de um dado sujeito poético. Pai, mães, avós, tios, primos, parentes quaisquer farão parte das cenas e situações evidenciadas em muitos versos. Por exemplo, o livro e a primeira parte trazem como abertura “Linhagem”, que retrata mais largamente de aspectos da memória e da busca pelo autoconhecimento, à medida que o sujeito lírico reflete sobre as características e a história de cada um de seus antecedentes familiares (PRADO, 2015, p. 107).⁴⁷

⁴⁷ Ver considerações sobre esse poema no capítulo 1.

Minha árvore ginecológica
 me transmitiu fidalguias,
 gestos marmorizáveis:
 meu pai, no dia do seu próprio casamento,
 largou minha mãe sozinha e foi pro baile.
 Minha mãe tinha um vestido só, mas
 que porte, que pernas, que meias de seda mereceu!
 Meu avô paterno negociava com tomates verdes,
 não deu certo. Derrubou mato pra fazer carvão,
 até o fim de sua vida, os poros pretos de cinza:
 'Não me enterrem na Jaguará. Na Jaguará, não.'
 Meu avô materno teve um pequeno armazém,
 uma pedra no rim,
 sentiu cólica e frio em demasia,
 no cofre de pau guardava queijo e moedas.
 Jamais pensaram em escrever um livro.
 Todos extremamente pecadores, arrependidos
 até a pública confissão de seus pecados
 que um deles pronunciou como se fosse todos:
 'Todo homem erra. Não adianta dizer eu
 porque eu. Todo homem erra.
 Quem não errou vai errar.'
 Esta sentença não lapidar, porque eivada
 dos soluços próprios da hora em que foi chorada,
 permaneceu inédita, até que eu,
 cuja mãe e avós morreram cedo,
 de parto, sem discursar,
 a transmitisse a meus futuros,
 enormemente admirada
 de uma dor tão alta,
 de uma dor tão funda,
 de uma dor tão bela,
 entre tomates verdes e carvão,
 bolor de queijo e cólica
 (PRADO, 2015, p. 107).

Nos versos de "Linhagem", uma mulher elenca as heranças recebidas de seus antepassados, mãe, pai, avós maternos e paternos. Em relação a essas heranças, a mulher se vê agora no papel de transmissora àqueles que são e serão os futuros membros da família. Sobre seus antecedentes, constata: "Jamais pensaram em escrever um livro". No entanto, ainda que não tenham chegado à publicação de escritas de algum reconhecimento, seus ensinamentos transformaram-se em inferências sobre dores existenciais profundas, extraídas em meio a realidades corriqueiras, e que, os versos sugerem, alimentam a escritura daquela mulher na atualidade, fazer que não é "discurso", é poesia.

Em outros momentos, os memorialismos poéticos estão relacionados aos espaços da vida cotidiana, como a casa, o quintal, o jardim, a igreja etc. O poema "A casa" é uma boa evidência disso: "É um chalé com alpendre,/ forrado de hera./ Na sala, tem uma gravura de Natal com neve./ Não tem lugar pra esta casa em ruas que se conhecem./

Mas afirmo que tem janelas,/ claridade de lâmpada atravessando o vidro [...]” (PRADO, 2015, p.109). O sujeito poemático enumera características de uma casa comum, descrevendo cada objeto e composição do espaço, ligados a experiências do dia a dia, recortes de fatos vividos, por viver ou imaginados. No entanto, na segunda parte do poema, conduz os leitores a entenderem que mais do que um espaço físico, a casa é imaginada ou referência simbólica de uma interioridade: “[...] Não fica em bairro esta casa/ infensa à demolição./ Fica num modo tristonho de certos entardeceres [...]” (PRADO, 2015, p.110).

Angélica Soares comenta esse poema:

No universo adeliانو, espacializando-se em ruas que se desconhecem, situa-se a morada da memória, uma vez que ela não só penetra o inconsciente, com suas dimensões incapturáveis a nos deixarem a sensação da falta e das lacunas intraduzíveis pela palavra, mas também encaminha-nos para o mistério da vida, que assim é, pelo retrair-se próprio da existência que, ao se revelar, velando-se, permite que se ritualize o visível no invisível. E porque a memória resguarda o silêncio (o vigor memorante), o que se edifica por ela não se esgota e não se destrói. Possuidora de uma força incalculável, sustenta uma permanência que não se deixa controlar [...] (SOARES, 2011, p.35-36).

Desse modo, os elementos ligados à memória, na maioria das vezes, são motes para reflexões existenciais e, por vezes, também metapoéticas, para além do que apenas concreções espaço-temporais. Esse aspecto é bastante perceptível, por exemplo, em poemas como “O guarda-chuva preto” (PRADO, 2015, p. 108), “Primeira infância” (p. 110), “Solar” (p. 112), “Vital” (p. 112) etc., todos integrantes do primeiro bloco da obra.

O livro traz apenas uma epígrafe geral: “Com efeito, eu mesma recebi do Senhor o que vos transmito. Tal em I Cor. 11, 23” (PRADO, 2015, p. 103). O texto remete às orientações do apóstolo Paulo sobre a santa ceia, momento áureo de comunhão para a fé cristã. Dessa maneira, a chamada implica alguns aspectos: a poeta assume que sua poesia é recebida, por uma via sagrada, adquirindo um caráter religioso e profético, que será de certa forma ampliado a partir de *O coração disparado* e encontrará maior força de expressão ainda em *Oráculos de maio*, livro em que Adélia incorporará metapoética e insistentemente a figura do oráculo. Além disso, a epígrafe destaca o espaço de comunhão que ela abre aos seus leitores. Nesse sentido, o texto inicial coloca-se como um convite a entrar em lugares sagrados de vivências poéticas que são comuns à condição humana, mas cuja origem é o próprio Deus.

Vania Bernardo enfatiza isso, comentando a epígrafe e lembrando de alguns versos de *O coração disparado*:

Adélia considera-se apenas um instrumento divino para que seja revelada Sua vontade aos homens. Deus é o soberano que administra o vigor poético adiliano. Ele dá a poesia e tira, conforme Sua vontade. É o depoimento que encontramos em *O coração disparado*, no poema Paixão: “De vez em quando Deus me tira a poesia. Olho pedra, vejo pedra mesmo”. É somente com a permissão de Deus que a poesia flui das coisas e dos fatos, pois é a vontade divina o elemento desencadeador do seu discurso poético. A autora possui seu estilo, sua história de vida, mas, à semelhança dos escritores bíblicos, ela é instrumento humano para que a mensagem seja registrada. Deus não só é o autor, mas também o administrador de seu texto. A mensagem vem até nós e passa por ela, tal como está em I Coríntios 11, 23: “Porque eu recebi do Senhor o que também vos entreguei [...]”. Esta é uma epígrafe do seu segundo livro que apresenta a gênese do verbo poético de Adélia Prado: Deus ou, se preferir, do seu verbo divino: a poesia (BERNARDO, 2004, p. 127).

O livro em questão não foge à visão religiosa da autora que perpassa toda a sua interpretação da existência, bem como sua conceituação de poesia e parece aguçarse a partir de *O coração disparado*, ao longo de todo o livro, mas em especial a partir do último bloco. Ferreira Gullar sintetiza o significado desse aspecto na vida da autora:

[...] sua religiosidade, nela, está perfeitamente integrada em sua própria vida, como um modo de ser [...] Não há conflito, Deus é, para ela, a explicação não explicada que tudo harmoniza e justifica. Um Deus complacente que não se opõe à necessidade de prazer do corpo animal e cuja bondade tampouco é questionada pela miséria humana (GULLAR, 1984, p. 10).

Em entrevista realizada pela revista *Cult*, Heitor Ferraz questiona Adélia Prado sobre esse aspecto basilar de sua obra, indagando: “Em sua poesia, de modo geral, há muito da cultura católica brasileira. Qual a importância, na sua obra, da religiosidade?” Ao que a autora responde:

A religiosidade está na minha obra em registro explícito de confissão católica. E assim, primeiro, porque são dados da minha experiência mais remota, oculta, o dogma, a catequese. Mas, sobre ser um dado cultural-biográfico, é também e principalmente um empenho em viver minha crença, crença herdada, mas que abraço por desejo e necessidade do coração. Não há, então, como ela não aparecer no meu texto (PRADO, 1998, p. 3).

Na última parte de *O coração disparado*, “Tudo que eu sinto esbarra em Deus”, as temáticas relativas à religiosidade se fazem fortemente presente. “Órfã na janela” é um exemplo disso:

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,
 cavacando 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 vida soube.
 Quando o sol vai-se embora é pra casa de Deus que vai,
 pra casa onde está meu pai
 (PRADO, 2015, p. 158).

Os versos de “Órfã na janela” de certa forma sintetizam um pouco a ênfase da seção, cujos poemas sinalizam em sua maioria para uma transcendência, para algo que é além da vida imediata, e que a poeta traduz como Deus. Há uma mulher, sugerida no título, à espera de uma manifestação mais palpável desse Deus, de quem ela tem saudade, “tão funda que me seca”, ela afirma. Está à janela e contempla o crepúsculo, imaginando que o sol, quando fecha o dia, vai para onde Deus está, onde está também seu pai, de quem ela se sente órfã. O termo “pai” aqui, embora em letra minúscula, torna-se ambíguo, pode ser o pai terreno que se foi, mas pode referir-se a Deus, a quem considera pai também, embora não seja comum à obra adeliana a referência a Deus como pai. Olhar pela janela contemplando o crepúsculo evoca sentimentos de quem olha além da vida terrena, pois “Que o mundo é desterro eu toda vida soube”, ela constata, é preciso que haja algum lugar além, para onde o sol vai. E a saudade de um mundo que ainda não conhece, mas avista pela fé, lhe invade a memória e os sentimentos com intensidade.

A título de uma visão sintética do livro, enfatizo que a obra é subdividida em quatro partes: “Qualquer coisa é a casa da poesia”, com 25 poemas; “O coração disparado e a língua seca”, com 7; “Esta sede excessiva”, com 13; e “Tudo que eu sinto esbarra em Deus”, com 22. A primeira parte, com o título de reflexão metapoética, explicita que a autora encontra o mote da maioria de seus versos no cotidiano das coisas mais simples, no ambiente natural, na rotina da casa, e em lembranças e fatos da memória, como já visto aqui. A segunda seção, como já citado, traz como mola propulsora os sentimentos e sensações corporais, muitas vezes ligadas à temática sexual. A terceira trata dos sentimentos da ordem do desejo e dos anseios de cada *persona* lírica pelo ainda não vivido. E, por fim, a quarta se atém aos aspectos mais religiosos.

É possível observar os perfis espaço-temporais predominantes em cada bloco, relacionando-os às fases da existência. O primeiro estaria mais voltado para o passado e a memória relativa aos ambientes domésticos e provincianos. O segundo teria o foco no tempo presente e nas emoções a ele ligadas e pautadas no corpo. O terceiro se voltaria para o futuro e as questões dele decorrentes, lugares e estados por alcançar, em contraponto às sensações e aos sentimentos do já vivido. E o quarto contemplaria também as dimensões da eternidade, de viés fortemente religioso, abordando a alegria da vida em fé e a esperança de uma vida pós-morte.

Isso não quer dizer que a poeta trate desses perfis espaço-temporais de forma estanque em cada uma das partes. Todos os blocos, de uma forma ou de outra, manifestam características marcantes dos demais. O que se observa apenas é uma predominância que permite uma unidade no interior de cada seção, bem como uma organicidade no todo da obra, o que mais uma vez demonstra a não gratuitade da construção do livro.

O poema “Desenredo”, que abre a terceira seção, é um exemplar interessante, que mantém esse hibridismo, desembocando em aspectos de todos os outros segmentos do livro:

Grande admiração me causam os navios
 e a letra de certas pessoas que esforço por imitar.
 Dos meus, só eu conheço o mar.
 Conto e reconto, eles dizem ‘ahn’.
 E continuam cercando o galinheiro de tela.
 Falo da espuma, do tamanho cansativo das águas,
 eles nem lembram que tem o Quênia,
 nem de leve adivinham que estou pensando em Tanzânia.
 Afainosos me mostram o lote: aqui vai ser a cozinha,
 logo ali a horta de couve.
 Não sei o que fazer com o litoral.
 Fazia tarde bonita quando me inseri na janela, entre meus tios,
 e vi o homem com a braguilha aberta,
 o pé de rosa-doida enjerizado de rosas.
 Horas e horas conversamos inconscientemente em português
 como se fora esta a única língua do mundo.
 Antes e depois da fé eu pergunto cadê os meus que se foram,
 porque sou humana, com capricho tampo o restinho de molho na panela.
 Saberemos viver uma vida melhor que esta,
 quando mesmo chorando é tão bom estarmos juntos?
 Sofrer não é em língua nenhuma.
 Sofri e sofro em Minas Gerais e na beira do oceano.
 Estarreço de estar viva. Ó luar do sertão,
 ó matas que não preciso ver pra me perder,
 ó cidades grandes, estados do Brasil que amo como se os tivesse
 [inventado].
 Ser brasileiro me determina de modo emocionante
 e isto, que posso chamar de destino, sem pecar,

descansa meu bem-querer.
 Tudo junto é inteligível demais e eu não suporto.
 Valha-me noite que me cobre de sono.
 O pensamento da morte não se acostuma comigo.
 Estremecerei de susto até dormir.
 E no entanto é tudo tão pequeno.
 Para o desejo do meu coração
 o mar é uma gota
 (PRADO, 2015, p. 137-138).

Os versos contrapõem a cidade, a vida provinciana da mulher lírica, às suas experiências, vividas ou imaginadas, para além-mar. Há um descompasso que habita o seu interior, que vê beleza nos dois polos apresentados pelo poema.

Evaldo Balbino da Silva analisou esse contraponto:

Percebemos um desencontro entre o que diz a voz poética e a ação daqueles que, mesmo ouvindo sobre o mar, o que está além, não deixam de agir e pensar circunscritos no espaço da província. Ignorando o mar, a espuma inquieta do mesmo, o “tamanho cansativo das águas” e, por fim, sem nem mesmo pensarem no mundo que está além desse litoral, os interlocutores da voz poética continuam cercando seu galinheiro de tela e delimitando o lote para a construção das paredes que serão o seu único mundo. A partir desse desencontro, dessa diferença mesma entre dois enredos, duas perspectivas, portanto, instaura-se um impasse para o sujeito poético que não deixa de pensar no que está além do interior: “Não sei o que fazer com o litoral (SILVA, 2002, p. 289).

A voz poemática sinaliza certa angústia por esse “desenredo”, por ver-se dividida entre o que é, o lugar onde vive, com as realidades a que tanto está acostumada, e as muitas cidades grandes, os muitos “brasis” que ama e os muitos povos, línguas e nações para o além-mar em sua amplitude. Ela se percebe, assim, plena de uma sede por alargar fronteiras existenciais, movimento metaforizado pelo mar e os navios, índices fundamentais do poema.

Entretanto, ainda que a predominância do texto se dê em torno da sede que a mulher lírica experimenta, contrapondo dois mundos e dois tempos distintos, o local e o global, o presente e o futuro, estão vívidas nesses versos também as referências à memória, ao passado (“Afainosos me mostram o lote: aqui vai ser a cozinha, logo ali a horta de couve” [p.138]); às experiências e às sensações do corpo erotizado (“[...] e vi o homem com a braguilha aberta, o pé de rosa-doida enjerizado de rosas” [p. 137]); a dimensão religiosa que afeta à vida e promove leituras sobre a morte (“Antes e depois da fé eu pergunto cadê os meus que se foram” [p.138]).

Assim, embora pertença à seção em que afloram principalmente os desejos dos sujeitos poemáticos, sedentos por experimentar dimensões da vida ainda não provadas, “Desenredo” abarca aspectos temáticos presentes em todo o livro e nos demais livros de Adélia.

Curiosamente, outro escritor mineiro, Guimarães Rosa, também escreveu um texto com esse título, “Desenredo”, um dos contos de *Tutaméia*. Posteriormente, Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro, inspirados no conto de Rosa e outras lembranças das terras de Minas Gerais, em 1976, compuseram canção de mesmo nome: “Ê Minas/ Ê Minas/ É hora de partir/ Vou-me embora pra bem longe” (BRANT, 2014). Coisas de Minas. A canção, já clássica na MPB, dialoga também proficuamente com os sentimentos presentes nos versos adelianos, a vida, a morte, o desejo de viver, motes de *O coração disparado*, mas também de toda a obra da autora.

2.2 EM TERRAS DE SANTA CRUZ

*Deus tem compaixão desta cidade
e de mim que andei em suas ruas
secretamente dizendo-me:/
sou o poeta do povo*

Adélia Prado

Adélia Prado, por vezes, foi criticada e acusada de certa alienação por não tratar temas de valor político-ideológico, como se não se posicionasse frente às realidades históricas brasileiras, como da ditadura militar, por exemplo, uma vez que começou a publicar seus primeiros livros nesse período, já afluindo para as manifestações da abertura política no país. Não obstante isso, *Terra de Santa Cruz* (1981)⁴⁸, seu terceiro

⁴⁸ Os poemas citados, comentados e interpretados nesse subcapítulo, relativos ao livro *Terra de Santa Cruz* (1981), são referenciados aqui, seguindo a ordem de aparecimento em *Poesia reunida* (2015): “A boca” (p. 181); “*Trottoir*” (p. 181-182); “O espírito das línguas” (p. 182-183); “Cacos para um vitral” (p. 183-184); “A face de Deus é vespas” (p. 184); “O amor no éter” (p. 187-188); “Casamento” (p. 188); “Lembrança de maio” (p. 190); “Uns outros nomes da poesia” (p.192-193); “Limites” (p. 194-195); “Legenda com a palavra mapa” (p. 197); “A filha da antiga lei” (p. 198-199); “Festa do corpo de Deus” (p. 207); “O servo” (p. 209-210); “A porta estreita” (p. 210); “O falsete” (p. 213-215); “Terra de Santa Cruz” (p. 215-217); “Miserere” (p. 217-219); “Sagração” (p. 225-226).

livro, é apontado por parte da crítica como o trabalho poético da autora em que mais aparecem alguns temas sociais e políticos.

Em *Os componentes da banda* (1984), que aborda personagens de uma cidade chamada Cruzalva, Adélia discute alguns conflitos de caráter político-ideológico presentes naquela paróquia, que abrigava posicionamentos díspares e por vezes antagônicos. A personagem principal, Violeta, parecia não se afinar com alguns discursos políticos: “Cezinha gritava palavras de ordem como se fôssemos gado, ora, queríamos falar do que nos machuca o coração, como fazer para que nossos meninos também arrumem a cozinha e estendam suas camas como as meninas [...]” (PRADO, 2006, p. 67).

Ao comentar sobre esse episódio, Laéria Fontenele afirma:

A transmutação dos dramas sociais em humanos e individuais demonstra, antes de tudo, um posicionamento político de “Violeta” ante as manifestações sociais que ganham espaço em “Cruzalva”, e que reproduzem formas estereotipadas de reação política, que, de acordo com seu pensamento, não contribuem efetivamente para mudar o mundo vivido nas ações cotidianas (FONTENELE, 2002, p. 141).

Observando essas ponderações de Fontenele, pode-se identificar na poesia de Adélia uma perspectiva semelhante à observada nos discursos de Violeta. Seus versos apresentam teor mais existencial, enfocando aspectos do cotidiano e reflexões do campo da subjetividade, como Drummond já havia sinalizado, antes mesmo do primeiro livro da autora. São raros os poemas que tratam do testemunho e do posicionamento ético diante de questões e de episódios histórico-político-sociais de forma mais contundente. Em *Bagagem*, este perfil apenas ocorre em “Canção de Joana D’Arc” (PRADO, 2015, p. 67). Em *O coração disparado*, talvez antecipando alguma abordagem de *Terra de Santa Cruz*, tais temas aparecem “Grafito” (p. 114), por exemplo, que cita o suicídio de Getúlio Vargas, na voz de um personagem lírico sem estudos, mas que amava fazer discursos, e também em “Um bom motivo” (p. 172-174), penúltimo poema do livro, cujo primeiro verso é “O Presidente morre”.

Esse último fala de motivos para chorar, dentre eles a morte de um presidente, que enseja outras justificativas mais pessoais e subjetivas para lamentar-se. O presidente de que trata o poema, muito provavelmente, é Juscelino Kubitschek, falecido em 22 de agosto de 1976. Entremeando motes pessoais ao tema de comoção nacional, a poeta verseja: “Aproveito que o Presidente morre/ e choro as cáries nos dentes, as

pernas varicosas [...]” (PRADO, 2015, p. 172). E prossegue o texto, depois de outras incursões poéticas semelhantes, lamuriando por sua terra e lembrando a canção folclórica, “como pode o peixe vivo”, que acompanhou Juscelino em toda a sua trajetória de homem público:

[...]
 O Presidente morre: é um bom motivo.
 Aproveito e choro o povo brasileiro,
 o Cruzeiro do Sul, que, só agora percebo,
 poderia não nos pertencer.
 A Terra de Vera Cruz, a Terra de Santa Cruz,
 a carta de Caminha, admiravelmente precedendo-nos:
 “É um país que vai pra frente, Senhor meu Rei.”
 A Terra das Palmeiras a cuja sombra soluço, incongruente.
 Por nascimento e gosto, por destino, agora por dura escolha
 desejo o sabiá, o presidente vivo, o peixe vivo,
 meu pai vivo gritando viva arroucado de tão alto:
 VIVA! VIVA! VIVA!
 [...]
 (PRADO, 2015, p. 173).

Com uma crítica sutil, o sujeito lírico lamenta os anos antidemocráticos pós-golpe militar, lembrando a figura popular de Juscelino, anterior a esse período, presidente aclamado pelo povo, que apregoava o desenvolvimento e o crescimento do Brasil e sua modernidade, cujo ícone maior foi a construção de Brasília. Os versos falam da saudade desse tempo, saudade da democracia, da liberdade de aclamar escolhas pelas ruas. Fala ainda de uma ilusão apregoada pelos constantes dominadores da pátria brasileira, desde o descobrimento, remetendo aos portugueses, citando Pero Vaz de Caminha, mas também ao governo militar, lembrando as campanhas ufanistas dos tempos da ditadura, propagandas institucionais do governo federal, cantadas em desfiles pelas largas avenidas de todo o país e nas rádios e televisões nacionais, elaboradas pela ARP, então agência de propaganda do governo. Uma das principais campanhas foi impulsionada pela canção gravada em 1976, no ritmo de *Os Incríveis*, do álbum *Trabalho e paz*:

Este é um país que vai pra frente
 O o o o o
 De uma gente amiga e tão contente
 O o o o o

Este é um país que vai pra frente
 De um povo unido de grande valor
 É um país que canta trabalha e se agiganta
 É o Brasil do nosso amor

(CASTRO NETTO, 2017, p. 763-764).

Na mesma onda ufanista, anteriormente já havia circulado, dentre outros, o slogan que motivou hinos e motes da campanha futebolística da Copa do Mundo de 1970, atingindo seu ápice com a marcha criada por Raul de Souza e Luiz Gustavo: “Noventa milhões em ação, pra frente Brasil, do meu coração...” (BITTENCOURT, 2018). São principalmente essas referências da história mais recente brasileira que emanam do poema.

Em *Terra de Santa Cruz*, em alguns momentos, os versos também percorrem essa rota diferenciada de abordagem dos temas sociais e políticos, evocando a história do país, durante a ditadura militar caminhando para o período de abertura política. Frei Betto analisa a ressonância social da poesia de Prado, naquele contexto, ganhando feições de testemunho:

Sua poesia recusa o lirismo intimista, a nostalgia melancólica, e alcança dimensão social fazendo eco ao contexto político e histórico em que se insere, tal como a teologia da libertação propõe à pregação da Igreja. Um exemplo é o poema “Terra de Santa Cruz”, que evoca o suicídio, em decorrência de torturas, de meu confrade Frei Tito de Alencar Lima (1945-1974). [...] (BETTO, 2000, p. 126).

Principalmente nos versos do poema homônimo ao livro, Adélia mostra sua feição ideológica. Para Hohlfeldt, “Pela primeira e única vez, Adélia Prado falará da violência política então vigente no país, referindo o episódio do suicídio de Frei Tito [...] O poema é como um vômito de indignação e revolta [...]” (HOHLFELDT, 2000, 85):

Nas minhas bodas de ouro, esganada como os netos,
vou comer os doces.
Não terei a serenidade dos retratos
de mulheres que pouco falaram ou comeram.
Porque o frade se matou
no pequeno bosque fora do seu convento.
De outras vezes já disse: não haverá consolo. E houve:
música, poema, passeatas.
O amor tem ritmos que não são de tristeza:
forma de ondas, ímpeto, água corrente.
E agora? Que digo ao homem, ao trem, ao menino que me espera,
à jabuticabeira em flores, temporã?
Contemplar o impossível enlouquece.
Sou uma tênia no epigastro de Deus:
E agora? E agora? E agora?
Onde estavam o guardião, o ecônomo, o porteiro,
a fraternidade onde estava quando saíste,
ó desgraçado moço da minha pátria,
ao encontro desta árvore?

Meu inimigo sou eu. Os torturadores todos enlouquecem ao fim,
 comem excrementos, odeiam seus próprios gestos obscenos,
 os regimes iníquos apodrecem.
 Quando andavas em círculos, a alma dividida,
 o que fazia, santa e pecadora, a nossa Mãe Igreja?
 Promovia tómbolas, é certo, benzia edifícios novos,
 mas também te gerava, quem ousará negar, a ti
 e a outros santos que deixam as bíblias marcadas:
 "Na verdade carregamos em nós mesmos nossa sentença de morte".
 "Amai vossos inimigos".
 O que disse: "Quem crer viverá para sempre", este também
 balouçou do madeiro como fruto de escárnio.
 Nada, nada que é humano é grandioso.
 Me interrompe da porta a mocinha boçal. Quer mudas de trepadeira.
 Meus cabelos levantam. Como um torturador eu piso e arranco
 a muda, os olhos, as entranhas da intrusa
 e não sendo melhor que Jó choro meus desatinos.
 Sempre há quem pergunte a Judas qual a melhor árvore:
 os loucos lúcidos, os santos loucos,
 aqueles a quem mais foi dado, os quase sublimes.
 Minha maior grandeza é perguntar: haverá consolo?
 Num dedal cabem minha fé, minha vida
 e meu medo maior que é viajar de ônibus.
 A tentação me tenta e eu fico quase alegre.
 É bom pedir socorro ao Senhor Deus dos Exércitos,
 ao nosso Deus que é uma galinha grande.
 Nos põe debaixo da asa e nos esquenta.
 Antes, nos deixa desvalidos na chuva,
 pra que aprendamos a ter confiança n'Ele
 e não em nós
 (PRADO, 2015, p. 215-217).

Os versos são enunciados por uma mulher diante das comemorações de seus cinquenta anos de casada. Ela se vê desejosa de festejar esse feito, identificando-se mais com seus netos, do que com as mulheres bem-comportadas dos retratos: "[...] esganada [...] vou comer os doces" (PRADO, 2015, p. 215). O ato de devoração de gulodices, assim, não é gratuito, soa como vingança, por um único motivo: "[...] Porque o frade se matou/ no pequeno bosque fora do seu convento" (p. 215). Fugir às regras sociais e às etiquetas é o que lhe resta de protesto pessoal frente às realidades sombrias da vida e do país.

O frade, como já apontado na citação de Frei Betto, é Frei Tito de Alencar Lima. Segundo dados do *site Memórias da ditadura*, ele foi um frade católico brasileiro que participou ativamente do movimento estudantil durante os anos de chumbo, sendo perseguido pela repressão militar. Foi preso em 1969, acusado de oferecer apoio a Carlos Marighella e submetido a torturas:

Durante três dias, bateram sua cabeça na parede, queimaram sua pele com brasa de cigarros e deram-lhe choques por todo o corpo, em especial na boca, “para receber a hóstia”. Os algozes queriam que Tito denunciasse quem o ajudara a conseguir o sítio de Ibiúna para o congresso da UNE e assinasse depoimento atestando que dominicanos haviam participado de assaltos a bancos. Tito tentou o suicídio e foi socorrido a tempo no hospital militar, no bairro do Cambuci. Na prisão, escreveu sobre a sua tortura. O documento correu pelo mundo e se transformou em símbolo da luta pelos direitos humanos. Em dezembro de 1970, incluído na lista de presos políticos trocados pelo embaixador suíço Giovanni Bucher, sequestrado pela Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), Tito foi banido do Brasil pelo governo Médici e seguiu para o Chile. Sob a ameaça de novamente ser preso, fugiu para a Itália. De Roma, foi para Paris, onde recebeu apoio dos dominicanos. Traumatizado pela tortura, Frei Tito submeteu-se a um tratamento psiquiátrico. Nas ruas da capital francesa, ele “viu” o espectro de seus torturadores e cometeu suicídio. No dia 10 de agosto de 1974, um morador dos arredores de Lyon encontrou o corpo de Frei Tito suspenso por uma corda pendurada em uma árvore (INSTITUTO VLADIMIR HERZOG).

A enunciadora do poema compreende que, embora não veja consolo para o fato, houve manifestações populares, passeatas e expressões de arte, publicações amorosas, para além apenas do lamento: “O amor tem ritmos que não são de tristeza: forma de ondas, ímpeto, água corrente” (PRADO, 2015, p. 215). Apesar disso, carrega uma indignação, por contemplar um impossível que “enlouquece”, e na sua percepção, o amargor decorrente é como uma “tênia no epigastro de Deus” (p. 215), uma questão sem resposta, “E agora?” (p. 216), que, mais do que indagar a Deus sobre o futuro e sobre novos fatos, questiona o próprio caminhar existencial diante de algo que não se pode explicar.

E a pergunta traz a reboque outras: “Onde estavam [...] aqueles que deveriam estar por perto e evitar a saída “ao encontro desta árvore?” (PRADO, 2015, p. 216). Frente à turbulência de sentimentos e questionamentos, a mulher se reconhece como seu próprio inimigo, se vê mais torturante de si mesma, com tantas perguntas, pior do que os torturadores que provocaram as angústias do frade, já que imagina que esses já têm seus próprios fins traçados: “[...] Os torturadores todos enlouquecem ao fim,/ comem excrementos, odeiam seus próprios gestos obscenos,/ os regimes iníquos apodrecem” (p. 216).

A mulher lírica ainda se pergunta onde estava a Igreja, instituição a que ela e ele pertenciam quando a tragédia aconteceu, e que reconhece como “santa e pecadora”, plena de contradição: “O que fazia, ‘a nossa Mãe Igreja?’” (PRADO, 2015, p. 216). E sua própria resposta reflete a mesma condição contraditória: “Promovia tómbolas, é certo, benzia edifícios novos,/ mas também te gerava, quem ousará negar, a ti/ e a

outros santos que deixam as bíblias marcadas: ‘Na verdade carregamos em nós mesmos nossa sentença de morte’” (p. 216).

Diante da perspectiva da “morte” pelo martírio, pela fé, vislumbrada em si mesma e em outros que professam a mesma crença, relembra o grande desafio do Cristo: “Amái vossos inimigos”, máxima de que Ele foi o exemplo maior, lembrado por ela. Mas ainda se vê pouco pacificada diante das verdades bíblicas e, como Jó, chora seus “desatinos” (PRADO, 2015, p. 216). Quando chega uma mulher, pedindo-lhe mudas de trepadeira, interrompendo seu solilóquio lamentoso, extravasa seu ódio: “Meus cabelos levantam-se. Como um torturador eu piso e arranco/ a muda, os olhos, as entranhas da intrusa” (p. 216). Vê-se dominada pelo ódio, como aqueles que feriram o frei.

Os sentimentos e as questões que habitam os versos mostram a humanidade dessa mulher, tentada ao ódio, mesmo diante de sua fé. A Deus pede socorro para esse momento ímpar, e Deus, “que é uma galinha grande” (PRADO, 2015, p. 217), a abriga, mas também ensina, em meio ao aparente desamparo de certezas, a depositar nele a confiança. Resta-lhe apenas o autoconsentimento para, no entender dela, uma nobre questão: “Minha maior grandeza é perguntar: haverá consolo?” (p. 216). Este autoacolhimento, sem prever resposta à indagação, é a via de escape da tentação pelo ódio que tão facilmente pode lhe enredar diante da dor e do sofrimento humanos.

Um poema do próprio Frei Tito, de 1972, aborda também o tema da liberdade da tentação do ódio, definida duradouramente após a morte:

Quando secar o rio da minha infância
 secará toda dor. Quando os regatos límpidos de meu ser secarem
 minh'alma perderá sua força. Buscarei, então, pastagens distantes
 lá onde o ódio não tem teto para repousar. Ali erguerei uma tenda junto aos
 bosques. Todas as tardes, me deitarei na relva
 e nos dias silenciosos farei minha oração. Meu eterno canto de amor:
 expressão pura de minha mais profunda angústia. Nos dias primaveris,
 [colherei flores
 para meu jardim da saudade. Assim, exterminarei a lembrança de um
 [passado sombrio
 (LIMA [1972]).

O poema de Adélia se apresenta como poema-testemunho da morte trágica do frade que, pós-morte, julgava estar livre da tentação do ódio que ronda as barbáries humanas, inclusive, por quem é vítima delas. Mas, para além de tratar do fato histórico e de suas decorrências, a poeta se atém às questões de fé que circundam o ocorrido,

portanto, novamente o foco recai sobre aspectos existenciais e religiosos, mais do que das circunstâncias sócio-políticas. E a temática do suicídio e sua relação com a fé também aparecerá, sem recompor nenhum fato histórico em particular, nos versos de “Uns outros nomes da poesia” (PRADO, 2015, p.192-193) e “O falsete” (p. 213-215).

Em outros poemas do livro os temas sociais aparecem igualmente entrelaçados à perspectiva cristã que os interpreta. Um foco recorrente é a presença dos pobres, dos fragilizados por tragédias, dos desprovidos de bens materiais, em vários versos da obra, como, por exemplo, em “A face de Deus é vespas”, que fala dos vitimados pelas enchentes comuns em muitos municípios de Minas e de todo o país: “Queremos ser felizes. Felizes como os flagelados da cheia,/ que perderam tudo/ e dizem-se uns aos outros nos alojamentos:/ ‘Graças a Deus, podia ser pior!’” (PRADO, 2015, p. 184). Os versos ressaltam o preceito cristão de uma felicidade interior, para além das circunstâncias imediatas.

Tema semelhante aparece em “O alfabeto no parque”, em que uma mulher lírica se percebe habitante do globo terrestre, onde convive com grandes incongruências: “Aqui se passa fome./ Aqui se odeia. Aqui se é feliz, no meio de invenções miraculosas” (PRADO, 2015, p. 193). E novamente surge quando seus versos expressam a angústia da mulher diante das agruras de quem é desprivilegiado: “Que vasta infelicidade no planeta!/ Tão vasta que cortei os cabelos,/ eu que os desejo longos, mesmo brancos./ E os pobres? Onde estão os pobres, os diletos de Deus?/ A antilírica quer me matar, me comer, me cagar,/ nesta tarde de pó e desgosto” (p. 199). Estes são versos do poema “O Anticristo ronda meu coração”, em que o anticristo é a própria dor presente no mundo, a “antilírica”, que é referida ainda em “Canga”, quando a mulher menciona os que são acometidos por doenças: “Conspira contra a alegria nativa da minha alma/ a lembrança de que existem leprosos/ e um deles saudou o papa/ com braços sem mão e dedos” (p. 200).

Em muitos momentos poéticos, como nos dois últimos exemplos citados, vemos que os enunciadores dos poemas, quase sempre assumindo *ethé* femininos, entendem que a constatação do sofrimento humano, seja material, físico ou de outra ordem, os leva a um estado de antipoesia, estado anticristão por excelência, na visão da autora, pois as realidades humanas contradizem os apoios existenciais que proporcionam estados poéticos, que se relacionam, sobretudo, à fé, à crença em um Deus que ama os que sofrem, apesar da realidade que diz o contrário, e a um sentimento de alegria

decorrente dessa fé. A luta de poetas como Adélia, de forte viés religioso, estaria em lidar com as contradições entre os fundamentos da fé que acolhem e a realidade de um mundo onde a dor e o sofrimento são pungentes.

Um poema que é significativo, nessa perspectiva, é “O servo”:

E os pobres?
 Até os ensandecidos quererão saber.
 E se ninguém perguntar as pedras gritarão:
 e os pobres? E os pobres?
 Os negrinhos adolescentes apanham do patrão em Montes Claros
 e não ganham comida,
 só más ordens e insultos.
 Está escrito: “O zelo de Tua casa me devorará.”
 Por quem zelo eu?
 Ao fim por sensações nas quais descubro sempre:
 existe um bem, existe. E tudo é bom,
 é boa a paixão, a morte é boa, sim.
 Achei engraçado quando o poeta tropeçou na pedra,
 eu tropeço na lei de jugo suave: “Amái-vos”.
 O que sei da ressurreição começa aqui,
 em ruas que os homens fizeram e nelas passam
 carregando sacolas, bolsinhas presas ao cinto
 onde guardam seus óculos.
 Eu fico horas no sol. As comidas dos homens são poéticas,
 tiradas dos três reinos da criação
 e matam em mim duas formas de fome. Sou o mais pobre.
 Com incompreensível alegria, como um fardo,
 carrego a consciência de um dom
 que põe negrinhos e pessoas pálidas
 ornados e cintilantes.
 Poesia sois Vós, ó Deus.
 Eu busco Vos servir
 (PRADO, 2015, p. 209-210).

O poema inicia indagando a respeito dos pobres. Questiona o fato de existirem pobres e desprivilegiados, como os “negrinhos” de Montes Claros, sujeitos aos seus patrões injustos, mesmo em tenra juventude, sem obter nem comida, estado de escravidão. A expressão “negrinhos” traz em si a própria associação à escravidão. São negros que carregam o peso do diminutivo social. Questionar tal condição é dever até dos mais insanos.

E o sujeito poemático lembra a voz profética do salmista, quando proferiu “O zelo de Tua casa me devorará”⁴⁹, trazendo à memória a presença encarnada do Cristo,

⁴⁹ A citação refere-se ao Salmo 69:9 (BÍBLIA, 1993, p. 598), de valor profético, professado por Davi e recuperado no evangelho de João 13:17 (BÍBLIA, 1993, p. 1036), que narra o episódio em que Jesus se ira contra os vendedores e cambistas atuantes no templo de Jerusalém.

transpondo a afirmativa bíblica vetero e neotestamentária, citada no tempo daquela narrativa que se referia ao templo judaico, do zelo para com a casa humana, em sentido amplo, lugar da habitação dos homens, onde existem também injustiças. Mas, ainda assim, o enunciador lírico não se reconhece com zelo semelhante, apesar de sua queixa. Antes constata que a percepção das condições de injustiça é também o entendimento sobre o lugar de seus próprios tropeços diante da lei do Cristo: “Amai-vos”.

Tal percepção, segundo a mulher lírica, seria o início da ressurreição, da emersão de uma nova consciência, estado de quem sabe que precisa usar “óculos”, precisa da iluminação do “sol” para ver. Assim, admite sua pobreza ainda maior, como de todos os humanos. Nisso encontra alegria, pelo dom da percepção de ver a todos, “negrinhos e pessoas pálidas”, em condição e direito de serem todos “ornados e cintilantes”, o desejo de um mundo mais igualitário. Nisso há também o encontro com a poesia, o próprio Deus, a quem a busca servir.

O poema “Miserere” também espelha, com sutilezas, o reverso da condição dos pobres e fragilizados, quando o sujeito lírico expressa sua indignação contra os poderosos do mundo, contra quem deseja planejar versos vingativos, até desabar em sua própria impotência poética: “Eu desenhava no papel de seda uma flor de cinco pétalas/ quando me ocorreu a vingança contra os donos do mundo./ Tentando versos com que narrar minha trama,/ adormeci sentada, o queixo desabado no peito” (PRADO, 2015, p. 217).

O conjunto dessas citações poéticas indica uma aproximação de Adélia com as causas relacionadas aos pobres. Frei Betto já havia identificado que sua poesia “[...] alcança dimensão social fazendo eco ao contexto político e histórico em que se insere, tal como a teologia da libertação propõe à pregação da Igreja” (BETTO, 2000, p. 126). Os versos de *Terra de Santa cruz*, bem como dos dois livros anteriores da autora, são contemporâneos ao movimento de fortalecimento das discussões sobre a Teologia da Libertação e as comunidades eclesiais de base (CEBs) na Igreja Católica brasileira.

Leonardo Boff lembra os fundamentos básicos dessa vertente teológica:

O punctum stantis et cadentis da Teologia da Libertação é o pobre concreto, suas opressões, a degradação de suas vidas e os padecimentos sem conta que sofre. Sem o pobre e o oprimido não há Teologia da Libertação. Toda opressão clama por uma libertação. Por isso, onde há opressão concreta e real que toca a pele e faz sofrer o corpo e o espírito aí tem sentido lutar pela

libertação. Herdeiros de um oprimido e de um executado na cruz, Jesus, os cristãos encontram em sua fé mil razões por estarem do lado dos oprimidos e junto com eles buscar a libertação. Por isso a marca registrada da Teologia da Libertação é agora e será até o juízo final: a opção pelos pobres contra sua pobreza e a favor de sua vida e liberdade (BOFF, 2011).

As CEBs surgem no Brasil como desdobramento da II Conferência dos Bispos da América Latina, reunida em Medellín, Colômbia, em 1968, adotando a mesma opção política, que propôs a Comunidade Eclesial de Base (CEB) como seu instrumento pastoral prioritário, ligando a opção preferencial pelos pobres à organização comunitária, para reflexão e ação nesse âmbito. Frei Betto, em livro de teor didático sobre o tema, também relaciona as CEBs às forças populares que se opuseram à ditadura militar:

A Igreja passou a ser “a voz dos que não têm voz”, empenhando-se resolutamente na campanha de denúncia às torturas e pela defesa dos direitos humanos. O terror repressivo estendeu-se sobre ela: os religiosos foram condenados por tribunais militares; padres foram assassinados pela polícia; um bispo foi sequestrado e seviciado por grupos direitistas. O povo redescobriu a Igreja, não apenas como seu espaço de expressão e nutrição da fé, mas também como espaço de organização e mobilização (BETTO, 1981, p. 24).

O discurso religioso de Adélia parece estar bem afinado com a teologia católica vigente no tempo da feitura do livro, em sua opção pelos pobres. A consciência sobre as dores humanas, principalmente decorrentes das injustiças sociais, a impulsionam religiosa e poeticamente. No entanto, isso acontece mantendo alguma resistência a produzir versos que reflitam sobre o tema. Subjaz a seus versos uma impressão velada de que a poeta resiste a “usar” a poesia como canal de discursos sócio-político-ideológicos. Em depoimento da autora a Branca Maria de Paula, ela esclarece essa preocupação:

Não entendo que a literatura tenha uma função [...] Daí meu incômodo e meu desgosto com a literatura engajada [...] Se a beleza for considerada uma função, estará aí a única que se pede à literatura [...] A verdadeira literatura, como qualquer obra de arte, será ontologicamente crítica (engajada) e revolucionária. (PAULA, 1984, p. 1).

A afirmativa reflete a ideia de que a beleza, independente do tema de um poema ou de um texto ficcional seria o objetivo a alcançar pela poeta. A condição de uma obra de arte, e também da literatura, já traz em si um caráter crítico da realidade, tendo em

vista sua complexidade e contradições, e os poetas, como os artistas em geral, costumam ser antenas sensíveis para as condições do real, o que é inevitavelmente espelhado em suas produções.

O posicionamento de Adélia sobre a função de um texto literário coincide com o que Domingos Carvalho da Silva identifica na voz de outros escritores de poemas, que para ele seriam adversários da comunicação poética, entendendo eles que o poeta deve escrever como se o fizesse apenas para si mesmo. Eles entendem, assim, que, de outra forma, seus textos correm o risco de se converterem em instrumentos de propaganda, invadindo a área do ensaio ou da oratória (SILVA, 1986, p.153).

Em todo caso, esse conflito sobre a função do texto literário também motiva reflexões metapoéticas ao longo do livro. Em “A boca”, por exemplo, o sujeito lírico declara: “Tenho missão tão grave nos ombros/ e quero só vadiar” (PRADO, 2015, p. 181). No já citado “Miserere”, também, deseja produzir versos contra os poderosos, mas é vencida pela desistência: “[...] quando me ocorreu a vingança contra os donos do mundo./ Tentando versos com que narrar minha trama,/ adormeci sentada, o queixo desabado no peito” (p. 217). Parece que há um desejo claudicante entre falar poeticamente sobre a realidade, denunciando-a, o que traria em si um peso inerente, e desfrutar a leveza da despreocupação, sem a autocobrança de cumprir um papel social por meio do fazer poético, exercer uma “missão”.

No poema “A porta estreita”, da mesma forma, isso aparece a partir do próprio título que reflete um ensinamento do Cristo, de que seguir o evangelho com suas implicações, como a opção pelos pobres, por exemplo, é uma porta estreita⁵⁰. O sujeito lírico indica que estar atento ao sofrimento humano e ser poeticamente porta-voz dessa causa é uma opção sem facilidades: “Deus tem compaixão desta cidade/ e de mim que andei em suas ruas/ secretamente dizendo-me:/ sou o poeta do povo./ Que cansaço é viver!” (PRADO, 2015, p. 210). Há um desejo expresso de estar ligado às realidades de sua terra, sua cidade, seu povo, mas isso implica sofrimento e cansaço.

Sob esse aspecto, o título do livro, *Terra de Santa Cruz*, expressa um estágio poético de maior inclinação de Adélia Prado para as condições sócio-políticas de seu país, que não chama de Brasil, mas recorre a uma denominação originária, como se

⁵⁰ Ver Lucas 13: 22-30 (BÍBLIA, 1993, p. 1016).

estivesse em processo pessoal de descoberta do próprio país e de suas mazelas. Ela parece buscar estar ligada a sua terra, contudo, isso lhe exige um caminho estreito, de cruz, e santo, portanto, uma poética que assume uma vertente e uma “missão” religiosa, ainda que impregnada da contradição de também não desejar exercer uma poesia engajada. Em “A porta estreita”, ainda afirma: “Um mosquito cantor rodeia minha cabeça:/ decide-te à santidade./ Me desgostam turistas./ Só existe um lugar, a picada do sofrimento,/ e ela é perfeita” (PRADO, 2015, p. 210). A “santidade” está em desviar o olhar da perspectiva de quem é apenas um “turista” e assumir a posição de deixar-se contagiar pela realidade do sofrimento no entorno de si.

Terra de Santa Cruz é composto por 40 poemas, divididos em três seções: “Território” – 28 poemas; “Catequese” – 11 poemas; e “Sagração” – 1 poema. Os títulos das partes são bem sugestivos e dialogam com o título da obra, cada um deles remetendo a uma etapa de tomada de posse da terra. Entretanto, apesar do enfoque nacionalista, de viés crítico e sócio-político do título geral e das partes, ao longo das seções também é perceptível que o livro fala sobre outra terra, mais ligada ao corpo dos sujeitos líricos enunciados do que a um determinado espaço geográfico. Há, assim, um *território*, uma terra a ser desbravada, catequizada e consagrada, a partir da perspectiva erótico-sagrada de Adélia Prado.

O livro, nessa outra perspectiva, trata da nudez do corpo, seus desejos, suas sensações e sentimentos, seu envelhecimento e, por fim, da morte que o acometerá e que engendra indícios durante a vida, articulando as experiências existenciais, inclusive da percepção crítica do sofrimento humano na sociedade imediata, com uma religiosidade entranhada corporalmente.

Adélia, anos depois, irá tratar também do tema, com profusão, em uma crônica de *Filandras*, “Corpo”:

Cai por terra o acaso, esse deusinho de barro, e tal qual as unhas, todo meu corpo ganha necessidade e beleza, o corpo jovem, o corpo que fica velho. Corpo, este hóspede estranho da alma. Tenho fome, ele diz ao espírito, necessito descanso, grita à margem do desespero, não quero morrer, não me deixa morrer, me leva contigo, alma piedosa. Tão parecidos tua boca e teu ânus, usinas ruidosas, entendendo Deus, não a ti. A quem serves? Se tanto te estranho, quem és? Que queres comunicar-me em meio de tanta dor? O que é humano horroriza porque a alma é primeira, vem antes de ti, ó corpo, a necessidade em Deus: ‘Este é o meu corpo, comi-o, este é o meu sangue, tomai-o’. É como ter unhas, não se pode mudar o que assim é: Deus tem um corpo e, como quem pede ao amante, põe tua mão sobre a minha para que o meu medo acabe, nasce e morre entre nós pedindo compaixão e água.

‘Tenho sede’. Minha pele, meu limite onde crescem pelos e manchas e ainda assim desejo mística e silêncio para sinfonia e poemas. Debilita-se o corpo em tempo e guerras? Mas a alma o perdoa, quer levá-lo junto para onde nascem as palavras. És magnífico, diz ela agradecida, a quem lhe empresta língua e ouvidos [...] No Senhor ressuscitado se via o lugar dos cravos [...] Remiste o corpo, eu digo, tenho agora um corpo para adorar, o corpo de Deus, um corpo que por oculta e misteriosa maneira eu sei que é o corpo dos homens (PRADO, 2001, p. 89-91).

Assim, é no corpo que a personagem da crônica sente dor, medo, necessidades e se modifica com o tempo. Nos poemas, da mesma forma, as personas líricas captam o mundo e suas “comunicações” por meio do corpo, e, muitas vezes, as percebem como manifestações provocadas pelo próprio Deus, em suas ações também corporificadas, como em “A filha da antiga lei”, por exemplo:

Deus não me dá sossego.
É meu agulhão.
Morde meu calcanhar como serpente,
faz-se verbo, carne, caco de vidro,
pedra contra a qual sangra a minha cabeça.
Eu não tenho descanso neste amor.
Eu não posso dormir sob a luz do Seu olho que me fixa.
Quero de novo o ventre de minha mãe,
sua mão espalmada contra o umbigo estufado,
me escondendo de Deus
(PRADO, 2015, p. 198-199).

Há um desejo do sujeito lírico de voltar ao ventre materno, onde a vida é protegida e está longe da percepção das dificuldades que sobrevêm aos humanos, com as quais se depara e que exigem dele posicionamentos. Esse desassossego é compreendido como ação do próprio Deus, sentido no corpo. Deus é quem lhe mostra a dura realidade, pela luz de seu olhar perscrutador. É corporalmente também que ele sente e expressa, à moda barroca, as contradições entre a dor e a alegria, entre o físico e a alma: “Debilita-se o corpo em tempo e guerras? Mas a alma o perdoa, quer levá-lo junto para onde nascem as palavras. És magnífico, diz ela agradecida, a quem lhe empresta língua e ouvidos [...] No Senhor ressuscitado se via o lugar dos cravos [...] Remiste o corpo, eu digo, tenho agora um corpo para adorar” (PRADO, 2001, p. 91).

Essas condições corporais são principalmente perceptíveis na primeira seção de *Terra de Santa Cruz*, “Território”, que traz como epígrafe uma citação de Guimarães Rosa: “... Os tristes e alegres sofrimentos da gente... João Guimarães Rosa” (PRADO,

2015, p. 179)⁵¹. O texto epigráfico indica que o bloco trata dos sentimentos comuns às realidades da vida, mas há uma tônica que perpassa a maioria dos poemas. Os sentimentos e percepções humanas estão territorializados no corpo. É no corpo que são presentificados, em forma de sensações, emoções, contradições, desejos e anseios.

Laéria Fontenele advoga essa perspectiva em muitos poemas de Adélia, não só de *Terra de Santa Cruz*, e também em sua prosa:

O corpo é, em seus textos poéticos ou de ficção, a casa do homem; e nela ele abriga a sua dor. Lugar último de sua espacialidade, a dor pede expressão; mas faltam palavras para o seu silêncio e para o indizível da experiência em que a dor se materializa. Tais elementos, sendo, também, correlativos a essa espacialidade, condensam, em sua cosmogonia, a posição do sujeito diante do mundo e a imposição de significá-lo, conformando a representação do público a partir dos sentidos privados (FONTENELE, 2002, p. 155).

Dessa maneira, a expressão corporificada das percepções, sentimentos e sensações aparece em muitos versos, sob múltiplas manifestações líricas, como, por exemplo, nos momentos em que os sujeitos líricos refletem fragmentariamente sobre a sexualidade: “Entre as coxas é público. Público e óbvio” (PRADO, 2015, p. 183); “Meu coração bate desamparado/ onde minhas pernas se juntam” (p. 190); ou sobre suas fantasias sexuais, descritas no poema “*Trottoir*”:

Minhas fantasias eróticas, sei agora,
eram fantasias de céu.
Eu pensava que sexo era a noite inteira
e só de manhãzinha os corpos despediam-se.
Para mim veio muito tarde
a revelação de que não somos anjos.
O rei tem uma paixão — dizem à boca pequena —,
regozijo-me imaginando sua voz,
sua mão desvencilhando da frente a pesada coroa:
‘Vem cá, há muito tempo não vejo uns olhos castanhos,
tenho estado em guerras...’
O rei desataviado,
com seu sexo eriçável mas contido,
pertinaz como eu em produzir com voz,
mão e olhos quase extáticos um vinho,
um sumo roxo, acre, meio doce,
embriaguez de um passeio entre as estrelas.
À voz apaixonada mais inclino os ouvidos,

⁵¹ A citação é retirada de *Grande sertão: veredas*, assim como a do livro *A faca no peito*, ratificando o apreço que a poeta dedica ao escritor e sua obra, expresso também em inúmeros depoimentos e em alguns de seus versos, como já abordado aqui.

aos pulsares, buracos negros no peito,
 rápidos desmaios,
 onde esta coisa pagã aparece luminescente:
 com ervas de folhas redondinhas
 um negro faz comida à beira do precipício.
 À beira do sono, à beira do que não explico
 brilha uma luz. E de afoita esperança
 o salto do meu sapato no meio-fio
 bate que bate
 (PRADO, 2015, p. 181-182).

Em outros episódios líricos, calçada no corpo, com artifícios metalinguísticos, aborda as questões das linguagens humanas: “As artes falam humanês,/ também as caras dos homens/ escrevem o mesmo código” (PRADO, 2015, p. 182-183); ou sobre sua condição de poeta: “[...] esta tristeza endócrina resolvida a jaculatórias pungentes,/ observações sobre o tempo. Aprendi a suspirar./ A poesia é tão triste! O que é bonito enche os olhos de lágrimas” (p. 195). Também, a partir do corpo, reflete sobre sua historicidade, “Uma noite me dei conta de que possuía uma história,/ contínua, desde o meu nascimento indesligável de mim./ E de que era monótona com sua fieira de lábios, narizes,/ modos de voz e gestos repetindo-se (p. 194); e sobre a fragilidade da existência: “Acho bela a vida e choro/ porque a vida é triste,/ incruenta paixão servida de seringas,/ comprimidos minúsculos e dietas” (p. 184).

Com o corpo vivencia os detalhes singulares da relação amorosa: “[...] olho só tua mão,/ a unha polida olho, olho, olho e é quanto basta/ pra alimentar fogo, mel e veneno deste amor incansável/ que tudo rói e banha e torna apetecível:/ cadeiras, desembocaduras de esgotos, ideia de morte, gripe, vestido, sapatos [...]” (PRADO, 2015, p. 186). E, em muitos versos, como esses, não somente o corpo feminino é alvo do desejo do outro. Há uma mulher desejante. O corpo masculino é desejável.

Adélia trata também a relação amorosa e suas corporeidades como parte das ações mais cotidianas, como o preparo culinário de um peixe recém pescado, feito por um casal, narrado no poema antológico “Casamento” (PRADO, 2015, p. 188), alvo, muitas vezes, de críticas e leituras polêmicas⁵². O poema, ainda que valorize a conjugalidade no contexto do casamento, em baixa na atualidade, retira a relação amorosa do âmbito da sublimação de sentimentos de um romantismo piegas, bem como coloca a mulher em situação de exercício da escolha, “[...] numa atividade doméstica tornada

⁵² Sobre leituras diversas a respeito do poema, indico o artigo “‘Casamento’, de Adélia Prado”, de Wilberth Salgueiro (2019, p. 164-168).

prazerosa, exatamente porque, nesse caso, não se trata do trabalho doméstico desempenhado solitariamente pela mulher, como se fosse sua específica função e obrigação, mas pela cumplicidade vivenciada pelos dois amantes [...]” (MOREIRA, 2000, p. 92). O amor, para a poeta, é corporal, como o poema reflete. Em meio aos atos de escamar, abrir, retalhar e salgar, verbos que adquirem duplicidade de sentido, há esbarros de cotovelos, gestos imitativos da “rabanada” do peixe e silêncios, quando, como em “travessa”, travessias do “rio” ao “leito”, o casal chega à cama. Lá, há comida, também mútua, e parcerias, e “coisas prateadas espocam” (PRADO, 2015, p. 188).

Para Adélia, o corpo também apresenta geografias, territorialidades: “Há dentro de mim uma paisagem/ entre meio-dia e duas horas da tarde” (PRADO, 2015, p. 187). É no corpo, igualmente, que o “transcendente” existe: “Habito nele, quando os desejos do corpo, a metafísica, exclamam: como és bonito!” (p. 187); “O corpo é leve como a alma,/ os minerais coam como borboletas” (p. 188). O corpo, ainda, carece de concretudes, de sinalizações visíveis: “O mapa é a certeza de que existe O LUGAR,/ o mapa guarda sangue e tesouros./ Deus nos fala no mapa com sua voz geógrafa” (p. 197).

É no corpo também onde a fé é matizada, como sugere a epígrafe de “Catequese”, a segunda seção: “Tomei o livrinho da mão do anjo e o devorei: na boca era doce como o mel; quando o engoli, porém, meu estômago se tornou amargo. Apocalipse 10, 10” (PRADO, 2015, p. 205). O texto apocalíptico refere-se a um episódio em que João recebe a incumbência de profecias escatológicas. Remete, no entanto, na obra de Adélia, à ambiguidade do fazer poético, que trata da beleza de tudo que é humano, igualmente pleno de dualidades. Nesse bloco estão em maior parte os poemas que tratam dos aspectos sociais e políticos no livro, cujos temas dialogam também com os temas relativos ao corpo.

Nele também se encontra um dos mais estudados poemas da autora, “Festa do corpo de Deus”. Seus versos são paradigmáticos em relação a muitas das perspectivas sobre o corpo apontadas aqui:

Como um tumor maduro
a poesia pulsa dolorosa,
anunciando a paixão:
“*Ó crux ave, spes única*
Ó passiones tempore”

Jesus tem um par de nádegas!
 Mais que Javé na montanha
 esta revelação me prostra.
 Ó mistério, mistério,
 suspenso no madeiro
 o corpo humano de Deus.
 É próprio do sexo o ar
 que nos faunos velhos surpreendo,
 em crianças supostamente pervertidas
 e a que chamam dissoluto.
 Nisto consiste o crime,
 em fotografar uma mulher gozando
 e dizer: eis a face do pecado.
 Por séculos e séculos
 os demônios porfiaram
 em nos cegar com este embuste.
 E teu corpo na cruz, suspenso.
 E teu corpo na cruz, sem panos:
 olha para mim.
 Eu te adoro, ó salvador meu
 que apaixonadamente me revelas
 a inocência da carne.
 Expondo-te como um fruto
 nesta árvore de execração
 o que dizes é amor,
 amor do corpo, amor
 (PRADO, 2015, p. 207).

Os primeiros versos são uma exaltação à paixão de Cristo, “*spes única*”, proclamada, assim, única esperança para a humanidade. E na mulher do poema, essa constatação deflagra a poesia, como um “tumor maduro” em pulsação. Apesar de referir-se à festa do Corpo de Deus, reconhecida como *Corpus Christi* no calendário da liturgia católica, a festa, no texto, adquire muito mais o lugar de um evento poético e erótico. A mulher contempla o corpo do Cristo na cruz. Ele tem um par de nádegas, e isso é, para ela, a revelação mais categórica de sua humanidade. Deus tem um corpo. Suas nádegas atestam isso.

Para Genilma Boehler, essa revelação, além do aspecto relativo à humanidade do Cristo, traz implícita outras ponderações não menos significativas:

“Jesus tem um par de nádegas!” A escolha dessa metáfora, para afirmar a corporeidade de Cristo, faz a diferença: a autora escolhe as nádegas e não o falo para afirmar o corpo de Deus. Nas representações ocidentais hegemônicas da sexualidade masculina a opção sempre foi falocêntrica. Desviar-se do estabelecido culturalmente para representar o corpo masculino, referindo-se a Cristo homem-divino-crucificado, revela uma capacidade reinventiva e transgressora. A cruz revela que o corpo é inocência e não desfrutar da corporeidade é o que revela pecado. A sacralidade, portanto, é corpórea, provocando um deslocamento na compreensão do sagrado e do profano (BOEHLER, 2008, p. 117-118).

O poema coloca em evidência uma parte do corpo humano que é comum a todos os gêneros, rompendo com o falocentrismo. A mulher lírica percebe-se vista pelo corpo suspenso no madeiro: “E teu corpo na cruz, sem panos: olha pra mim” (PRADO, 2015, p. 207). Essa revelação a libera de um peso histórico, já que “Por séculos e séculos/ os demônios porfiaram/ em nos cegar com este embuste” (p. 207), decretando o delito de ser mulher e a negação do desfrute de seu próprio corpo: “Nisto consiste o crime, em fotografar a mulher gozando/ e dizer: eis a face do pecado” (p. 207). A mulher do poema assume que tem um corpo feito para o amor, amor erótico, pulsando uma sexualidade que não precisa mais ser reprimida. A contemplação do corpo de Deus lhe revela a beleza e a inocência de seu próprio corpo, que não precisa mais ser negado e ocultado. Segundo Maria Aparecida Fontes,

Através da dinâmica do erotismo, Adélia desnuda, despe o corpo humano e o corpo de Cristo da negatividade do pensamento ocidental, implícita no papel civilizatório do mito judaico-cristão que orientou de modo decisivo a formação do inconsciente coletivo e sustentou as doutrinas que serviam de mecanismo de controle da mulher. Um controle que favorecia, sobretudo, o sexo masculino, integrante da Igreja (FONTES, 2017, p. 58).

Sob essa perspectiva, mais do que uma exaltação ao corpo do Cristo, o poema é uma ode de proclamação da positividade do corpo feminino, capaz de também desejar, sentir, gozar e reconhecer-se salvo de condenações. Por essa dádiva revelada, a mulher do poema exalta a divindade: “Eu te adoro, ó salvador meu/ que apaixonadamente me revelas/ a inocência da carne” (PRADO, 2015, p. 207).

A última seção do livro, “Sagração”, traz a epígrafe “...Vem! Vou mostrar-te a noiva... Apocalipse 21, 9” (PRADO, 2015, p. 223), e apenas um poema de mesmo título. O texto exalta um encontro amoroso, à semelhança daquele da narrativa bíblica citada ao final do livro sagrado, em que o Cristo encontra sua Igreja, sua noiva.

No único poema, de mesmo título da seção, uma mulher se prepara para um encontro, sob os olhares inquisidores de sua mãe, fantasiando a voz sussurrante do parceiro: “[...] quero comer suas pernas, sua barriga, seus peitos,/ quero tocar você./ E deveras tocava-me com o fundo da alma dele/ reluzindo nos olhos” (PRADO, 2015, p. 225). O desejo do parceiro se amalgama na alma e no corpo. É tudo uma única ânsia. E a mulher faz do encontro um rito religioso, uma “sagração”: “[...] uma mulher fornida em sua cama/ pode louvar a Deus,/ sendo apenas fornida e prazerosa” (p. 225).

Há um diálogo entre os dois, travestido de reflexões espirituais e até sócio-políticas, em que eles são perfeitamente santos e “putos”. Ela pergunta, sublimando o erotismo com divagações a respeito de importâncias. Ele responde em sedução ininterrupta:

[...]

- Os pobres já sabem...

- Sim, quando escrevem nos muros

OS MENDIGOS SAÚDA-VOS Ó DEUS.

Parecia um anjo falando as sabedorias...

Hélios, chamei-lhe, também luminescente,
o corpo representa o espírito.

- Aprendes rapidamente, louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo!
entou com os abismos de sua alma cristã
e me atraiu para sempre.

Quem é o papa, perguntei-lhe, ansiosa por sacramentos.

- É nosso pai abençoando-nos.

E me chamou de vaca, como se dissesse flor, santa,
prostituta feliz.

(PRADO, 2015, p. 225-226).

O poema e o livro terminam com a consagração do corpo feminino ao amor erótico. Há uma territorialidade assumida, a posse do próprio corpo, reconhecido como dádiva do próprio Deus, abençoado por ele para o exercício do prazer, em mutualidade com um parceiro desejável e desejante, em entrega cúmplice e livre.

Terra de Santa Cruz, abordando as territorialidades do corpo e outras da realidade brasileira, desfecha o primeiro movimento lírico da poesia adeliana, que evidencia e consolida os princípios criativos e os fundamentos básicos da poética da autora.

CAPÍTULO 3 –

SEGUNDO MOVIMENTO: ERA MUITAS VEZES JONATHAN

*Me ocorreu que na escuridão da noite
eu estava poetizada,
um desejo supremo me queria [...]*

Adélia Prado

Os livros *O pelicano* (1987) e *A faca no peito* (1988) compreendem o segundo movimento lírico de Adélia Prado. Em um curto período, a autora publicou dois livros de pequena extensão, o primeiro com 34 poemas, e o segundo com 36, com um intervalo de apenas um ano entre um e outro, após o silêncio de seis anos na poesia, desde a publicação de *Terra de Santa Cruz* (1981). Durante esse hiato, também no campo da prosa sua produção não foi muito extensa, publicou apenas *Os componentes da banda* (1984).

De um modo geral, a crítica reconhece no conjunto desse período um adicional singular no perfil dos textos da poeta, em função da grande evidência dada a um personagem lírico que figura abundantemente em seus versos, nas duas obras dessa fase.

Trata-se de Jonathan, que anteriormente teve uma breve aparição no segmento poético anterior, no poema “Tempo”, do livro *O coração disparado* (1978):

A mim que desde a infância venho vindo
como se o meu destino
fosse o exato destino de uma estrela
apelam incríveis coisas:
pintar as unhas, descobrir a nuca,
piscar os olhos, beber.
Tomo o nome de Deus num vão.
Descobri que a seu tempo
vão me chorar e esquecer.
Vinte anos mais vinte é o que tenho,
mulher ocidental que se fosse homem
amaria chamar-se Eliud Jonathan.
Neste exato momento do dia vinte de julho
de mil novecentos e setenta e seis,
o céu é bruma, está frio, estou feia,
acabo de receber um beijo pelo correio.
Quarenta anos: não quero faca nem queijo.
Quero a fome
(PRADO, 2015, p. 113-114).

O poema é escrito em voz feminina e apresenta o discurso de uma mulher ocidental comum, de quarenta anos, que costuma “pintar as unhas, descobrir a nuca, piscar os olhos, beber”, e descobre-se entrando na meia idade. Sabe que o tempo a pressiona e irá levá-la um dia à condição de conduzir outros a chorar por sua morte e esquecê-la. Por isso, não quer perder a fome, o desejo, a libido que impulsiona a vida para realizações: “[...] não quero faca nem queijo./ Quero a fome” (PRADO, 2015, p. 114).

Um dos versos torna-se especialmente interessante neste momento de análise: “Tomo o nome de Deus num vão”. Fazendo um trocadilho com o terceiro mandamento do decálogo judaico, “Não tomarás o nome do Senhor teu Deus em vão” (BÍBLIA, 1983, p. 79), a *persona* lírica feminina decide tomar esse nome num “vão”, numa fresta ou fenda, por onde ela, mulher condicionada ao tempo, se expressa num mundo de homens. “Amaria chamar-se Eliud Jonathan”, se fosse homem, e não se apresenta com um nome de mulher específico. Carece de expressar-se, permitindo-se revelar apenas em um vão, nem mesmo nominalmente.

Talvez indique, no nome masculino citado, um paralelo do que deseja ser. E o que deseja ser? O nome pode explicar. O homem citado no poema aparece como Eliud Jonathan. O primeiro nome, muito presente na cultura judaica, apresenta algumas variações em hebraico, mas o significado etimológico de sua raiz vocabular é “ele é deus”. Já o sentido do segundo nome, também de origem hebraica, vem da expressão “dádiva de Jeová” ou “ofertado por Deus” (MASSI, 2015, p. 516; BAR, 2012; AZEVEDO, 1993, p. 192; p. 329-330).

Observando o significado dos dois nomes, constata-se um duplo sentido: Eliud Jonathan é Deus e é uma dádiva do próprio Deus. Dessa forma, a figura de Jonathan parece assemelhar-se à pessoa de Jesus Cristo, assim como a pretende o Cristianismo: ele é Deus que se encarna, que se doa, tornando-se compreensível aos humanos, mostrando-se acessível, presente e próximo.

Antonio Hohlfeldt também reconhece em Jonathan uma metáfora que se identifica com Jesus:

[...] é também com Y que se escreve o nome de Jesus no original, de sorte que se pode imaginar a identificação entre Jonathan e Jesus, não apenas no que toca ao papel de reconstrutor do reino de Deus quanto pelo amor-paixão que a escritora lhe dedica (HOHLFELDT, 2000, p. 88).

A mulher lírica daqueles versos desejaria tornar-se semelhante ao Cristo encarnado, expressão de uma humanidade perfeita, mas não se assume mulher nessa condição, não tem um nome, como Jonathan, apenas mostra seu desejo de se cristificar, a partir do nome desse homem. É a referência ao homem que a nomina, num vão.

Há momentos distintos do poema em que essa referência ganha realce: o primeiro, ao mencionar o fato de já ter quarenta anos e expressar um apetite de mundo, mas ser limitada nessa fome, por ser facilmente pouco notada, dado seu papel “secundário” no mundo; e o segundo, referente ao desejo de ser homem, a quem a memória da humanidade é mais grata.

A mulher do poema mostra-se humana e imperfeita, e a posição em que a figura feminina se mostra nos versos poderia corroborar o que Simone de Beauvoir analisa em *O segundo sexo*: “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 2016, p. 12-13). A mulher lírica coloca-se imperfeita também por se ver mulher, incompleta e relegada a uma condição menor, diante de Jonathan, esse homem que lhe remete à perfeição do Cristo.

A figura de Jonathan ficou adormecida por um tempo na criação poética de Adélia, depois da aparição em *O coração disparado*. Não figurou entre os poemas de *Terra de Santa Cruz* e reapareceu na prosa de *Os componentes da banda* (1984). Neste livro, a referência a Jonathan surge de forma bem semelhante à descrita no já citado poema “Tempo”: “[...] Para com o serviço, me escuta, dá opinião: olha, é mesmo, que pensamento mais engraçado, Jonathan. Jonathan, eu me chamo Jonathan, ou melhor, gostaria de me chamar, porque eu não sou homem, eu me chamo Violante” (PRADO, 2006e, p. 24). Novamente, Jonathan é a referência masculina do que a personagem feminina deseja ser e com quem dialoga na imaginação. Na narrativa, no entanto, tem um nome, Violante, que a identifica e a diferencia. Nesse livro, em vários momentos, Jonathan também é citado, ora indicando uma personagem do contato real da protagonista, ora de sua imaginação.

Jonathan reaparece definitivamente em *O pelicano*, roubando boa parte das cenas poéticas. Em dez poemas do livro, é presença marcante. De forma mais recorrente ainda, em *A faca no peito*, aparece em vinte e sete dos trinta e seis poemas. Entretanto, nos versos dos dois livros, Jonathan vai se apresentar de forma

semelhante a Eliud Jonathan, personagem lírica da primeira aparição, mas também de outras formas singulares que serão abordadas especificamente nos itens de análise de cada um dos livros.

Destaque-se, porém, que nas duas obras desse movimento, já não se apresenta mais como Eliud Jonathan, mas apenas Jonathan. Nesse sentido, “perde” a condição divina. Ele não é mais deus, torna-se humano apenas. Por isso, mostra-se como uma personagem do gênero masculino, com quem as mulheres líricas de Adélia contracenam.

Massi enfatiza o excesso de citações sobre Jonathan, especialmente em *A faca no peito*, tornando o ritmo dos versos desse livro “quase monocórdico e reiterativo”, ofuscando e impedindo o fluir de outras características importantes e singulares da obra de Adélia, como a coloquialidade, a presença da “mitologia familiar” e da “cena brasileira” (MASSI, 2015, p. 517). É possível observar, assim, que em *O pelicano* a metáfora de Jonathan carregou ares de novidade. Já em *A faca no peito*, a insistência nesse fato poético redundou em perda do brilho dos versos, mais do que isso, em empobrecimento da obra.

Evaldo Balbino ainda aponta que, principalmente nessa fase de produção poética, mas não só, a autora dialoga com a poesia mística cristã, retomando tonalidades do misticismo dos textos de São Francisco de Assis, bem como de Santa Teresa de Jesus, tornando mais consistente sua lírica erótica-religiosa:

A retomada dessa tradição mística, mesmo que já se apresentando desde a estreia da autora, em 1976, só se torna mais explícita nos livros *O pelicano* e *A faca no peito*, publicados, respectivamente, nos anos de 1987 e 1988. Nestes volumes, o sujeito poético feminino erige um discurso amoroso, destinando-o ao ser amado, o qual representa, muitas vezes a figura do Cristo encarnado (BALBINO, 2005, p. 25).

É importante ressaltar que o nome Jonathan é um nome comum no hebraico, presente em outras personagens importantes das escrituras bíblicas. Um deles é Jônatas, filho do rei Saul, e amigo próximo de Davi, embora Saul tomasse a Davi como inimigo pessoal, a quem Jônatas livrou muitas vezes das mãos do próprio pai. A aproximação com o Jonathan de Adélia pode remeter a essa cumplicidade relacional. Jonathan é a encarnação mais amigável, mais palpável, mais presente, de um Deus ontologicamente distante.

Vale a pena observar, também, outro aspecto sobre Jonathan: ele se constituirá como certo *alter ego* de Adélia ao longo dos dois livros. Ele encarna a própria condição masculina e também divina da autora.

3.1 AO PELICANO: COMO QUEM SE ARRUMA PARA VER DEUS

*Os vocativos
são o princípio de toda poesia*

Adélia Prado

O pelicano (1987)⁵³ contém 34 poemas divididos em quatro partes. Traz uma epígrafe geral: “*Foi bom pra mim ser afligido. Do Salmo 118*” (PRADO, 2015, p. 229), que sinaliza para o perfil religioso da obra, tônica que parece acentuar-se a partir desse livro. É o que afirma Vera Queiroz: “[...] é possível observar-se também uma progressiva adesão à vertente religiosa que, presente desde *Bagagem*, vem adquirindo ainda maior relevância a partir de *O pelicano* [...]” (QUEIROZ, 1994, p. 12). Além disso, aponta para a valorização de um estado de aflição, considerando o entendimento de que tal estado oferece certo proveito dos sujeitos líricos. Desta forma, a obra assume um perfil caracterizado por aspectos religiosos, voltados principalmente para a questão do sofrimento, da resiliência e do crescimento humanos frente aos tempos de aflição.

Cada uma das quatro partes do livro traz uma epígrafe, e todas são igualmente bíblicas. Curiosamente, e de forma distinta de seus outros livros, as epígrafes aparecem antes dos títulos das seções, como que a orientar os seus significados. Isso

⁵³ Os poemas citados, comentados e interpretados nesse subcapítulo, relativos ao livro *O pelicano*, são referenciados aqui, seguindo a ordem de aparecimento em *Poesia reunida* (2015): “*Genesíaco*” (p. 233); “*Fibrilações*” (p. 233-234); “*A rosa mística*” (p. 236-237); “*A transladação do corpo*” (p. 238-239); “*Deus não rejeita a obra de suas mãos*” (p. 239); “*Objeto de amor*” (p. 240); “*A bela adormecida*” (p. 242); “*O nascimento do poema*” (p. 244-245); “*Duas horas da tarde no Brasil*” (p. 245-246); “*A treva*” (p. 249); “*Nigredo*” (p. 249-250); “*O bom pastor*” (p. 250-252); “*A sagrada face*” (p. 253); “*A batalha*” (p. 257); “*Memória amorosa*” (p. 257); “*A terceira via*” (p. 258-259); “*Caderno de desenho*” (p. 260); “*O despautério*” (p. 262-263); “*Raiva de Jonathan*” (p. 264-265); “*Pranto para comover Jonathan*” (p. 266); “*O sacrifício*” (p. 266-267); “*O pelicano*” (p. 268-269); “*A criatura*” (p. 273-276).

acontece em todas as edições, à exceção de *Poesia reunida* (2015). Sobre a tônica das chamadas epigráficas, Antonio Hohlfeldt observa:

[...] todas as epígrafes, quer dos *Salmos*, quer do *Cântico dos cânticos*, quer do *Livro de Jó*, são retiradas dos chamados *Livros Sapienciais* do velho testamento, a evidenciar a intenção didática da escritora com esta obra, no sentido de ser um livro de aprendizado para ela mesma e para seus leitores (HOHLFELDT, 2000, p. 87).

A primeira seção, com 17 poemas, tem o título de "Lição das romãs", e traz a epígrafe: "*Pela manhã iremos às vinhas, para ver se a vinha lançou rebentos, se as romãzeiras estão em flor. Do 'Cântico dos Cânticos'*" (PRADO, 2015, p. 231). A segunda, "O Jardim das Oliveiras", com 5 poemas apenas, tem a seguinte epígrafe: "*Por que escondes de mim a Tua face e porque me consideras como a um inimigo? Do livro de Jó*" (p. 247). A terceira parte tem o mesmo título do livro e apresenta 11 poemas, encabeçados pela epígrafe "*Estou enferma de amor. Do 'Cântico dos Cânticos'*" (p. 255). Já a última seção traz apenas um poema. Tem o título "Colmeias", e a epígrafe "*Escuta, minha filha; vê e presta atenção: esquece teu povo e a casa de teu pai; que o rei se encante com a tua formosura! Do Salmo 44*" (p. 271).

O livro foi publicado por três editoras diferentes, em momentos sucessivos: Guanabara, Rocco e Record. Vale destacar a capa da primeira edição, pela Guanabara, em 1987, que trouxe uma imagem bastante instigante. De acordo com informações de Augusto Massi, trata-se de uma imagem escolhida pela própria Adélia Prado, um óleo sobre madeira, produzido por Hércules Veloso Cordeiro (1952-1987), conhecido como Hevecus, de Divinópolis. Massi descreve a imagem: "[...] uma figura híbrida, meio anjo, meio demônio, ser andrógino, dotado de seios e com o pau à mostra" (MASSI, 2015, p. 519). E a analisa: "A escolha coloca em evidência as constantes incursões da poeta pelo terreno do onírico, por um realismo que beira o indeterminado, por arquétipos em perpétuo desassossego. Adélia persegue uma redentora conciliação dos opostos" (p. 519-520).

Vera Queiroz também aponta esse perfil barroquista na obra adeliana, presente em muitos de seus versos no interior do livro: "[...] Há uma certa obsessão pelas partes do corpo divino, numa dicção barroquizante que explicita a homologia entre o humano e o divino" (QUEIROZ, 1994, p. 80). E acrescenta:

Adélia não apenas ‘des-sublimiza’ a figura de Deus, mas torna-a profana, por um lado, e humana, por outro, ao metonimizá-la nas partes mais prosaicas do corpo humano.

Este procedimento denota a preferência por formas concretas, mas ele participa também de outro componente da arte adeliana atualizada na mescla estilística, de feitio barroquizante e que consiste na aproximação do comum ao transcendente, do homem a Deus, da linguagem coloquial e cotidiana ao tom solene e nobre (QUEIROZ, 1994, p. 81).

A imagem da capa mantém relação com o título do livro, *O pelicano*, na medida em que a figura andrógina ali representada também possui asas. Mas isso apenas se dá por uma visada sem apuros, porque o pelicano mesmo tem uma característica especial e única: é uma ave aquática de grande porte, de bico grande e largo provido de uma bolsa para armazenar peixes (AULETE, 2011, p. 1046).

Por que então a escolha da imagem? Possivelmente, a figura da capa, junto com o título ligado ao pássaro, remeta a uma imagem relacionada ao próprio Cristo, uma vez que a Igreja Cristã historicamente atribuiu a esse animal um valor comparativo a Ele, com a seguinte simbologia: “Ave aquática sobre a qual lendariamente se supunha um ser que amava tanto suas crias, que as alimentava com seu próprio sangue, para o qual abria o próprio peito a bicadas. É uma das mais conhecidas alegorias de Cristo”⁵⁴ (CIRLOT, 1992, p. 256, tradução minha). Além disso, há outro significado possível para o pássaro: “Símbolo da *natureza úmida* que, segundo a física antiga, desaparecia sob o efeito do calor solar e renascia no inverno, o pelicano foi tido como figura do sacrifício de Cristo e de sua ressurreição [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 705). Por vezes, a partir desse aspecto cristão, a ave é também associada à figura da Fênix que renasce das cinzas, uma ave mítica, símbolo universal da morte e do renascimento: “No Ocidente cristão, significa o triunfo da vida eterna sobre a morte”⁵⁵ (CIRLOT, 1992, p. 204, tradução minha). Segundo Chevalier e Gheerbrant, “[...] toda a Idade Média fez da Fênix o símbolo da Ressurreição de Cristo e, às vezes, da Natureza divina – sendo a natureza humana representada pelo Pelicano” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 705).

⁵⁴ “Ave acuática de la cual se suponía legendariam ente que am aba tanto a sus crías que las alim entaba con síí sangre, para lo cual se abría el pecho a picotazos. Es una de las m ás conocidas alegorías de Cristo” (CIRLOT, 1992, p. 256).

⁵⁵ “En el Occidente cristiano, significa el triunfo de la vida eterna sobre la muerte” (CIRLOT, 1992, p. 204).

A imagem do homem-pássaro também pode referir-se ao próprio personagem lírico Jonathan. Se analisado sob a perspectiva junguiana, é possível analisar que ele figura o masculino no livro, o *animus*, que contracenava com a *anima* pronunciada nas enunciadoras dos versos. Ambos os arquétipos compõem a psique das mulheres poemáticas, mas elas projetam o *animus* na figura de Jonathan. Na escolha da capa, a figura masculina remete ao que Emma Jung admite sobre esse arquétipo, que se manifesta oniricamente na psique feminina por meio de figuras simbólicas. Expondo a situação vivida por uma mulher específica, por exemplo, Emma Jung relata:

O surgimento dessas figuras instituiu-se na mulher em questão numa época em que a atividade espiritual independente tornou-se um problema e a figura do animus começou a desligar-se da pessoa em que fora projetada. Surgiu então em sonho um monstro com cabeça de ave cujo corpo era constituído apenas de uma bolha que podia assumir a forma que quisesse: dele sabia-se que antes tinha se apossado do homem sobre quem o animus fora projetado [...] (JUNG, 2006, p. 43).

Emma Jung avalia que figuras arquetípicas semelhantes aparecem nas literaturas e mitologias de diferentes povos. Essas personas fantásticas são indícios da presença do *animus* que habita a psique tanto de mulheres quanto de homens, mas se manifesta nos sonhos de muitas mulheres sob roupagens semelhantes às mitológicas, quando elas vivenciam experiências de aprender a lidar com os opostos que convivem dentro de si, o *anima* e o *animus*, categorias descritas por C.G. Jung como arquétipos, imagens ou figuras típicas que emergem de contextos mitológicos e que ressurgem no funcionamento psíquico.

Sendo assim, Jonathan seria o *animus* das mulheres adelianas, um arquétipo, uma forma que se tornou uma ideia universal e atemporal, além de, no caso dos poemas de Adélia, ser uma expressão compreensível de Deus.

[...] há sobretudo dois investidos de grande significado, pois, pertencendo por um lado à personalidade, e por outro estando enraizados no inconsciente coletivo, eles constroem uma espécie de elo de ligação ou ponte entre o pessoal e o impessoal, bem como entre o consciente e o inconsciente. Estas duas figuras – uma é masculina, a outra feminina – foram denominadas de *animus* e *anima* por Jung. Ele entende aí um complexo funcional que se comporta de forma compensatória em relação à personalidade externa, consciente e manifesta. São características femininas no homem e masculinas na mulher que normalmente estão sempre presentes em determinada medida [...]

O caráter dessas duas figuras não é, entretanto, determinado apenas pela respectiva estruturação no sexo oposto, sendo condicionado ainda pelas experiências que cada um traz em si do trato com indivíduos do sexo oposto

no decurso de sua vida e através da imagem coletiva que o homem tem da mulher e a mulher do homem. Estes três fatores condensam-se numa grandeza que não é apenas imagem nem somente experiência, e sim muito mais uma espécie de essência cuja ação se dirige não às demais funções anímicas, mas que se comporta ativamente e que intervém na vida individual mais ou menos como um estranho, às vezes prestativo, mas às vezes também incômodo e até mesmo destrutivo [...] (JUNG, E., 2006, p. 15-16).

A contracapa do livro, nas edições da Guanabara e da Record, traz os versos de “Pranto para comover Jonathan”:

Os diamantes são indestrutíveis?
 Mais é meu amor.
 O mar é imenso?
 Meu amor é maior,
 mais belo sem ornamentos
 do que um campo de flores.
 Mais triste do que a morte,
 mais desesperançado
 do que a onda batendo no rochedo,
 mais tenaz que o rochedo.
 Ama e nem sabe mais o que ama
 (PRADO, 2015, p. 266).

O poema integra a terceira seção do livro, com o mesmo título da obra. Os versos evidenciam a paixão do sujeito lírico, tratam de um forte amor, indestrutível, persistente, ainda que de alguém que experimenta também a dor da paixão. Essa será a ênfase de *O pelicano*: amor intenso e sofrimento. O título declara que o discurso é de quem quer comover o ser amado, discurso apelativo, para atrair a quem resiste acolher o outro apaixonado. O último verso, “Ama e nem sabe mais o que ama”, sugere um lugar de distanciamento de Jonathan. Jonathan parece inalcançável.

Já a contracapa da edição da Rocco traz o poema “Memória amorosa”, também da terceira parte. Os versos referem-se a um ser adorável, a quem o sujeito lírico devota admiração e observa, “como quem treina para ver a Deus” (PRADO, 2015, p. 257). Indica que o objeto de amor de quem enuncia o poema adquire *status* da imagem mesma de Deus, como Jonathan, mencionado em outros poemas, embora nesse, ausente.

Nos dois casos dos textos escolhidos para as contracapas, está em evidência uma *persona* sobre quem há imagens metafóricas, muito mais explicitadoras do desejo do sujeito lírico, do que propriamente do objeto de amor que não se pode aceder corporalmente.

No livro, o objeto de amor na maioria das vezes está metaforizado na figura de Jonathan. E a pergunta retorna: quem é ele? Liricamente, Adélia responde a essa questão em “A criatura”, que encerra o livro: “[...] porque Jonathan é isto/ fato poético desde sempre gerado/ matéria de sonho, sonho,/ hora em que tudo mais desce à desimportância./ Agora que me decido à mística,/ escrevo sobre seu retrato:/ ‘Jesus, José, Javé, Jonathan, Jonathan [...]’ (PRADO, 2015, p. 274).

Fica evidente que a poeta se decide pela ótica do misticismo ao descrever quem é Jonathan. Ele é uma manifestação divina, embora com aspectos humanos. Na procura de entender Deus e alcançá-lo, Adélia cria Jonathan. Explica esse fato por meio de figuras masculinas, divinas e ao mesmo tempo de carne e osso: Jesus, chamado Filho de Deus; José, que pode bem ser o José do Egito, do Antigo Testamento, figura mítica de um salvador para o povo judeu, ou ainda o José pai terreno de Jesus, ou o José figura poética associada ao marido da própria Adélia Prado; Javé, o nome veterotestamentário referente a Deus; e Jonathan, síntese poética dos expoentes divinos e humanos com quem as mulheres líricas contracenam no livro.

Para Antonio Hohlfeldt, depois de *Bagagem*, *O pelicano* seria o livro mais importante da escritora, por ser justamente a obra que afirma a figura de Jonathan (HOHLFELDT, 2000, p. 88). Embora a personagem lírica não fosse nova, encarnou-se com mais propriedade nesse livro e impactou os leitores, críticos especializados ou não, pela sua recorrência. Os versos de “O nascimento do poema”, na primeira seção, indicam o nascimento de Jonathan no livro, podendo-se admitir que Jonathan também é o próprio poema:

O que existe são coisas,
 não palavras. Por isso
 te ouvirei sem cansaço recitar em búlgaro
 como olharei montanhas durante horas,
 ou nuvens.
 Sinais valem palavras,
 palavras valem coisas,
 coisas não valem nada.
 Entender é um raptó,
 é o mesmo que desentender.
 Minha mãe morrendo,
 não faltou a meu choro este arco-íris:
 o luto irá bem com meus cabelos claros.
 Granito, lápide, crepe,
 são belas coisas ou palavras belas?
 Mármore, sol, lixívia.

Entender me sequestra de palavra e de coisa,
 arremessa-me ao coração da poesia.
 Por isso escrevo os poemas
 pra velar o que ameaça minha fraqueza mortal.
 Recuso-me a acreditar que homens inventam as línguas,
 é o Espírito quem me impele,
 quer ser adorado
 e sopra no meu ouvido este hino litúrgico:
 baldes, vassouras, dívidas e medo,
 desejo de ver Jonathan e ser condenada ao inferno.
 Não construí as pirâmides. Sou Deus.
 (PRADO, 2015, p. 244-245).

Trata-se de metapoesia, uma das fortes facetas da obra adeliana. No livro, as reflexões dessa ordem tomam corpo em vários momentos. Vale citar os poemas “A rosa mística” (PRADO, 2015, p. 236) e “A criatura” (p. 273), bem como “O nascimento do poema” (p. 244-245), em que a mulher lírica teoriza sobre a natureza dos signos poéticos. Para Vera Queiroz,

Tem-se aqui a explicitação de uma teoria do signo poético, que dialoga com a teoria do signo linguístico, na medida em que se reconhece a existência da dupla face do signo – um significante (imagem sonora) e um significado (conceito psíquico) – expressa nos versos “Sinais valem palavras,/ palavras valem coisas”. Há um afastamento, porém, desta teoria, quando se considera o significante o elemento sobre o qual repousa a significação (QUEIROZ, 1994, p. 46).

Nesses versos, a poesia é compreendida como revelada por meio de sinais, não nas palavras, nem nas coisas. O que seria, então, um sinal, para a enunciadora do poema? Jonathan é um sinal, uma imagem significativa. Entender os sinais “sequestra de palavra e de coisa”, arremessa “ao coração da poesia”. Por isso, para a mulher lírica, escrever poemas significa “velar o que ameaça a fraqueza mortal”, a condição de não entender, de não se aperceber dos sinais.

Partindo desse princípio, a enunciadora admite a divinização da poesia, pois esta é inspirada pelo Espírito, que a “impele” a desejar ver Jonathan e ser “condenada ao inferno”, inferno terreno, porque seu desejo é expressão de entender como Deus entende, de querer ser como Deus, criadora dos sinais, desejo que sempre implica uma incompletude.

Esse possível significado é reforçado pela referência à construção das pirâmides, pois estas foram erigidas como túmulos para os faraós, que os egípcios acreditavam poder manter como espíritos vivos, se seus corpos fossem bem conservados pela

mumificação. O privilégio de um faraó advinha de sua condição considerada divina. A mulher lírica desses versos coloca-se em condição semelhante à de um faraó, para quem as pirâmides são construídas. Ela mesma não a constrói. Ela a desfruta, como Deus, por aceder à condição de ler os sinais que lhe nascem com a figura de Jonathan, inspirada pelo próprio Espírito.

A imagem de Deus é um *leitmotiv* bastante presente em toda a obra adeliana, mas adensado em *O pelicano*. Em outros momentos da primeira seção do livro, a temática da busca por entender os “sinais divinos”, teleologicamente, a busca do próprio Deus, como origem e fim de todas as coisas, aparecerá em “Genesíaco” (PRADO, 2015, p. 233), “Fibrações” (p. 233), “Duas horas da tarde no Brasil” (p. 245) etc.

Em “Genesíaco” (PRADO, 2015, p. 233), o primeiro poema do livro, por exemplo, a busca por Deus e a busca de Deus pelo homem é a gênese de toda a poesia. Essa procura mútua é metaforizada na categoria sintática do vocativo: “Os vocativos são o princípio de toda poesia”. Então, Deus convida o homem: “Ó homem, ó filho meu,/ convoca-me a voz do amor”, a quem o eu lírico responde: “[...] ó Deus, ó Pai” (p. 233).

Outra faceta recorrente na primeira seção é a desmistificação da pureza corporal feminina, como uma dádiva proporcionada pelo próprio Deus. Em “A transladação do corpo”, por exemplo, a mulher do poema lamenta não ter sido mais generosa com os desejos de seu próprio corpo e os padecimentos que isso lhe provocou:

Eu amava o amor
e esperava-o sob árvores,
virgem entre lírios. Não prevariquei.
Hoje percebo em que fogueira equívoca
padecei meus tormentos.
A mesma em que padeceram
as mulheres duras que me precederam [...]
(PRADO, 2015, p. 238).

A mulher lírica reconhece que sofreu da rigidez destinada às mulheres que não usufruíram com maior liberdade de sua própria sexualidade. Contrariando a lógica da história humana ocidental cristã, que destinou mulheres mais livres, sob esse ponto de vista, para as fogueiras, por serem tidas como prostitutas, adúlteras ou bruxas, a mulher do poema se vê sofrendo em “fogueira equívoca”, assim como outras mulheres que a precederam, que padeceram nas fogueiras de seus próprios desejos contidos.

Outro exemplo dessa característica peculiar está em “Deus não rejeita a obra de suas mãos”, que fala da inutilidade do batismo por atingir somente o corpo físico:

É inútil o batismo para o corpo
o esforço da doutrina para ungir-nos,
não coma, não beba, mantenha os quadris imóveis.
Porque estes não são pecados do corpo.
À alma, sim, a esta batizai, crismai,
escrevei para ela a *Imitação de Cristo*.
O corpo não tem desvãos,
só inocência e beleza,
tanta que Deus nos imita
e quer casar com sua igreja
e declara que os peitos de sua amada
são como os filhotes gêmeos da gazela.
É inútil o batismo para o corpo.
O que tem suas leis as cumprirá.
Os olhos verão a Deus
(PRADO, 2015, p. 239).

Intertextualizando com a mensagem do Novo Testamento, em que Jesus e seus seguidores pregam a ênfase nos males da alma, e não do corpo, e a ineficiência dos ritos religiosos para transformar as atitudes humanas⁵⁶, o sujeito lírico do poema ressalta os movimentos corporais, em torno de suas necessidades inerentes, tais como comer, beber e fazer sexo, como inocentes e belos em si mesmos. Para ele, a alma, sim, careceria de um batismo que a conduzisse a uma imitação real do Cristo.

Além disso, a enunciadora dos versos usa referências também da própria escritura bíblica, do livro “Cântico dos Cânticos” (BÍBLIA, 1993, p. 675), para dizer do quanto Deus aprova o corpo e seus desejos sexuais, na medida em que Ele mesmo imita essas realidades humanas, usando-as como metáforas para expressar seu amor por sua Igreja.

O mais conhecido e referenciado poema adeliânico que trata da desmistificação da pureza corporal feminina é “Objeto de amor”:

De tal ordem é e tão precioso
o que devo dizer-lhes
que não posso guardá-lo
sem que me oprima a sensação de um roubo:
cu é lindo!
Fazei o que puderdes com esta dádiva.

⁵⁶ Mais especificamente identifiquei uma passagem neotestamentária que apoia essa interpretação da poeta, quando Jesus explica aos seus discípulos sobre o que contamina o homem, numa ótica distinta à que era pregada pela tradição dos anciãos judeus, em Mateus 15: 1-20 (BÍBLIA, 1993, p. 943-944).

Quanto a mim dou graças
 pelo que agora sei
 e, mais que perdoo, eu amo
 (PRADO, 2015, p. 240).

O poema enaltece uma parte do corpo humano, faturalmente associada à impureza e à excreção do que é indesejável. O sujeito lírico considera “guardar” o que intenta dizer a respeito desse elemento corporal como algo que pode carregar a sensação de um roubo, um pecado, para alguns, mas também de uma descoberta de um ponto de seu corpo que lhe é prazeroso. Descobrir isso é uma “dádiva” que deve ser compartilhada com outros, para dela fazerem o que quiser. O sujeito poemático, além de “perdoar”, ama a descoberta da dádiva.

A construção do poema chama a atenção. Dos nove versos, quatro iniciam e falam de um segredo a ser contado, segredo que deixa um incômodo para o eu lírico ao ter que dizê-lo. Quatro concluem o texto, indicando o prazer que o sujeito lírico sente por essa descoberta que agora compartilha. Entre os dois grupos de quatro versos, há a sentença “cu é lindo!”, que ocupa a centralidade do poema, remetendo ao lugar do orifício no próprio corpo humano. O adjetivo usado, “lindo”, amplia a sensação subjetiva de apreciação dessa zona marginalmente erógena, tida nas relações heteronormativas como um tabu, porque relacionada a práticas não procriativas e, por isso, sodomíticas. Na contramão dessa proibição, o sujeito lírico enfatiza a exploração de sensações corporais variadas, experimentadas por quem recebe tal dádiva de revelação, pressupondo as múltiplas possibilidades de sentido de adjetivo empregado. “Lindo”, além de associado à beleza, à formosura, carrega em si outras intenções de uso, como “harmonioso”, “perfeito”, “comovente”, “prazeroso” etc.

Embora tanto em “Deus não rejeita a obra de suas mãos”, como em “Objeto de amor”, os enunciadores dos poemas não sejam explicitamente mulheres, o conjunto dos poemas que tratam da beleza do corpo em todas as suas expressões de prazer evidenciam um discurso da poeta mulher católica, embora maleável às sensações do mundo, que rompe com os estereótipos do exercício da sexualidade feminina.

Em outros momentos, entretanto, a construção do *ethos* de mulher enfatiza perfis femininos reforçadores do lugar tradicional das mulheres nas sociedades patriarcais. Um desses poemas, também da primeira parte, é “A bela adormecida”:

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.
 (PRADO, 2015, p. 242).

Por meio do título, os versos estabelecem intertextualidade com os contos de fadas tradicionais. No livro *Miserere*, Adélia também se utiliza desse mesmo artifício, em “Branca de Neve” (PRADO, 2015, p. 445). Ambos são exemplos daquilo que José Helder Pinheiro Alves aponta como um “modo de recolher vários assuntos num mesmo poema de ‘construção em vitral’” (ALVES, 2014, p. 129). Nesse contexto de elaboração textual, as metáforas das heroínas dos contos de fadas se explicitam apenas em um dos vitrais da estrutura poética ao longo dos textos.

No caso de “A bela adormecida”, a imagem emerge nos quatro versos finais: “Eu fico tão atenta que adormeço/ a cada ano mais./ Sob juramento lhes digo:/ tenho 18 anos. Incompletos” (PRADO, 2015, p. 445). Essa mulher lírica que adormece é descrita no início do poema como uma mulher de 50 anos, que se considera fora do tempo de fazer coisas como dançar, escolher uma profissão, aprender a nadar, o que é uma limitação autoimposta e desnecessária na contemporaneidade, a não ser em uma localidade muito provinciana, patriarcal e tradicional. Essa posição reverbera no que diz Vera Queiroz sobre a poesia de Adélia:

[...] a poesia adeliiana recusa a herança dos poetas modernistas de primeira fase no tratamento exótico dispensado à província e atualiza um procedimento inverso. Enquanto estes se situavam na cidade grande e acolhiam em sua poesia os signos da vida interioriana como atitude intelectual capaz de provocar estranheza ao ambiente acadêmico (estético e cultural) contra o qual se insurgiam, Adélia, ao contrário, mais do que se situar na província, de onde observa o “vasto mundo”, reinveste cada um de seus elementos – físicos ou humanos – em signos de imanente exemplaridade (QUEIROZ, 1994, p. 54).

Nessa perspectiva, os versos “[...] ou se é por causa dele que volta/ e põe tudo arcaico, como a matéria da alma [...]” (PRADO, 2015, p. 242), são peculiares. Há um personagem masculino, “ele”, que reaparece na cena cotidiana. Há que se supor que a catáfora se refira a um homem citado posteriormente no poema, e há duas possibilidades quanto a isso. Na primeira, o referente mais próximo, o pai da mulher lírica, retorna na memória, corroborando as impressões de que tudo em torno dela permanece arcaico, como sempre foi. Na segunda hipótese, a mais atraente, a meu ver, há a sugestão de um homem imaginado que retorna à mente da mulher do poema. De uma forma ou de outra, esse “ele” que reaparece, que é revestido de certa divindade, mantém a vida da enunciadora do poema na mesma condição de existência em que sempre esteve. Mais do que isso, remete sua imaginação à condição “arcaica” da alma, possivelmente indicando um estado anterior à vida terrena, que poderá ser retomado pós morte.

A mulher do poema está aparentemente alegre por essa condição, porque se contenta em contemplar a beleza de um mundo rotineiro, que é “ordenado e bom”. Na rotina cotidiana, em pequenas situações prosaicas, encontra prazer, inclusive na imaginação, pelo enamoramento do homem invisível, “um marido” desejado, diante de quem adormece, “atenta”, como uma adolescente de 18 anos. Desse modo, essa mulher experimenta, com descanso, a incompletude, a aceitação de uma falta, condição possível na maturidade. Por esse motivo se mostra contente, com certa alegria pacificada, pois reconhece seus anos não vividos, seu desejo pleno de incompletude, mas pode adormecer. Seu sono, antes de ser morte, é descanso.

Contraditoriamente, esse sono feminino pode ser interpretado, à luz da referência do título, como paralisia, anestesia, espera semelhante àquela experimentada pela heroína do conto tradicional. A mulher de meia idade do poema não deseja superar seu sono, o “espaço” onde vivencia imaginativamente seu desejo de plenitude em uma

outra condição de existência, porque encontra nessa circunstância o alento para a proximidade da morte, ano a ano.

A reelaboração de um conto antigo por escritores na contemporaneidade normalmente se dá intertextualmente pela via da paródia, um efeito bastante recorrente, pela condição de incorporarem e contestarem as formas de arte a que parodiam, assumindo seus textos, assim, um caráter autorreflexivo. No entanto, ao mesmo tempo em que Adélia parodia essa narrativa, reforça seus sentidos originais, na medida em que cria um *ethos* de mulher que não rompe com a espera de um marido divinizado, de quem se sente desposada desde que nasceu, como se aguardasse o cumprimento de um destino, que ela não busca forjar com as próprias mãos, apenas com a imaginação adolescente, e por esse motivo sente-se incompleta, ainda que, em seus cinquenta anos, pacificada.

Na segunda seção do livro, a temática da procura por Deus se faz bastante presente, mas a busca adquire uma tonalidade de maior sofrimento, uma vez que o encontro com a divindade parece não se concretizar facilmente. Isso é enfatizado pela epígrafe já citada (PRADO, 2015, p. 247). O título da seção também adensa o teor de sofrimento, “O Jardim das Oliveiras”, lembrando o episódio vivido por Jesus Cristo, quando se sentiu angustiado diante de sua morte iminente, clamando a Deus por livramento (BÍBLIA, 1993, p. 960).

Nos cinco poemas da seção, a tônica é a angústia e o medo do sujeito lírico, presente em episódios de insônias e vigílias, rodeado por pensamentos de morte e de incompreensão sobre quem é Deus e sobre as exigências da existência cotidiana.

O terceiro poema da seção, entretanto, denomina-se “O bom pastor” (PRADO, 2015, p. 250-252). Em meio à crise de se sentir não ouvido por Deus em suas angústias, o eu lírico sente-se de repente acolhido pela divindade, quando consegue encontrar algum consolo por contemplar aspectos de uma constelação e por corrigir os erros gramaticais de uma carta, metáforas da evocação da poesia, presente na natureza e no lidar com as palavras:

[...] O terror sumiu,
porque ao reproduzir-vos a carta
corrigi duas palavras
e não há quem às portas do inferno
socorra-se das gramáticas.
Portanto, um poder novo me salva,

uma compaixão,
 que usa as constelações e os correios
 e a mesma língua materna
 que me ensinou a gemer.
 O Misericordioso pôs nos ombros
 sua ovelha mais fraca
 (PRADO, 2015, p. 251-252).

Os versos contêm reflexões metapoéticas: a língua, que há um tempo era canal de gemidos de angústia por parte da enunciadora do poema, agora, quando ela lê uma carta e corrige palavras escritas ali, torna-se veículo de um consolo inesperado, de um encontro com a face misericordiosa de Deus, que, assim, cuida de “sua ovelha mais fraca” (PRADO, 2015, p. 252).

A figura de Jonathan aparece na seção nesse mesmo poema, por meio de uma indagação do sujeito lírico: “Quem é o estranho a quem chamo Jonathan?” (PRADO, 2015, p. 251). Mas segue-se a esta, outra pergunta: “Por Deus, quem sou?” (p. 251). A sequência de questões enseja algumas possibilidades interpretativas. Uma delas seria pensar que, para o eu lírico, compreender quem é Jonathan seria uma passagem para compreender-se a si mesmo, uma vez que essa personagem, já mencionado em “O nascimento do poema” (p. 244-245), é uma expressão humana de quem é Deus, a quem o sujeito lírico procura. Compreender quem Deus é implica também em autoconhecimento, o que já havia sido sugerido com insistência nos versos “Dizei-me quem sois Vós e quem sou eu,/ dizei-me quem sois Vós e quem sou eu”, de “Duas horas da tarde no Brasil” (p. 245), na primeira seção.

Outra possibilidade seria interpretar tais questionamentos como uma sugestão de que Jonathan é um *alter ego* do próprio enunciador do poema, e, em última instância, até mesmo da poeta, como já foi enfatizado na passagem citada de *Os componentes da banda* (PRADO, 2006, p. 24). Outras manifestações líricas da seção corroboram essa ideia. No poema “A treva” (PRADO, 2015, p. 249), que abre o bloco, a mulher lírica é quem sofre no Getsêmani, local de angústia do Filho de Deus, nos evangelhos, identificando-se com ele. Nos versos de “Nigredo” (p. 249-250), também uma mulher clama a Deus no escuro e constata: “[...] Mas não sou eu quem chama,/ é Ele próprio quem se chama/ com minha boca de medo” (p. 249). E mais à frente acrescenta sensações físicas de quem é possuída por Deus: “[...] Ele quer água, eu bebo,/ quer urinar, levanto-me,/ [...] a cova, a mãe, o grande escuro é Deus/ e forceja por nascer da minha carne” (p. 250).

Os versos indicam que essas mulheres vivem crises pessoais que desembocam em uma manifestação mais visível da pessoa de Deus em si mesmas, à semelhança do momento crucial vivido por Jesus Cristo, Filho de Deus, que se manifestou em divindade após a sua morte, quando ressuscitou. Há uma morte angustiada vivida pelas personagens da seção. A superação desse tempo de passagem implicaria novas experiências e condições existenciais, que as tornariam também “divinas”.

Ainda no poema “A sagrada face” (PRADO, 2015, p. 253), a mulher lírica contempla o rosto de Deus a quem procura: “[...] Que faço agora que Vos descubro em silêncio,/ mas, dentro de mim, em meus ossos, vertiginosa doçura?” (p. 253). E continua em outro momento do texto: “[...] Esta doçura nova me empobrece,/ nascer sem pai, sem mãe,/ objeto de um amor em mim mesma gerado” (p. 253). A face de Deus, insistentemente procurada, é achada no interior da própria *persona* do poema.

A partir dessas expressões líricas que demonstram um processo existencial vivido pelas enunciatóricas dos versos da seção, em que elas experimentam a geração do próprio Deus nelas mesmas e assim o descobrem, pode-se supor que Jonathan, figurando o próprio Deus, seja o *alter* ego masculino das mulheres adelianas, como já analisado, ou, ainda, personifiquem a androginia da poeta, sugerida na capa.

Considerando Jonathan como o *animus* arquetípico dessas mulheres, as *personas* poéticas da segunda seção da obra parecem indicar uma fluência de um elemento masculino que lhes é estranho, no interior de si mesmas, bem como também é desejável, reconhecível e até mesmo procurado. Esse fluxo interior assemelha Jonathan, arquetipo masculino, a uma expressão divina, que nasce das estranhas dessas mulheres, como num dolorido parto. Nasce no livro definitivamente, Jonathan.

A terceira seção, também denominada *O pelicano*, trará mais distintamente ainda essa personagem lírica. Dos onze poemas do bloco, nove trazem a figura de Jonathan: “Vou às paisagens do frio atrás de Jonathan./ [...] Amo Jonathan./ Eis aí o monocórdico, diarreico assunto [...]” (PRADO, 2015, p. 257).

Ao longo do segmento, nota-se mais claramente a erotização da relação amorosa com ele, que é ao mesmo tempo homem e Deus, já que “[...] desencadearam-se as formas onde Deus se homizia” (PRADO, 2015, p. 257). Com ele e a ele, a mulher se entrega: “Jonathan quer me ver./ Pois que veja./ [...] tiro o corpo da roupa” (p. 257), numa relação de plena eroticidade:

[...]
 Meu desejo é atômico,
 minha unha é como meu sexo.
 Meu pé te deseja, meu nariz.
 Meu espírito – que é o alento de Deus em mim – te deseja
 pra fazer não sei o quê com você.
 Não é beijar, nem abraçar, muito menos casar
 e ter um monte de filhos.
 Quero você na minha frente, extático
 - Francisco e o Serafim, abrasados -,
 e eu para todo o sempre
 olhando, olhando, olhando...
 (PRADO, 2015, p. 259).

Há uma necessidade da mulher poemática de presentificar eroticamente esse ser adorável, ao qual “hominiza”, sabendo-o também Deus. O personagem masculino, então, é Deus, mas é de carne e osso pleno de contradições e imperfeições humanas: “Jonathan me traiu com uma mulher [...]”; “Jonathan é bastante tolo./ Estou sem saber se me mudo para alguém mais ladino./ se espero Jonathan crescer [...]”. E ela que contracena com esse ser imperfeito, se vê imperfeita também, pois aproxima-se provocativamente a outros homens que não ele, a quem julga amar, só para também provocá-lo: “[...] Por isso fico ganindo/ e chego perto dos homens,/ cheiro a camisa de Pedro,/ o travo ingrato de Jonathan [...]” (PRADO, 2015, p. 258).

Outras cenas poéticas são descritas em relação ao amor não correspondido por Jonathan: “[...] Se Jonathan me amasse...” (PRADO, 2015, p. 260), ou da não aceitação desse romance por parte da mãe da mulher lírica: “[...] minha mãe não aprende a soletrar seu nome,/ seu ódio desloca as tônicas/ e mais ainda os motivos/ de seus terríveis conselhos” (p. 262), e da insistência de superar esse impasse: “[...] Faça-se a dura vontade/ do que habita meu peito:/ vem, Jonathan,/ traz flores pra minha mãe/ e um par de algemas pra mim” (p. 263), ou ainda, dos sentimentos de raiva descritos nos versos de “Raiva de Jonathan” (p. 264-265).

Mas as situações prosaicas que envolvem essa figura poemática são apenas motes para evidenciar o aspecto religioso e existencial que o arquétipo envolve. Isso fica claro no poema “O sacrifício”:

Não tem mar, nem transtorno político,
 nem desgraça ecológica
 que me afaste de Jonathan.
 Vinte invernos não bastaram
 pra esmaecer sua imagem.
 Manhã, noite, meio-dia,
 como um diamante,

meu amor se perfaz, indestrutível.
 Eu suspiro por ele.
 Casar, ter filhos,
 foi tudo só um disfarce, recreio,
 um modo humano de me dar repouso.
 Dias há em que meu desejo é vingar-me,
 proferir impropérios: maldito, maldito.
 Mas é a mim que maldigo,
 pois vive dentro de mim
 e talvez seja Deus fazendo pantomimas.
 Quero ver Jonathan
 e com o mesmo forte desejo
 quero adorar, prostrar-me,
 cantar com alta voz *Panis Angelicus*.
 Desde a juventude canto.
 Desde a juventude desejo e desejo
 a presença que para sempre me cale.
 As outras meninas bailavam,
 eu estacava querendo
 e só de querer vivi.
 Licor de romãs,
 Sangue invisível pulsando na presença Santíssima.
 Eu canto muito alto:
 Jonathan é Jesus
 (PRADO, 2015, p. 266-267).

O poema enfatiza a relação amorosa com Jonathan e usa referências fortemente ligadas à religiosidade cristã, especialmente na segunda metade dele, sintetizadas na seguinte afirmativa: “Jonathan é Jesus”. Para Angélica Soares,

Recriam-se, no poema, as emoções de “eu” (entremeadas de memórias da infância) diante da “...presença Santíssima” e reelabora-se a força interior (“licor de romãs,/ sangue invisível pulsando...”), pela qual se torna possível, ainda hoje, experimentar o sentido maior do “sacrifício”. No amor por Jonathan, presentifica-se o amor por Cristo. E, em face desse amor divino, que vem de Jonathan, as coisas da terra se apequenam. A felicidade terrena se mostra como um “disfarce”, porque o desejo maior (no poema transcrito, o da “presença que para sempre me cale”), ultrapassa cada desejo e, conduzindo à adoração e à prostração, espera sua realização em Jonathan, porque Jonathan é Jesus” (SOARES, 2005, p. 57-58).

A tentativa de associação de Jonathan à figura da divindade emerge desde a escolha do título do livro. No entanto, nesse segmento da obra, no poema homônimo ao livro e que fecha a seção, verifica-se que “o pelicano” se relaciona também com um navio que tem esse nome, que pode bem ser imaginário, a partir da semelhança com o pássaro e sua bolsa que recolhe peixes:

Um dia vi um navio de perto.
 Por muito tempo olhei-o
 com a mesma gula sem pressa com que olho
 Jonathan:

primeiro as unhas, os dedos, seus nós.
 Eu amava o navio.
 Oh! eu dizia. Ah, que coisa é um navio!
 Ele balançava de leve
 como os sedutores meneiam.
 À volta de mim busquei pessoas:
 olha, olha o navio
 e dispus-me a falar do que não sabia
 para que enfim tocasse
 no onde o que não tem pés
 caminha sobre a massa das águas.
 Uma noite dessas, antes de me deitar
 vi - como vi o navio - um sentimento.
 Travada de interjeições, mutismos,
 vocativos supremos balbuciei:
 Ó Tu! e Ó Vós!
 - a garganta doendo por chorar.
 Me ocorreu que na escuridão da noite
 eu estava poetizada,
 um desejo supremo me queria.
 Ó Misericórdia, eu disse
 e pus minha boca no jorro daquele peito.
 Ó amor, e me deixei afagar,
 a visão esmaecendo-se,
 lúcida, ilógica,
 verdadeira como um navio
 (PRADO, 2015, p. 268-269).

Trata-se de um poema bastante analisado na fortuna crítica de Adélia. Indica uma epifania, a partir da imagem de um navio. A figura do navio não é incomum na obra adeliana, até mesmo em sua obra ficcional: “Vi dois navios parados muito longe que se iluminavam à noite e me punham nostálgica, a mim que tanto amo navios e até penso em escrever um livro com este nome: Navios” (PRADO, 1999c, p. 90).

No poema, o navio remete a Jonathan. Jonathan, por sua vez, remete à poesia, que também remete a Deus. Esses três elementos compõem uma peça triangular e dialogam entre si, em todo o livro, uma “trindade” que fluirá ao longo das seções e poemas, compondo uma unidade. Onde um deles aparece, os outros estão presentes, deslizam uns sobre os outros, como o navio desliza sobre o mar. A vinculação entre eles é mística:

[...] inúmeros outros poemas, já observados com relação à presença dos elementos naturais na obra, evidenciam a feição religiosa outorgada aos seres e aos objetos simples. Porque passíveis de conter o divino, porque detêm “um poder”, são alçados ao estatuto de mito, como um “deus momentâneo” revelador da força divina e que o verbo potencializa. Força divina e palavra poética unem-se na criação e a poesia transfigura-se em poema através de um dom [...] (QUEIROZ, 1994, p. 89-90).

Esses aspectos são estruturantes na obra de Adélia, e se verifica, sob essa perspectiva, que tornam *O pelicano* um de seus livros mais interessantes: Deus (o Pai), a poesia (o Espírito, a força que eleva todas as coisas a um lugar divino) e Jonathan (o verbo que se fez carne, o filho Jesus Cristo), gerado nas personas poéticas do livro, por meio das dores das mulheres ali representadas.

Em *A faca no peito* há também um poema intitulado “Trindade”. Nele, no entanto, a tríade se compõe de Deus, de Jonathan, e da mulher lírica que o percebe oniricamente: “Deus só me dá o sonho./ O resto me toma, indiferente aos gritos,/ porque o sonho é Ele próprio travestido de Jonathan [...]” (PRADO, 2015, p. 310).

A última seção de *O pelicano* traz apenas um longo poema, “A criatura” (PRADO, 2015, p. 273-276), em que os aspectos religiosos, místicos, arquetípicos e epifânicos centrados na *persona* de Jonathan se aguçam. A mulher lírica sente-se resgatada, ao fim do livro. Encontrou a síntese e a revelação que procurava. Pode estar em repouso firme, sobre uma constatação que também lhe transmite firmeza, diante do que “tudo mais desce à desimportância” (p. 274). E quer ser deixada nessa condição, diante do que descobre sobre Jonathan: “[...] pedra que dentro é pedra,/ sobre pedra pousada.”⁵⁷

3.2 FACA DE AMOR

*[...] Ter um corpo é como fazer poemas,
pisar margem de abismos [...]*

Adélia Prado

⁵⁷ A menção à pedra, além de indicar firmeza, pode ainda estabelecer relação intertextual com a passagem bíblica narrada nos evangelhos de quando Jesus pergunta a seus discípulos quem ele era para eles (Mateus 16:13-20). A resposta de Pedro é categórica, afirmando que ele era o Cristo, o Filho do Deus vivo. Jesus ratifica aquela afirmativa, dizendo a Pedro que ele era pedra, termo relacionado ao significado de seu nome, e sobre aquela pedra, a afirmativa do apóstolo, seria edificada a igreja de Jesus, o conjunto daqueles que professam a fé cristã (BÍBLIA, 1993, p. 945).

A faca no peito (1988)⁵⁸ é o quinto livro de poemas de Adélia Prado e o oitavo entre poesia e prosa. Veio a público pela Rocco, em 1988, e atualmente é editado pela Record, desde 2007. O título foi escolhido como uma metáfora do sentimento do amor, temática abundante na obra, como vimos. A respeito disso, na orelha da primeira edição, encontra-se o seguinte esclarecimento:

A faca no peito ia se chamar *Oráculos*, mais porque a autora adora essa palavra que por qualquer outro motivo. Depois, ela achou por bem mudar, reservando o título e referência bíblica e mítica a um próximo livro. Foi quando vislumbrou na imagem audaciosa do objeto cortante em ataque frontal a única capaz de expressar o amor, tema quase exclusivo desses poemas inéditos, escritos entre agosto de 1987 e junho de 1988 (PRADO, 1988b, orelha).⁵⁹

As capas das publicações produzidas pelas duas editoras trazem imagens de Marc Chagall, que oferecem também reverberações sobre relações amorosas: “Les fiancés”, de 1927, na edição da Rocco, e “Casal de namorados em fundo vermelho”, de 1911/1912, da edição pela Record.

Os poemas das contracapas igualmente destacam aspectos dos sentimentos e sensações envolvidas nas transações do amor. A edição da Rocco cita versos extraídos do poema “Em português”: “As línguas são imperfeitas/ pra que os poemas existam/ e eu pergunte donde vêm/ os insetos alados e este afeto,/ seu braço roçando o meu.” (PRADO, 2015, p. 290). Já a contracapa da Record traz os versos de “Formas”, na íntegra:

De um único modo se pode dizer a alguém:
 'não esqueço você'.
A corda do violoncelo fica vibrando sozinha
 sob um arco invisível
e os pecados desaparecem como ratos flagrados.
 Meu coração causa pasmo porque bate
 e tem sangue nele e vai parar um dia
 e vira um tambor patético
 se falas no meu ouvido:

⁵⁸ Os poemas citados, comentados e interpretados nesse subcapítulo, relativos ao livro *A faca no peito*, são referenciados aqui, seguindo a ordem de aparecimento em *Poesia reunida* (2015): “Biografia do poeta” (p. 283); “Formalística” (p. 284-285); “A morte de D. Palma Outeiros Consolata” (p. 285-286); “O holocausto” (p. 288-289); “*Opus Dei*” (p. 289); “Em português” (p. 290); “As palavras e os nomes” (p. 291-292); “O demônio tenaz que não existe” (p. 292-293); “Como um bicho” (p. 293-294); “Matéria” (p. 297); “Formas” (p. 297-298); “Poema começado do fim” (p. 298); “A cicatriz” (p. 299); “O conhecimento bíblico” (p. 299-300); “O encontro” (p. 301); “Adivinha” (p. 303); “Carta” (p. 305-307); “Bilhete da ousada donzela” (p. 307-308); “Fieira” (p. 308-309); “Trindade” (p. 310-311); “Pastoral” (p. 313-314); “O aprendiz de ermitão” (p. 314-315).

⁵⁹ *Oráculos* ficou como ideia inicial para o título de seu sexto livro, que acabou por se chamar *Oráculos de Maio* (1999).

'não esqueço você'.
 Manchas de luz na parede,
 uma jarra pequena
 com três rosas de plástico.
 Tudo no mundo é perfeito
 e a morte é o amor.
 (PRADO, 2015, p. 297).

As emoções que o sujeito lírico experimenta ao ouvir do ser amado a expressão “não esqueço você” se traduzem em variadas formas sensitivas: na audição do som de um violoncelo; na sensação da ausência de pecados, como se estes fossem ratos flagrados, que perdem seu impacto de causar surpresas amedrontadoras; na percepção do bater do próprio coração, como um “tambor patético”; na observação da luz na parede e da jarra com flores de plástico. Apesar da artificialidade das rosas observadas, mesmo assim tudo é perfeito aos olhos da enunciadora do poema. Por isso, declara que “a morte é o amor”, uma sensação de completude, referência também ao gozo, conhecido pelos franceses como *petite mort*.

O livro divide-se em duas partes apenas, cujos títulos foram construídos como anáforas, “Por causa da beleza do mundo”, com 14 poemas, e “Por causa do amor”, com 22, como a indicar faces de uma mesma inquietação que atinge o peito da poeta. De forma diferente de seus demais livros, as partes não trazem epígrafes. Há uma epígrafe inicial única, uma citação de Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*: “Coração da gente – o escuro, escuros”. A escolha indica que o conjunto dos textos trata de aspectos das emoções e pensamentos humanos que fogem a certa racionalização.

A partir dessa premissa, na primeira parte, há ênfase em textos metapoéticos, evidenciando a relação que a autora estabelece entre sua poesia, o amor, o cotidiano e até mesmo as realidades diminutas experimentadas no contato com a natureza, de onde emergem reflexões de sua relação com a divindade. Na segunda, há uma maior insistência na relação amorosa com Jonathan, ainda que ele apareça em poemas também da primeira parte.

A referência à faca no peito não é nova. Um dos poemas de *Terra de Santa Cruz* (1981) traz o mesmo título da obra em questão. Diferentemente do livro, os versos de “A faca no peito” abordam outros temas, de sensações suscitadas por cenas oníricas que trazem emoções variadas, medos, culpas, que perfuram o peito, agitando o sono

do sujeito poético: “meu coração suporta grandes pesos./ Nem em sonhos repousa” (PRADO, 2015, p. 202).

O dado semântico “peito”, parte do título, evidencia-se na obra por meio de vários elementos a ele associados, como coração, tambor, alma, espírito e respiração. Já o termo “faca” aparece algumas vezes como faca mesmo, ou por meio de outros instrumentos cortantes similares, ora indicando o corte realizado pela poesia, ora, pelo amor. Em “Como um bicho”, por exemplo, aparece como “faca”, metáfora ligada ao membro sexual masculino. Associa-se àquilo que promove o bater incessante e gradativamente mais acelerado do peito, em meio à fúria do ato amoroso, à semelhança de um bicho. A certa altura do poema, essa “faca” transforma-se na “flauta” de um pastor, calmaria, que leva o eu lírico ao descanso:

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

Tan-tan, tan-tan,
um tambor antiquíssimo na selva
cada vez mais perigoso
porque o dia deserta,
tan-tan, tan-tan,
as estrelas são altas e os répteis astuciosos.
Tan-tan, meu pai, tan-tan,
ó minha mãe,
ponta de faca, dentes,
água,
água, não. Um pastor com a sua flauta no rochedo,
o que nada pode erodir.
Assim meus pés descansam
e minha alma pode dormir.
Tan-tan, tan-tan,
cada vez mais fraco.
Não é meu coração,
é só um tambor
(PRADO, 2015, p. 293-294).

Também em “O aprendiz de ermitão” o objeto “faca” aparece: “[...] Ele, Jonathan, e eu,/ faca, doçura e gozo,/ dor que não deserta de mim” (PRADO, 2015, p. 314). Aqui, entretanto, embora também sinalize fases do ato amoroso, “faca, doçura e gozo”, mostra-se mais reforçadamente associado à dor do amor, que não abandona o eu lírico. Já no poema “Cicatriz”, a faca “masculina” e o conseqüente gozo do encontro amoroso proporciona a sensação de eternidade: “Me mata, Jonathan, com sua faca,/ me livra do cativo do tempo” (p. 299).

Para Angélica Soares,

A referência poética à perpetuação do desejo remete-nos para uma das questões centrais do erotismo: a da impossibilidade de alcançar-se a continuidade nos limites desta vida descontínua. Daí o convite a “morrer juntos”, em “O encontro”, como forma de compartilhar, pelo amor, da ilusão da continuidade fugazmente atingida (SOARES, 2005, p. 58).

Em “O encontro” o elemento cortante é a unha do ser amado, a quem a mulher lírica se dirige: “[...] faz com tua unha um risco/ na minha cara,/ o amor da morte instigando-nos/ com nunca vista coragem./ Vamos morrer juntos/ antes que o corpo alardeie/ sua mísera condição” (PRADO, 2015, p. 301). Os versos evidenciam o desejo de que o encontro amoroso seja pleno como a morte, em êxtase, na ocupação mais atrevida do corpo do outro a quem se ama, já que “amor e morte são casados” (p. 301).

Na segunda seção do livro, mais caracteristicamente voltada ao tema do amor, a menção às unhas do ser amado aparecerá ainda algumas vezes: “Quero entender suas unhas” (PRADO, 2015, p. 299); “[...] que unha forte!” (p. 309). A contemplação e o desejo pelos detalhes do corpo do homem desejado, especialmente por esse elemento que é semanticamente ligado à garra animal, à força, é recorrente.

Em *A faca no peito*, embora o amor apresente elementos comuns à lírica erótico-religiosa dos demais livros, mostra-se em uma dimensão bastante corporal e humana, principalmente na segunda seção: “O que quer acontecer pede um metro imprudente,/ clamando por realidade./ Centopeias passeiam no meu corpo” (PRADO, 2015, p. 297); “Um corpo quer outro corpo./ Uma alma quer outra alma e seu corpo” (p. 298); “Eu amo o tempo porque amo este inferno,/ este amor doloroso que precisa do corpo” (p. 299).

Adotando o entendimento do sentido cortante presente no título, no poema “*Opus Dei*”, observa-se que essa temática aparece, por exemplo, por meio do objeto “lança”, remetendo ao órgão sexual masculino: “[...] Abre-te,/ Jonathan é apenas um homem,/ se lhe torceres o lábio zombeteira/ a lança dele reflui” (PRADO, 2015, p. 289).

Já em “Formalística”, bastante analisado pela crítica, outro elemento cortante aparece referindo-se a uma concepção do fazer poético: “O poeta cerebral tomou café sem açúcar/ e foi pro gabinete concentrar-se./ Seu lápis é um bisturi/ que ele afia na pedra,/ na pedra calcinada das palavras, [...]” (PRADO, 2015, p. 284). Nesse caso, há um apontamento principalmente para a poesia de João Cabral de Melo Neto, considerado um poeta cerebral, a quem a imagem da pedra é associada. Nota-se que o fazer poético, aqui, se dá em um lugar de concentração, em um gabinete. O sujeito lírico

expõe a luta daquele poeta, contrapondo sua experiência poética com a de uma mulher (subentendida como a mulher lírica do poema, embora este não apresente desinências específicas de um *ethos* feminino): “[...] A serva de Deus sai de sua cela à noite/ e caminha na estrada,/ passeia porque Deus quis passear/ e ela caminha” (p. 284). Para o poeta “cerebral”, a poesia estaria na luta com as palavras, em contato apenas com o “bisturi” no papel. Para a mulher poeta, estaria na liberdade de caminhar com Deus, em contato direto com elementos da vida cotidiana, onde se encontra a poesia.

A dimensão cortante da faca no livro estende-se tanto aos aspectos do ato amoroso quanto ao ato de fazer poesia, este último mais presente na primeira seção, aquele, na segunda. Nas duas situações, o elemento cortante relaciona-se a um personagem masculino, com quem a mulher poeta contracena nos versos, uma outridade, diante de quem a persona feminina se coloca amorosa e, por vezes, com insinuada religiosidade.

A mulher desse último poema poderia bem figurar a própria Adélia, cuja poesia, como sua fortuna crítica reconhece, se contrapõe ao cerebralismo poético e ao concretismo. No dizer de Caio Fernando Abreu:

A impressão que a gente tem é que, ao invés de instalar-se numa aristocrática escrivania para “caçar” a poesia (como ela diz), Adélia ronda pela casa de caderno em punho, observando o “ciscadinho do pardal em cima do muro”, “a horta de couve e outros pequenos luxos [...]” (ABREU, 2005, p. 72).

É dessas miudezas cotidianas, muitas recolhidas da paisagem natural, como já apontado, que se alimenta a poesia desse e de outros livros da autora. Insetos, por exemplo, aparecem de forma recorrente em *A faca no peito*, como as borboletas, que são mencionadas cinco vezes ao longo da primeira parte (PRADO, 2015, p. 283, 289, 290 e 292), além de besouros, aranhas, e outros bichos, como rãs, peixes etc.

Para Vera Queiroz,

Na obra de Adélia, a natureza incorpora-se ao registro da província, da vida interiorana e, dentro do que se compreende aí como o projeto de resgatar as formas do mínimo, do humilde e do banal, seu olhar se deterá sobre as flores, as moitinhas, os pássaros mais comuns, o rio, a lagoa, os insetos, os vegetais, os animais que ciscam no quintal, encontrando neles dignidade e grandeza e conferindo-lhes a força própria da simplicidade (QUEIROZ, 1994, p. 68).

Entretanto, além de explicitar o olhar da poeta dirigido às coisas simples, a menção aos elementos do mundo natural colocam em questão seus nomes, palavras que evocam mistério e poesia: “As borboletas não desistem, inconscientes de seu nome impróprio” (PRADO, 2015, p. 289); “Aranha, cortiça, pérola/ e mais quatro que não falo/ são palavras perfeitas” (p. 290); “As línguas são imperfeitas/ pra que os poemas existam/ e eu pergunte donde vêm/ os insetos alados e este afeto,/ seu braço roçando o meu” (p. 290); “As rãs pulam sobressaltadas/ e o pelejador não entende,/ quer escrever as coisas com as palavras” (p. 285).

Dessa maneira, insetos e outras miudezas são *locus* de reflexões metapoéticas, e suportes concretos para o entendimento adeliانو de que poesia é um mistério, que provoca alumbramentos até mesmo diante de mínimas situações, enfatizando o limite das palavras para se referirem a esses fatos e darem conta de suas grandezas: “[...] Borboletas, esta grafia,/ este som é um erro/ e os erros me interessam” (PRADO, 2015, p. 292).

Além disso, a poeta deseja enfatizar o paradoxo presente na manifestação da grandeza divina em minúsculas coisas com as quais se depara: “[...] sacrifico as aranhas pra saber de onde vêm” (p. 292). Fazer referência a elas é um pretexto para falar de suas origens, que, em última instância, evocam Deus. Mas a poeta percebe que a relação da natureza com o Criador é inerente a ela, sem perturbações, sem ir além do que lhe é geneticamente determinado. Para a poeta, cada elemento da natureza compõe equilibradamente o seu próprio lugar nos ecossistemas naturais e se contenta e se realiza na condição que lhe cabe: “A natureza obedece e é feliz,/ a natureza só faz sua própria vontade, não esborda de Deus” (p. 292). Ao mencionar esse aspecto, os versos podem evocar, por conclusão contrária e implícita, um lugar distinto dos humanos, que lidam com uma sensação de deslocamento e conseqüente falta e descontentamento permanentes.

Embora assumindo um fazer muito diverso dos poetas mais concretistas, o livro aponta para o foco no engenho também com as palavras, na medida em que traz alguma experimentação formal mais visível, já que a autora se utiliza de um recurso ausente em todos os seus demais livros, o deslocamento dos versos para outros pontos da página que não só a margem esquerda, buscando novas disposições espaciais, ora mais à direita, ora menos, tais como nos mencionados “Como um bicho”

(PRADO, 2015, p. 293) e “Formas” (p. 297), ou neste “Biografia do poeta”, conforme versão da primeira edição, pela Rocco, modificada nas edições posteriores:

[...] Chamavam poeta ao que sabia rimar.
 O mundo intimava,
 embaixo flores,
 em cima estrelas.
 Nem Salomão em sua glória
 foi mais feliz do que eu [...]
 (PRADO, 1988, p. 11).

Na maioria das vezes o deslizamento à direita parece sinalizar que o verso deslocado é ainda parte integrante do verso precedente, estando a meio caminho entre esse e o novo trecho que virá, sintática e semanticamente. Os versos podem também se estabelecer como carentes de autonomia, ocupando sentidos de complementaridade e de explicação dos versos anteriores, em alguns momentos, como nos primeiros versos do trecho acima. Em outros, podem adquirir uma nova espacialidade para efeito de destaque de uma ideia ou imagem, como nos dois últimos versos. De todo modo, sugerem experimentações com o espaço da página, pelo fato de a poeta talvez estar com o olhar voltado para esses aspectos visuais e para os questionamentos sobre o que é o fazer poético.

Tanto assim que, entre as edições primeiras pela Rocco e as edições da Record, foram efetuadas várias revisões dessa ordem. Essas alterações poderiam ser consideradas equívocos editoriais, a princípio, não fosse a recorrência das revisões em alguns poemas e a permanência delas nas diferentes edições posteriores, inclusive em *Poesia reunida*, publicação comemorativa de 2015. No mesmo trecho citado acima, por exemplo, de “Biografia do poeta”, a partir de 2007, início das publicações do livro pela Record, os mesmos versos aparecem desse modo:

[...] Chamavam poeta ao que sabia rimar,
 o mundo intimava.
 Nem Salomão em sua glória foi mais feliz do que eu [...]
 (PRADO, 2007, p. 9).

Além da revisão quanto ao deslocamento, nas edições da Record, há omissão de alguns versos, bem como revisões que aparecem em outros poemas do livro: “A morte de D. Palma Outeiros Consolata” (PRADO, 2007, p. 15), “O holocausto” (p. 21), “As

palavras e os nomes” (p. 31), “O demônio tenaz que não existe” (p. 33), “Como um bicho” (p. 35), “O conhecimento bíblico” (p. 47), “Adivinha” (p. 55), “Carta” (p. 65), “Bilhete da ousada donzela” (p. 69), “Trindade” (p. 75), “Pastoral” (p. 81), “O aprendiz de ermitão” (p. 83).

Tais alterações podem ser decorrentes principalmente do pouco acolhimento do livro pela crítica, pois diferentemente de *O pelicano*, que teve boa aceitação, sobretudo pela novidade do personagem lírico Jonathan, *A faca no peito* sofreu resistências do público especializado. Uma das objeções diz respeito ao fato mesmo da presença recorrente de Jonathan. Nesse segundo livro, em que ele aparece detidamente, sua presença torna-se um elemento desgastado pelo uso recorrente, empobrecendo a própria novidade que havia angariado.

Augusto Massi observa também a hipótese de que, além da consideração da crítica quanto ao desgaste da figura de Jonathan, a incursão de Adélia pela prosa, nos três primeiros romances da autora que antecedem *A faca no peito*, tenha modificado sua dicção poética: “[...] Se, por um lado, a prosa efetivamente representou uma expansão e um desdobramento dos territórios da escrita, algo se perdeu neste retorno à poesia” (MASSI, 2015, p. 517). E acrescenta, analisando a insistência na presença de Jonathan:

Nos quatro primeiros livros de poesia, o potencial de surpresa de cada texto enriquecia o conjunto sem perder a sua particularidade. Agora, a irrupção livre e inesperada do desejo parece subordinada ao horizonte de um único personagem [...] (MASSI, 2015, p. 517).

Sobre apontamentos de Massi, considero ainda que, em relação à personagem Jonathan, possivelmente sua repercussão positiva junto à crítica no livro anterior tenha motivado a autora a explorar mais a ideia, sem o apuro e a autocrítica necessários. Nesse sentido, acabou, sim, no meu entender, por resvalar em pouca exigência quanto ao seu próprio fazer poético em alguns trechos da obra.

Uma das manifestações críticas mais contundentes sobre o livro foi emitida por Felipe Fortuna, com a publicação do artigo “*Opus Dei, mea culpa*”, publicado no “Caderno Ideias” do *Jornal do Brasil*, de 3 de setembro de 1988:

[...] esta [autora] já apresenta uma evidente fadiga de sua meditação religiosa, e o novo livro não sustenta sequer a surpresa de algumas imagens de poemas do livro anterior [...] Seu novo livro não dissipa a originalidade, mas também não faz supor que se realize uma poesia de tom elevado; pelo contrário, em *A faca no peito* repetiram-se à exaustão alguns temas – como a do indefinível personagem Jonathan – e deu-se preferência a uma poesia marcante por seu coloquialismo que acusa, agora, desleixo e falta de rigor incomparáveis até mesmo à sua poesia. [...] (FORTUNA, 2000, p. 137).

Segundo Moreira (2010, p. 17), na seção “Cartas” do “Caderno Ideias”, um ano e meio depois, foi publicada uma inusitada declaração de Adélia Prado, em dia 10 de março de 1990. O artigo, intitulado “Poemas abjurados”, dizia assim:

Abjuro os poemas: *Biografia do poeta, O holocausto, Gritos e sussurros, Mandala, Prodígios, O aprendiz de ermitão, As palavras e os nomes, O demônio tenaz não existe, Carta, Trindade, Pastoral e Não blasfemo*, do livro *A faca no peito*, de minha autoria. Ainda: agradeço ao crítico Felipe Fortuna os reparos felizes à sua qualidade, feitos por ocasião de seu lançamento. Só agora percebo a justeza de suas observações que, segundo meu juízo, se aplicam aos poemas citados. *Mea culpa* (PRADO, apud MOREIRA, 2010, p. 17).

Mais de uma década depois, em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Adélia Prado trata desse episódio, confessando o quanto aquele fato foi marcante e influenciador em sua trajetória de publicações de poesia:

Eu me senti muito atingida, sofri muito, era a primeira vez que levava uma bordoadá. Fui relendo o livro e dizendo: “Meu Deus, que absurdo!” E tirava um poema. E mais outro, até o fim. O Pedro Paulo [de Sena Madureira, seu editor] era contra. Mas eu só pensava que ficaria muito envergonhada se as pessoas olhassem para mim e falassem: “Olha lá a Adélia Prado, aquela que pôs 12 poemas horrorosos num livro” (PRADO, 2000, p. 30).

Em palestra posterior, proferida na Academia Brasileira de Letras, Fortuna ressaltou ainda as qualidades e as limitações da atitude de Adélia, mostrando a complexidade de seu comportamento, inusitado nos meios literários e incompreensível para muitos:

Em alguns casos, a influência da resenha ou do ensaio acaba transformando a obra sob análise. Eu e muitos leitores fomos surpreendidos pela decisão de Adélia Prado de abjurar 12 poemas de seu livro *A faca no peito* (1988) - primeiramente, em carta publicada no *Jornal do Brasil*, em 10 de março de 1990 e, em seguida, na sua *Poesia reunida* (1991). A raríssima atitude da poeta, que agradeceu as observações feitas por mim numa resenha, jamais contaria com a minha aprovação: depois de publicado, um livro (com suas ideias e sua forma) dificilmente desaparece de circulação. Combinam-se um elemento sacrificial e um gesto de renúncia religiosa nos cortes a que Adélia Prado se impôs no seu livro e no uso do verbo abjurar, tanto mais

intensificados nas entrevistas nas quais a poeta voltou ao assunto, em atitude humilde. O fato é que a sua decisão honesta e explícita muitas vezes ocorre a outros escritores, sobretudo os que se republicam em antologias ou compilações, embora de modo dissimulado e quase imperceptível para os que não acompanham atentamente uma obra.

Creio que o episódio com a recepção da minha crítica por Adélia Prado não constitui – em hipótese alguma – uma polêmica. Pelo contrário, a aceitação pela poeta, que eliminou poemas da sua obra a partir de então, constitui um corte consciente e autoproclamado, que pode ser estudado em seus efeitos (FORTUNA, 2011).

Felipe Fortuna recorda-se do episódio e faz importantes ponderações sobre o papel da crítica em promover o diálogo profícuo entre o leitor e a obra abordada, seja em publicações em livros ou em periódicos diversos. Enfatiza, também, o componente religioso presente na atitude e no discurso da poeta, mas analisa-o como fato em si, sem expressões preconceituosas. Mesmo considerando desnecessária a atitude, uma vez que um livro publicado é um conjunto de textos e discursos que não pertencem mais ao autor e encontrarão seus leitores, especializados ou não, Fortuna discute sobre o acontecido e seus efeitos, como um fato discursivo digno de nota, digno, inclusive, de ser estudado, para ser melhor compreendido.

A meu ver, a atitude de Adélia é no mínimo corajosa, como de poucos, embora pareça a Fortuna desnecessária. É preciso coragem para reconhecer a consistência das contribuições emitidas por um crítico, abdicando publicamente de alguns de seus próprios poemas. Mas o mais importante a ressaltar no episódio é o respeito que a autora demonstra ter pelo papel do crítico. Esse apreço também fica claro em depoimentos da poeta, tais como o que ela deu em uma entrevista a Cristiane Costa. A entrevistadora ressaltava o sucesso de crítica e público que Adélia angariou ao longo dos anos e a questiona sobre qual desses receptores de seu texto para ela era mais importante. Adélia respondeu que os dois e, sobre o primeiro, acrescentou: “A crítica é muito importante. Pena que não temos mais aqueles críticos que falavam: este livro é bom por isso e por aquilo, ou não presta por isso e por aquilo [...]. Vejo autores que são um sucesso arrebatador de público, mas completamente carentes de crítica. Esses autores deveriam ser criticados para poder melhorar [...]” (PRADO, 2005b, p. 15-16).

Os doze poemas excomungados por Adélia encontram-se tanto nas edições da Rocco (a partir de 1988), quanto da Record (a partir de 2007)⁶⁰. No entanto, em *Poesia reunida* (1991), primeira publicação após o episódio da crítica de Fortuna, esses textos não constam na seção destinada a *faca no peito*, diferentemente das demais seções referentes aos seus outros livros, que trouxeram todos os poemas das publicações originais.

Apenas um dos poemas rechaçados pela autora se manteve na publicação, “As palavras e os nomes”, embora Adélia, como ela mesma reitera, o tenha condicionado a um “ato cirúrgico” (PRADO, 2000, p. 31). Além disso, outro poema que não constava na lista dos doze foi retirado, “A morte de D. Palma Outeiros Consolata”. No entanto, todos os textos poéticos voltaram a ser inseridos nas publicações posteriores, com poucas revisões na posição espacial de alguns versos, na breve omissão de outros, na substituição de palavras etc.

Seria plausível perguntar o que Adélia associou naqueles poemas ao que Fortuna apontava sobre *A faca no peito* na crítica do jornal: “fadiga de sua meditação religiosa”, “não sustenta a surpresa de algumas imagens”, “exaustão de alguns temas, como a do indefinível personagem Jonathan”, “poesia marcante por seu coloquialismo”, “falta de rigor incomparáveis até mesmo à sua poesia” (FORTUNA, 2000, p. 137). Dos que “excomungou”, nota-se o poema “As palavras e os nomes”. Dele foi extraído o seguinte trecho original: “Ai! Nunca vou fazer ‘cantar d’amigo’./ No entanto, como se eu fora galega, na minh’alma arrulham pombos,/ tem beirais, tem manhãzinhas,/ costureirinhas, pardais” (PRADO, 1988a, p. 33), que também retornou às edições posteriores. Essa, a maior delas, e outras alterações não apresentam uma consistência que ajude a conceber a intenção da autora ao efetuá-las.

Observando as escolhas editoriais após o episódio, infere-se, entretanto, que a poeta inicialmente abjurou dos poemas, deixando isso claro não só na matéria do jornal, mas também à medida que os omitiu quase na totalidade em *Poesia reunida* (1991). Porém, parece que voltou atrás em suas ponderações, já que os incluiu novamente nas edições posteriores da obra, ou, talvez, ainda que consentisse nas observações

⁶⁰ A ordem em que aparecem nas edições do livro é: “Biografia do poeta”, “O holocausto”, “As palavras e os nomes”, “O demônio tenaz que não existe”, “Gritos e sussurros”, “Mandala”, “Carta”, “Prodígios”, “Trindade”, “Não-blasfemo” (o título inicialmente era “Não blasfemo”), “Pastoral” e “O aprendiz de ermitão”.

de Fortuna e reconhecesse algum demérito nos textos, os tenha mantido como parte indissociável da publicação naquele momento e fase de seu trabalho, ainda que realizando revisões em muitos deles.

De qualquer forma, sobre a presença marcante de “coloquialismo” e “falta de rigor” na construção dos versos, em alguns momentos a poeta não é feliz na escolha de imagens, pois apresenta metáforas empobrecidas pelo uso trivial, em diálogos cotidianos de pessoas comuns, como, por exemplo, na referência, mais de uma vez, à metáfora do tambor associada ao coração: “[...] Tan-tan, tan-tan,/ cada vez mais fraco./ Não é meu coração,/ é só um tambor” (PRADO, 2015, p. 293-294). Ou: “Meu coração causa pasmo porque bate/ e tem sangue nele e vai parar um dia/ e vira um tambor patético/ se falas no meu ouvido: ‘não esqueço você’” (p. 297-298). O par tambor/coração não sustenta surpresas e já é banalizado na coloquialidade.

Da mesma maneira, como se não bastasse uma escolha desgastada pelo uso comum, a repetição de elementos metafóricos sem acréscimos de dados poéticos novos suscita desconfiança de rigor formal, como na menção à uma “jarra pequena com três rosas de plástico”, citada em dois poemas seguidos no livro, “Matéria” e “Formas” (PRADO, 2015, p. 297). A metáfora aparece em ambos os textos como referente à vida e à morte, a partir das reflexões sobre o amor entre a mulher lírica e Jonathan. A repetição da mesma imagem num segundo poema pode soar como descuido e pouco rigor criativo.

Curiosamente, no entanto, os poemas que apresentam essas possíveis inconsistências poéticas, no meu entender, não figuram entre os doze elencados por Adélia e abjurados por ela. Os textos em que aparecem o par “coração/tambor” e a “jarra pequena com três rosas de plástico” são: “Como um bicho”, “Matéria” e “Formas” (PRADO, 2015, p. 293-298), e eles se encontram em todas as edições da obra, sem praticamente nenhuma revisão em todas elas, o que pode demonstrar que não foram associados pela autora ao que Fortuna apontava em sua crítica.

De qualquer modo, a obra mantém lapsos de qualidade observados por Fortuna e outros críticos e assumidos pela autora, o que é plausível em determinados momentos da produção de qualquer escritor. Ubirajara Moreira, abordando esses fatos relativos a *faca no peito*, admite:

É de meridiana evidência a constatação de que, qualquer que seja o poeta, de nenhum se poderá afirmar que cada poema é sempre uma obra-prima. Altos e baixos, graduações de qualidade, tudo isso ocorre nos melhores poetas – assim considerados já que apresentam certa constância de superior qualidade na composição de seus textos. Se impulsionado pela inspiração, seja qual for a sua origem ou o que quer que se entenda por tal; se impulsionado pela motivação intelectual e o prazer de arquitetar sua obra – o que se pede ao artista e o que realmente conta no final é a obra em si, como se apresenta em sua realização, onde estão intimamente amalgamados os elementos de representação ideativa e a carnadura da linguagem que lhe dá forma e existência, num processo mutuamente condicionante, dinâmico e integrativo (MOREIRA, 2010, p. 18).

Ainda que, no que se refira à constância qualitativa, o conjunto da produção poética de Adélia Prado alcance evidência de acolhimento pela crítica e pelo público em geral, sofre também de baixas na qualidade, como é razoável na obra de qualquer autor.

Outro aspecto apontado por Felipe Fortuna como reserva a alguns poemas de *A faca no peito*, dessa feita, assumido em alguns casos de revisão pela própria poeta, diz respeito à presença marcante da temática religiosa. Mas, observando o conjunto de textos do livro e a recorrência do personagem Jonathan, que aparece em vinte e sete dos trinta e seis poemas, a “fadiga” em relação aos temas religiosos a que Fortuna se refere, bem como outros críticos, parece mesclar-se à “exaustão” da presença dessa personagem, que já não carrega o tom de novidade como em *O pelicano*.

Entretanto, embora a presença de Jonathan possa afadigar alguns leitores da obra, pelo recorrente viés religioso, há um componente inovador na construção de personagens no livro. Em *A faca no peito*, aparecem vários nomes femininos, que as mulheres líricas usam como referências, e cujos significados adquirem conotações religiosas ou amorosas, geralmente com valores arquetípicos, denotando papéis femininos variados.

No poema “As palavras e os nomes”, por exemplo, a mulher lírica refere-se a si mesma, discorrendo sobre vários possíveis nomes que a acompanham, todos derivados do nome da própria Adélia: “[...] Meu nome agora é nenhum,/ diverso dos muitos nomes/ que se incrustaram no meu,/ Délia, Adel, Élia e Lia/ e para desgraça minha/ ainda Leda, Lea, Dália, Eda, Ieda e ainda Aia” (PRADO, 2015, p. 291-292). Sobre esse último, acrescenta: “[...] O melhor!/ Aia, a criada de dama nobre,/ a dama de companhia,/ a que tem por ofício/ anotar no papel a vida/ e espiar pela fresta/ a ama gozando com o rei” (p. 292). O texto é principalmente metapoético, e a reflexão sobre os muitos nomes pessoais, que remetem a papéis específicos, sugere que a

mulher lírica busca compreender-se. Ao final, o último verso também reforça essa leitura: “Mas eu o que sou?”

Outras referências a nomes de mulheres caminham também nessa mesma direção semântica. Em “O demônio tenaz que não existe”, a mulher lírica expressa: “[...] Quero ser santa como santa é Agnes,/ a que voa nas asas dos besouros,/ cantando pra me acalmar com sua voz de menina” (PRADO, 2015, p. 293). Agnes significa “pura”, “casta” ou, ainda, “dócil como um cordeiro”. Vem do latim *Agnes*, que tem origem no grego *hagné*, que quer dizer literalmente “pura, casta”, de mesma raiz do vocábulo *agnus*, que significa cordeiro. O poema remete a Santa Agnes, conhecida mais como Santa Inês, uma jovem que padeceu o martírio em defesa de sua própria castidade, tendo consagrado sua devoção e fidelidade ao Cristo (AZEVEDO, 1993, p. 29; VARAZZE, 2203). O contexto em que os versos que trazem seu nome aparecem é de um poema que fala do medo da morte ao se andar de avião. O desejo e a busca da mulher do poema é igualar-se a Agnes em seu voo para além do medo de morrer. E o canto que a menina Agnes entoava e chama a atenção dessa mulher é: “[...] desvencilha-te das cadeias que te prendem o pescoço,/ ó filhinha cativa de Sião [...]” (p. 292).

A apropriação do nome Agnes se concretiza também em outro poema, “Matéria”. Ali a mulher lírica não apenas deseja ser como Agnes, ela se denomina, e contracenava com Jonathan:

Jonathan chegou.
 E o meu amor por ele é tão demente
 que me esqueci de Deus,
 eu que diuturnamente rezo.
 Mas não quero que Jonathan se demore.
 Há o perigo de eu falar
 na presença de todos
 uma coisa alucinada.
 O que quer acontecer pede um metro imprudente,
 clamando por realidade.
 Centopeias passeiam no meu corpo.
 Ele me chama Agnes
 e fala coisas irreproduzíveis:
 “entendo que uma jarra pequena
 com três rosas de plástico
 possam inundar você de vida e morte”.
 Você existe, Jonathan?
 (PRADO, 2015, p. 297).

Nesses versos, a mulher lírica mostra-se apaixonada por Jonathan, ao ponto de esquecer-se de Deus, diferentemente da santa mencionada no poema anterior. Esse amor é corporal, “centopeias passeiam” no seu corpo. Sabe-se que as centopeias, por meio de suas picadas, podem ser muito venenosas (AULETE, 2011, p. 309). A referência a elas sugere que a persona do poema está envolta em sensações de toques sutis, que incendeiam, envenenam e erogeneizam o seu corpo como um todo, desejando o homem amado. O momento é alucinante, de falas “irreproduzíveis”, que, contraditoriamente, ela reproduz, cheia de antagonismos, de “vida e morte”, que a fazem indagar se o homem a quem ama realmente existe.

Outra denominação se dá em “O aprendiz de ermitão” (PRADO, 2015, p. 314-315). Dessa vez, a mulher é chamada por Jonathan de Primora, “nome de amor inventado” (p. 314). O nome “Primora” não é dicionarizado. O próprio texto poético revela isso. O termo, contudo, pode remeter ao verbo “aprimorar” ou ao substantivo “primor”. Em ambos os casos, nota-se que há ecos de significação no poema. Na primeira hipótese, considerando que o texto é um exemplar característico do olhar religioso adelião, Jonathan, sendo Deus e sendo homem, convida a mulher ao aprimoramento pessoal, por meio do ato de cear. Tomar e comer é ato litúrgico e erótico, “tudo é corpo”, “mensurável matéria na medida” e “mistérios”. A relação com esse homem-deus é um convite, “Vem, Primora” (p. 315), convite ao crescimento. No segundo caso, enfocando mais o erotismo no texto, observa-se que “primor” (HOUAISS, 2011, p. 758) pode referir-se à condição de perfeição e excelência da mulher denominada, bem como de prioridade de posição. A mulher lírica é contemplada em “perfeita” reciprocidade em relação a Jonathan, por isso é “primeira”, é “primora”, tem ascendência sobre seu corpo de homem.

Mas Jonathan também a saúda nesses versos como à “*Aurora Consurgens*”, aurora que surge. Trata-se de uma referência a um tratado de alquimia medieval, inicialmente atribuído a Tomás de Aquino, mas de origem obscura, na Idade Média (BOTELHO, 2016). Remete ainda a proposições de C. G. Jung, que estabeleceu relações entre a psique humana e os princípios da alquimia, no livro *Mysterium Coniunctionis* (1955), tratando das transformações pelas quais o sujeito chega ao processo de individuação, usando analogias alquímicas. Portanto, os nomes referentes à mulher, aqui, evocam, em última instância, crescimento pessoal.

São esses os versos finais do poema: “[...] Falas como um homem,/ mas o que escuto é o estrondo/ que vem do Setentrião./ Me dá coragem, Deus, para eu nascer” (PRADO, 2015, p. 315). A mulher lírica ouve o convite de Jonathan, mas a voz dele é como a de um vento do norte, o Setentrião (AULETE, 2011, p. 1058), estrondosa, abaladora, porque a convida ao nascimento, à alquimia ou à transformação. O conjunto desses versos e suas referências, ora religiosas ora da psicologia analítica, conduzem à leitura junguiana do poema, mais uma vez. Jonathan, muito expressivamente, mostra-se uma personificação ou uma projeção do *animus* feminino e da busca da mulher por alcançar individualização. Para contribuir com esse entendimento, Emma Jung pondera:

Esta imagem é, por um lado, projetada em um homem real semelhante a ela, que através dela corresponde ao papel do animus, e por outro ela aparece como figura onírica ou de fantasia, e finalmente, já que representa uma realidade anímica viva, ela pode, a partir de dentro, emprestar uma determinada coloração a todo o comportamento (JUNG, 2006, p. 17).

A autora suíça ainda afirma que para a mulher atingir um equilíbrio entre as forças *animus* e *anima* em sua psique é preciso que ela abandone a projeção externa, condição fundamental ao crescimento feminino:

A diferenciação entre si mesmo e o animus e a nítida delimitação de seu âmbito de poder são de extraordinária importância: pois somente por este meio torna-se possível livrar-se de sua identificação e possessão [...] A conscientização e realização do próprio *self* caminha de mãos dadas com esta diferenciação, que se torna daí para diante uma instância decisiva (JUNG, 2006, p. 51).

Parece que o poema e o conjunto do livro, bem como desse segmento da obra, tratam da projeção do *animus* e dos conflitos femininos para superá-la, o que o verso final do texto traduz bem, mostrando a angústia da metamorfose: “Me dá coragem, Deus, para eu nascer” (PRADO, 2015, p. 315).

Semelhantemente, outra autodenominação feminina aparece no poema “Bilhete da ousada donzela” (PRADO, 2015, p. 307-308), Antônia, certa inversão anagramática do próprio nome Jonathan. Antônia é a *anima* do *animus* Jonathan. Dessa vez, é a mulher lírica quem convida seu homem a vir encontrá-la. É o desejo extremo de vê-lo que a impulsiona a escrever o bilhete, como de uma namorada que se esconde, e assina: “Com aflição/ Antônia”.

O texto de temática aparentemente comum ganha realce no conjunto dos textos do livro, que tratam da projeção do *animus* em Jonathan e da assunção por parte das mulheres líricas de nomes que lhes são próprios, individualizadores. No poema em questão, Antônia é uma mulher que assume o seu desejo pelo homem que ama e o convida ao ato de amor, a despeito das barreiras familiares que elenca nas pessoas do pai, da mãe, do tio *et al.* Antônia é o reverso de Jonathan. A mulher, aqui, já não precisa desejar ser Jonathan. Ela tem um nome próprio.

Ainda no poema “Carta”, a mulher lírica denomina a Jonathan e a si mesma com as letras gregas Alfa e Beta, respectivamente. Elas referem-se mais especificamente às estrelas da constelação Centauro, visíveis a olho nu: “Da janela do quarto onde não durmo/ fico olhando Alfa e Beta,/ que, na minha imaginação,/ representam nós dois (PRADO, 2015, p. 306). A personagem não consegue mais se ver sem a presença de seu amado e reconhece que por causa de sua existência, sua vida não é mais a mesma, e ela deseja mudanças: “Jonathan,/ por sua causa/ começam a acontecer coisas comigo./ Ando cheia de medo./ Quero me mudar daqui” (p. 305). Novamente, a ênfase do texto recai sobre a busca por se encontrar existencialmente, que implica transformações.

Sendo assim, a aparição dos nomes femininos no livro ratifica a chave interpretativa associada às proposições junguianas, revelando que as mulheres líricas da obra lidam com a superação da projeção do *animus*, superação presentificada na figura de Jonathan. Nesse sentido, em relação ao livro *O pelicano*, anterior e que também trata dos mesmos temas, há uma alteração estrutural. As mulheres de *A faca no peito* mostram faces singularizadas, adquirem nomes, não são mais apenas sombras femininas que contracenam com a luz de Jonathan. São mulheres que caminham na direção de suas individualizações.

O segundo movimento lírico da obra adeliana, como exposto, é permeado pela presença intensa de Jonathan, um dado novo inicialmente, mas que acabou por resvalar em repetição ao longo dos dois livros desse período. Por outro lado, compõe-se o movimento da busca mais incisiva por auto-superação, vivenciada por diversas mulheres representadas nos versos de *O pelicano* e de *A faca no peito*.

CAPÍTULO 4 –

TERCEIRO MOVIMENTO: OS TEMPOS VERBAIS

*Somos humanos,
nossos verbos têm tempos,
não são como o Vosso,
eterno.*

Adélia Prado

O último movimento lírico na poética adeliana abrange um intervalo razoavelmente extenso entre suas publicações, desde os anos 1990 até 2013. *Oráculos de maio*, que inaugura o período, só foi publicado em 1999, onze anos depois de *A faca no peito* (1988), e *A duração do dia*, em 2010, depois de semelhante espaço de tempo sem novas publicações de poemas. Já *Miserere* (2013) veio a público três anos após o livro anterior.

Nesses intervalos, Adélia fez algumas publicações em prosa, *O homem da mão seca* (1994), *Manuscritos de Felipa* (1999), *Filandras* (2001) e *Quero minha mãe* (2005). Pelo que parece, os hiatos entre as publicações de poemas ensejaram novas iniciativas em prosa, além de possibilitar tempo, como já visto, para algumas seleções de textos das publicações anteriores, em CDs e em livros: *Poesia reunida* (1991); *Chorinho doce* (1995); *Prosa reunida* (1999); CD *O tom de Adélia* (2000); CD *O sempre amor* (2003); e *Vida doída* (2006), apenas para citar publicações do Brasil⁶¹.

Outro fato a observar nessa fase é a depressão que a escritora enfrentou, o que motivou alguns silêncios na produção literária. Ao ser questionada por Cristiane Costa a respeito, esclarece:

O bloqueio era reflexo. Eu não escrevia porque já estava bloqueada. Foi um período difícil. Tive que procurar ajuda [...] Foi a primeira vez que eu soube que aquilo tinha um nome. Porque durante a vida tive as TPMs todas, percebia que às vezes estava fora do normal. Até que eu comecei a achar que isso não era normal, que eu podia viver bem. A velhice tem essas vantagens, a TPM some. Mas a depressão não teve nada a ver com isso. Foi uma outra coisa. Eu poderia estar com TPM ou não. Foi um período negro, uma noite escura da alma, como dizia Santo Agostinho. Mas foi importante,

⁶¹ Nesse período, algumas seleções com poemas da obra de Adélia Prado também foram organizadas fora do país, como já citado, com traduções para o inglês ou o italiano: *The Headlog Heart* (1988c); *The Alphabet in the Park* (1990); *Com licença poética* (2003c); *Poesie* (2005b); *Ex-voto* (2013b); *The Mystical Rose* 2014b); *Tudo louvará* (2016b).

porque é preciso passar pelo escuro para enxergar a luz (PRADO, 2005b, p. 19).

Nessa última fase de produção literária, Adélia passa a se voltar também para crianças e jovens, lançando seu primeiro livro em 2006, *Quando eu era pequena*. Ao tratar de textos para crianças, na orelha de *Miserere*, reflete sobre a importância de escrever para os leitores em formação, bem como os desafios presentes nessa nova empreitada como autora:

Escrever para crianças [...] foi uma alegria muito grande, eu não sabia do que era capaz [...] É a mesma diferença entre um vestido para uma velha senhora e para uma menina, feitos do mesmo pano. Os tamanhos são diferentes, mas o corte e a costura exigem o mesmo cuidado (PRADO, 2013a).

Em 2018, *Cantiga dos meninos pastores*, com ilustrações de Angela Leite de Souza, recebeu prêmios internacionais, como já mencionado na introdução deste trabalho. Outras premiações importantes aconteceram nesse período também, como os prêmios: Ministério da Cultura, na categoria poesia, em 1999; Prêmio Murilo Rubião, para o livro em prosa *Filandras*, em 2002, pela União Brasileira de Escritores; Prêmio ABL de Literatura Infanto-Juvenil 2007; Prêmio Literário da Fundação Biblioteca Nacional 2010; Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte 2010; The Griffin Trust for Excellence in Poetry Lifetime Recognition Award 2014 (Canadá); Prêmio Minas Gerais de Literatura 2016 e Prêmio Clarice Lispector 2016.

O terceiro movimento lírico de sua obra, então, foi entremeado de muitas outras produções, o que faz das duas décadas em questão o período mais efervescente de publicações de Adélia Prado. Apresenta-se, também, como o espaço de tempo que coincide com a inserção da autora na terceira idade. O tema do envelhecimento acompanha a poeta desde seu primeiro livro, mas se adensa nesse momento:

Tempo é a nossa grande angústia [...] A experiência primeira nossa é de uma seta que avança, quer dizer, uma passagem, uma experiência de passagem [...] Quando você está tendo uma experiência boa, você diz, 'Ah, vai passar...', que pena, né? Você experimenta o tempo. Eu acho que o tempo é (tem gente que fala), o tempo é o problema filosófico, o problema da Física e da Arte também. Nós somos tempo. Somos o tempo. A própria carne que envelhece é um mistério. Fantástico, né, envelhecer (PRADO, 2012a).

Mas, na verdade, Adélia entende-se como, desde sempre, envelhecida. É o que afirma em entrevista a Daniella Zupo: "Nasci velha. Acho que isso faz parte do poeta,

do autor. Essa velhice interna já é o aparelho de percepção da dor humana [...]” (PRADO, 2014a). Ela atribui àqueles que são poetas uma característica comum que é a sensibilidade para os sofrimentos humanos, que seria um elemento mais perceptível na velhice, uma vez que se subentende que alguém em idade avançada já experimentou as realidades da vida, o que os poetas experimentam em intensidade até mesmo quando mais novos.

Desde sua primeira publicação, Adélia incluiu o tema da velhice em seus versos. Muitas vezes o que estava mais em foco em relação à velhice feminina dizia respeito também ao declínio das condições corpóreas, como se observa desde *Bagagem*. O poema “Páscoa” é um bom exemplo:

Velhice
 é um modo de sentir frio que me assalta
 e uma certa acidez.
 O modo de um cachorro enrodilhar-se
 quando a casa se apaga e as pessoas se deitam.
 Divido o dia em três partes:
 a primeira pra olhar retratos.
 A segunda pra olhar espelhos,
 a última e maior delas, pra chorar.
 Eu, que fui louca e lírica,
 não estou pictural.
 Peço a Deus,
 em socorro da minha fraqueza,
 abrevie esses dias e me conceda um rosto
 de velha mãe cansada, de avó boa,
 não me importo. Aspiro mesmo
 com impaciência e dor.
 Porque sempre há quem diga
 no meio da minha alegria:
 “põe o agasalho”
 “tens coragem?”
 “por que não vais de óculos?”
 Mesmo rosa sequíssima e seu perfume de pó,
 quero o que desse modo é doce,
 o que de mim diga: assim é.
 Pra eu parar de temer e posar pra um retrato,
 ganhar uma poesia em pergaminho
 (PRADO, 2015, p. 29).

Nesses versos, Adélia define o que seja a velhice, àquela altura de sua existência, ainda pressentida fisicamente, mas antecipada na consciência, pelo medo e pela sensibilidade diante da vida. A mulher lírica do poema, enfrentando a meia-idade, prepara-se para o tempo de “passagem” que virá, para o que deseja conquistar resiliência, uma aceitação que a enobreça diante do inevitável.

Sobre essa antecipação, Delcio Agliardi e Verônica Bohm descrevem:

Quais acontecimentos poderiam ser tomados como sinalizadores do envelhecer? Há uma idade para envelhecer? De fato, estas são questões emblemáticas, posto que o ser humano constrói a sua própria representação de velhice a partir das relações estabelecidas e do lugar que a velhice ocupa na sociedade em que vive. Porém, os acontecimentos cotidianos, celebrados ou não, podem ser tomados como "alertas" de que o tempo cronológico está passando. Mesmo sendo uma pessoa de meia idade quando escreve e publica a sua obra literária, Adélia Prado preocupa-se com o tema. Trata das pessoas idosas ou em processo de envelhecimento, próximas e distantes, e também de si, numa perspectiva natural que é a passagem do tempo [...] (AGLIARDI; BOHM, 2016, p.153).

Adélia Prado, no último movimento de sua produção literária, no entanto, vivencia como mulher a terceira idade que antecipou em seus primeiros livros e intensifica a abordagem da temática ligada ao envelhecer. A realidade do envelhecimento do corpo marca seus dias poéticos, como afirma em "A criatura", de seu livro mais recente: "Ainda que durmas, deves-te levantar e cuidar da vida,/ sujeitar-te à pouca destreza de um corpo/ que não aprende as sutilezas da alma [...]" (PRADO, 2015, p. 459).

Entretanto, o mesmo descompasso entre alma e corpo, por vias inversas, se faz presente. No início de sua produção, o corpo mais novo antevia as realidades da velhice. Agora, na velhice, a alma busca reter a juventude: "Nem me adiantou envelhecer, partes de mim seguem adolescentes, estranhando privilégios [...]" (PRADO, 2015, 456). Dessa maneira, "A poesia nada mais é do que a vida sentida posta em palavras. Vida que vai além da vivida, mas que marca as pessoas através da forma como vão significando as sensações dos seus dias" (AGLIARDI; BOHM, 2016, p.154). Assim, os temas ligados ao envelhecimento se relacionam à passagem do tempo que embala a existência humana e produz descompassos entre corpo e alma.

4.1 DAS CARÊNCIAS DE DEUS

*Uma formiga me detém o passo,
Aonde vais, celerado, que não me ajudas?
Mas não é dela a voz,
é dele interceptando-me,
o deus carente.*

Adélia Prado

O sexto livro de poemas de Adélia Prado, *Oráculos de maio*, foi publicado em 1999⁶². A obra foi editada inicialmente pela Siciliano e, a partir de 2007, pela Record. Em 2000, o livro foi gravado no CD *O tom de Adélia Prado – 2000*, pelo Selo Karmim, de Belo Horizonte, como já mencionado. No mesmo ano de lançamento de *Oráculos de maio*, há outros marcos importantes na trajetória literária de Adélia: a publicação de *Manuscritos de Felipa*, livro em prosa, e de sua *Prosa reunida*.

A começar pelo título, o livro traz um perfil carregadamente metapoético, associando a poesia ao sagrado, marca muito presente na obra adeliana como um todo, mas, nesse conjunto de poemas em particular, adquire ares de fundamental condição.

A concepção de poesia, segundo a autora, conforme já analisado em outros momentos deste trabalho, apresenta um viés bastante associado a elementos místicos. Isso fica evidente também em vários de seus depoimentos, como nesta entrevista a Ramon Mello:

[...] você ou eu, qualquer autor é instrumento de algo que o suplanta, que é maior que ele. Você é realmente uma boquinha, um oráculo, para algo que está se dizendo, se expressando, através de você. Em nosso caso, através da palavra [...] Mas para quê? Para tocar no outro aquilo que é a experiência poética. No caso, é a experiência do religioso [...] Por uma razão muito simples: tanto a experiência poética quanto a experiência religiosa (vamos dizer dos místicos ou, simplesmente, do fiel, do crente) remete você a um centro de significação e sentido. Isso é religioso. A significação e o sentido são de natureza religiosa. Porque você toca em algo maior que você, melhor que você, mais bonito que você. Eterno, não é finito, que te provoca aquela sensação de sentido: “Minha vida tem um sentido! Por alguma razão estou aqui. Por alguma razão, o absurdo da vida pode ser explicado”. Quer dizer, é uma fé religiosa, mas é uma fé poética. Porque ela vem através da revelação do inusitado, da beleza [...] Eu não dou conta de associar isso a outra coisa que não seja o Divino [...] (PRADO, 2010a).

Para Adélia, a poesia é uma manifestação linguística e humana a partir de uma experiência com o Divino. O poeta seria um oráculo, uma “boquinha”, através da qual a palavra poética se manifestaria. Para compreender um pouco mais essa concepção, tomo por empréstimo algumas proposições de Cleide Maria de Oliveira:

⁶² Os poemas citados, comentados e interpretados nesse subcapítulo, relativos ao livro *Oráculos de maio*, são referenciados aqui, seguindo a ordem de aparecimento em *Poesia reunida* (2015): “O poeta ficou cansado” (p. 323); “Poema para menina aprendiz” (p. 329-330); “Mural” (p. 334); “Mulher ao cair da tarde” (p. 343); “A discípula” (p. 343); “Direitos humanos” (p. 346); “No bater das pálpebras” (p. 365); “Arte” (p. 366); “Mitigação da pena” (p. 366); “Exercício espiritual” (p. 369-370); “Estação de maio” (p. 371); “Aura” (p. 371); “Sinal do céu” (p. 372); “Teologal” (p. 372); “Maria” (p. 372); “Neopelicano” (p. 375).

A poesia (que aqui não deve ser entendida como gênero, mas como *poiesis*, arte que se realiza pela e na palavra) torna-se para Adélia sinônimo de uma experiência que se caracteriza pelo estranhamento do familiar e doméstico e tem como consequência um sentimento de assombro/maravilhamento que se assemelha à epifania religiosa. Essa é uma concepção de poesia que remonta ao Romantismo, momento em que se articulam fecundas aproximações entre as experiências poética e religiosa que fundamentarão a estética moderna, para a qual a arte acaba por tornar-se o último reduto de experimentação do sublime e do sagrado. [...] Note-se que a poesia se interpõe entre o divino e o humano, sendo mais do que código para traduzir a experiência do inefável e menos do que uma experiência de Presença total e apaziguante, daí o inegável sofrimento e angústia de um eu-lírico que, apesar de afirmar a Presença divina, não desconhece do mundo Sua ausência [...] (OLIVEIRA, 2012, p.183-184).

Como observado ao longo deste trabalho, por ser expressão do sentimento de presença divina nas realidades do mundo, a poesia carrega certo sintoma de significação existencial, ao mesmo tempo em que proporciona uma angústia à poeta, por experimentar igualmente a sensação da ausência do Divino no mundo dos humanos. Os poemas de *Oráculos de maio*, em muitos de seus versos, são manifestações dessa ambiguidade poética, que se adensa, à medida que as percepções do sofrimento humano igualmente se alargam.

Há um poema que intratextualmente dialoga com o aspecto do lugar anunciador do profeta. Trata-se de “O oráculo”, do livro *A duração do dia*. Todavia, nesses versos, o papel do oráculo é cumprido por um galo: “[...] Dão medo/ seus olhos amarelos multimóviles./ Olhando fixo para lugar nenhum,/ bruto como um profeta/ o galo anuncia” (PRADO, 2015, p. 398).

No título do quinto livro de Adélia, a referência ao mês de maio, ao outono, à estação associada à sequeidão e a momentos de desilusão frente a esperanças fugidias, coincide com temas decantados por muitos poetas. Drummond diria em uma de suas crônicas: “Acho-te bem outonal, meu filho, e teu trabalho é exatamente o que os autores chamam de outonada: são frutos colhidos numa hora da vida que já não é clara, mas ainda não se dilui em treva. Repara que o outono é mais estação da alma que da natureza” (ANDRADE, 1988, p. 1482).

Maio e outono, no livro adeliano, remetem a um estado de alma, de não tanta iluminação, de muitas incertezas, mas também de busca de renovo para enfrentar o que ainda virá: “Deus me abreviou os dias tormentosos. Me pôs em maio. Estou em maio. Tenho olhos de novo para moitas floridas margeando a estrada [...]” (PRADO, 1999c, p. 101).

Nota-se que, mesmo não sendo inverno ainda, o tom é outonal, amarelecido pelo tempo, quando as folhas caem, como no poema de Cecília Meirelles, “Canção de outono”: “Tu és folha de outono/ voante pelo jardim./ Deixo-te a minha saudade/- a melhor parte de mim./ E vou por este caminho,/ certa de que tudo é vão./ Que tudo é menos que o vento,/ menos que as folhas do chão...” (MEIRELES, 2001, p.1635-1636). A mulher lírica está cansada, fraca, sem vigor. Carrega desilusões e a crença desesperançada de que tudo é vão, como folhas ao vento. Há tristeza e choro pela constatação da impotência diante dos sofrimentos alheios, o que lhe traz certa culpa e sentimento de inutilidade. Do mesmo modo, nos versos de *Oráculos de maio*, tal estado é refletido e parece relacionar-se também com o sentimento de desilusão e de cansaço, sobretudo em relação ao seu próprio ofício de oráculo da poesia para o mundo. É o que transparece no poema de abertura, “O poeta ficou cansado”:

Pois não quero mais ser Teu arauto.
 Já que todos têm voz,
 por que só eu devo tomar navios
 de rotas que não escolhi?
 Por que não gritas, Tu mesmo,
 a miraculosa trama dos teares,
 já que Tua voz reboa
 nos quatro cantos do mundo?
 Tudo progrediu na terra
 e insistes em caixeiros-viajantes
 de porta em porta, a cavalo!
 Olha aqui, cidadão,
 repara, minha senhora,
 neste canivete mágico:
 corta, saca e fura,
 é um faqueiro completo!
 Ó Deus,
 me deixa trabalhar na cozinha,
 nem vendedor nem escrivão,
 me deixa fazer Teu pão.
 Filha, diz-me o Senhor,
 Eu só como palavras
 (PRADO, 2015, p. 323).

O poema, escrito em único bloco, traz um desabafo poético. O *ethos* enunciador é de uma mulher que dialoga com Deus, com certa rebeldia, queixando-se de que não quer mais cumprir seu ofício de escrever poesias. No entanto, no título, aparece a designação “o poeta”, e não, “a poeta”. Talvez o título nomeie o próprio Deus ou se refira ao ofício de poeta, em geral. Porém, o incômodo na leitura persiste, uma vez que os versos não trazem indicador de que Deus, o elemento masculino evidenciado no poema, está cansado. A poeta, a filha, a mulher enunciadora do poema, sim. Parto

do pressuposto de que essa contradição é proposital, e não um lapso de coerência e coesão.

Uma hipótese seria que Adélia normalmente não se autodenomina em seus versos como “poeta”. É o caso dos poemas de abertura de *Bagagem*, por exemplo (PRADO, 2015, p. 17-18), como já abordado no capítulo 2 deste trabalho, em relação a um poema dedicado a Drummond, em que até mesmo se pergunta: “Eu sou poeta? Eu sou?” (p. 45). E a pergunta fica sem resposta. É como se ela mesma não tivesse a coragem de assumir esse papel, o de uma mulher-poeta. Frequentemente, quando se refere ao ofício poético, como função social, o admite no masculino. É o caso dos poemas “Disritmia”, “Sedução”, “Anúnciação ao poeta” e “O modo poético”, também de *Bagagem* (PRADO, 2015, p. 46, 48, 53 e 59).

Entretanto, parece que o masculino, no pensamento adeliano, refere-se muito mais a um campo da constituição humana, que, junto com o feminino, está presente em toda a sua natureza. Adélia afirma isso em alguns de seus depoimentos, como, por exemplo, na entrevista ao programa *Roda viva*:

[...] o ato criador é masculino, [mas] ele não é um ato do macho, é tão simples isso, é um ato masculino, que é comum ao homem e à mulher. É isso que eu disse. O ato criador é masculino para mim. Quer dizer, eu não tenho uma teoria, eu não tenho um tratado filosófico sobre o assunto, mas é uma coisa que eu sinto, e nem sou original falando isso. Se você olha livros antigos, por exemplo, o próprio I Ching [um dos mais antigos livros chineses; pode ser lido como um oráculo ou como um livro de sabedoria], na cultura oriental você ver isso demais, porque a natureza está – não é que eu queira – dividida em masculino e feminino. Tudo, tudo tem um gênero. E está lá, é como uma intuição, não é um tratado filosófico, são tratados poéticos que dizem: o princípio criador é masculino. Então, é isso que eu estou dizendo, não é do macho, é masculino, que também está na mulher. Quer dizer, eu sou homem quando eu escrevo. Se eu fosse compositora, eu seria homem na hora em que eu estivesse compondo (PRADO, 2014d).

Como o argumento da autora parece ter uma base muito mais intuitiva do que propriamente substanciada em uma proposição teórica, como a teoria junguiana do *anima* e do *animus*, por exemplo, de que ela ocasionalmente lança mão, tal proposição gera críticas e resistências. Em outros momentos, Adélia chega a explicitar, inclusive, que, para ela, “o masculino é o sexo primeiro”, “o lugar do feminino é o segundo mesmo”. E acrescenta, “O feminino é que é a possibilidade [...]”, usando o exemplo da atitude de abertura de Maria ao convite de Deus, e atribuindo ao Espírito Santo um papel feminino (PRADO, 2000, p. 37-38).

Outra hipótese para a aparente contradição entre o título e a construção do *ethos* da mulher poeta no interior desses versos é apontada pelo português Abel Barros Baptista, em antologia organizada a partir de uma seleção de textos dos seis primeiros títulos poéticos de Adélia Prado, com o objetivo de apresentar o trabalho da autora ao público português. Sobre o título do poema, no prefácio da antologia, observa:

Note-se, aliás, que a invocação define “poeta” no masculino – mas a resposta interpela-o no feminino. Como se o próprio Deus, retoricista, se entregasse ao luxo da silepse de gênero... Ou seja, a dádiva divina reconduz-nos à “mulher do povo”, ou reconduz o poeta à condição de simples e banal mulher do povo – e aí já não subsiste diferença entre o “arauto do Senhor” e a mulher que cozinha e come (BAPTISTA, 2003, p. xv).

Para Baptista, trata-se de uma silepse, uma incoerência gramatical significativa construída pela voz de Deus no diálogo com a mulher do poema. O título seria, para além de uma expressão temática dos versos seguintes, a própria expressão da voz divina como interlocutora da mulher, que torna a expressar-se ao final do poema.

Mas essa recondução poderia se estender para além da discussão de gênero do eu lírico e de seu “interlocutor” e estar associada também ao processo de individuação, bastante explorado neste trabalho, no capítulo 3. Aqui, esse processo poderia referir-se também a uma travessia do feminino para o masculino, na perspectiva de Adélia, gerando um movimento integrativo, onde os dois sujeitos poéticos indicados e acoplados no poema formam um ser híbrido, andrógino, como já sugerido na capa da primeira edição de *O pelicano*, comentada por Augusto Massi (2015, p. 519). Nesse sentido, a discussão proposta pelo poema supera a questão de gênero, enfatizando a complexidade dos sujeitos líricos adelianos.

De todo modo, “o poeta”/“a poeta” adeliana está cansada em *Oráculos de maio*. É o que diz o poema “O poeta ficou cansado”: “[...] não quero mais ser Teu arauto”. Há uma queixa do oráculo. O verso inicial, inclusive, começa com o vocábulo “pois”: “Pois não quero mais ser Teu arauto”. Em *Meios de expressão e alterações semânticas*, Said Ali trata das palavras que são aparentemente supérfluas, mas que na verdade são parte de “pensamentos latentes” e fazem referência à “situação determinada pelo colóquio ou pelos acontecimentos” (ALI, 1971, p. 31). Entre essas expressões, que ele chama de “expressões de situação” (p. 30), o linguista cita o vocábulo *pois*, cuja explicação parece relacionar-se com o uso que dele faz Adélia: “Muitas vezes, *pois* retifica um juízo anterior, podendo vir ao cabo de fatos expostos por nós

mesmos. Denota uma conclusão dimanada não do que se acaba de dizer, mas de fatos que se calam ou que serão explicados depois” (ALI, 1971, p. 40). Tal escolha permite ler os versos seguintes como manifestação de uma atitude opositiva a Deus, interlocutor subtendido desde o início, considerando ou não o título, a partir do pronome em segunda pessoa do singular em letra maiúscula, “Teu”, que acompanha o termo “arauto”.

A denominação “arauto” ligada à poeta aparece também em outros poemas da autora, como em “Guia”, de *Bagagem*, em que a poesia surge como elemento redentor: “A poesia me salvará”. A mulher lírica prossegue descrevendo situações em que a salvação se faz presente, como esta: “[...] Nela, a Virgem Maria e os santos consentem/ no meu caminho apócrifo de entender a palavra/ pelo seu reverso, captar a mensagem/ pelo arauto, conforme sejam suas mãos e olhos [...]” (PRADO, 2015, p. 49).

Novamente, o arauto parece não ser necessariamente um termo ligado à uma mulher do poema, mas a uma condição poética. A mulher lírica recolhe a poesia pelas mãos e olhos de um mediador-poeta, um arauto da poesia, possivelmente, o masculino de si mesma, e o seu entendimento se constrói muitas vezes por caminhos apócrifos, de reversão do sagrado, o que, no caso de Adélia, se faz pela via da humanização do divino e de sua própria condição andrógina como poeta.

Em “O poeta ficou cansado”, o verbo do título, curiosamente, está no passado, “ficou” cansado. É como se o discurso da poeta fosse uma resposta a uma indagação divina anterior, subtendida, no título, como uma constatação de Deus sobre as condições do arauto no exercício de seu papel. A essa constatação divina, a mulher responde: “Pois não quero mais ser Teu arauto”. A resposta é que inicia o poema.

Mas a posição reativa diante da constatação divina tem seus motivos, que passam a ser enumerados nos versos seguintes. O primeiro é que a mulher questiona que só ela tenha que usar artifícios que lhe são dados arbitrariamente: “[...] todos têm voz,/ por que só eu devo tomar navios/ de rota que não escolhi?”. Outro argumento se refere ao fato de que Deus tem uma voz suficientemente potente para falar sem precisar dela: “[...] Por que não gritas, Tu mesmo, a miraculosa trama dos teares,/ já que Tua voz reboa/ nos quatro cantos do mundo?” (PRADO, 2015, p. 323). Ressalte-se, aqui, a beleza da imagem “miraculosa trama dos teares”, referindo-se à composição textual, à tessitura dos poemas, como obra de artífice no tecido das palavras.

O poema prossegue, e ela ainda argumenta que Deus anda meio dessintonizado com os avanços gerados pelos progressos tecnológicos: “Tudo progrediu na Terra/ e insistes em caixeiros-viajantes/ de porta em porta, a cavalo!”. Observando os avanços tecnológicos dos meios de transporte e comunicação, a mulher lírica argumenta que o processo de composição poética a que está sujeita e sua consequente disponibilidade aos seus potenciais leitores, como arauta divina, parece não se ajustar aos novos tempos. Há um descompasso, segundo ela, já que o processo todo a que está acostumada é ainda manufaturado, singularizado: “Olha, aqui, cidadão,/ repara, minha senhora [...]”. E a mulher, insatisfeita com essa realidade, exorta Deus a mudar-lhe o ofício: “[...] Ó Deus,/ me deixa trabalhar na cozinha,/ nem vendedor nem escrivão,/ me deixa fazer Teu pão” (PRADO, 2015, p. 323). No pensamento da mulher lírica, servir a Deus o pão seria menos trabalhoso e lhe exigiria menos, no sentido do enfrentamento de atuar em um espaço público, na medida em que se restringiria a um movimento único em direção a Ele, de adoração verticalizada e privada. Não implicaria entregar a poesia a outros. O símbolo judaico-cristão do “pão”, aqui, também se metaforiza no trabalho manual destinado às mulheres e restrito ao ambiente da casa, ratificado pela perspectiva patriarcal. A poeta está cansada de atuar para além dessa condição, como arauta das mensagens de Deus em espaços públicos.

A isso, Deus responde: “Filha, [...]/ eu só como palavras”. A imagem é especialmente significativa, porque ao associar o pão às palavras, estabelece um parâmetro para o ofício da poeta que o localiza no campo da linguagem, e não da contemplação adorativa. Como tal, adquire *status* de ato comunicativo, daí não se restringir somente à comunicação com Deus, na oração, mas à comunicação das palavras geradas no contato com sua voz presente no mundo, as não articuladas em linguagem. Deus precisa das palavras que só os seus arautos podem dizer, e Ele, não. Além do mais, o desfecho do poema mostra Deus como aliado na luta feminina por ascender aos lugares normalmente destinados aos homens nas sociedades patriarcais. Diante da explicação divina, tratando-a como “filha”, herdeira de um legado divino, a mulher não argumenta mais e fica explícita sua importância como poeta.

Voltando ao prefácio de Abel Barros Baptista, registra-se que o autor refere-se ao papel de arauto assumido por Adélia nessas linhas, ligado à concepção de poesia inspirada por Deus:

Desta concepção brota a poesia de Adélia Prado e desde logo o paradoxo que afecta a constituição da *persona* que nela se define: ela mesma apenas enquanto mensageira, meio de transmissão, de revelação da verdade; mas também ela mesma exprimindo características individualizadoras por via do conteúdo particular dessa revelação. Expressão e transmissão confundem-se porque a poesia de Adélia celebra, é o termo, a vida quotidiana, banal e bucólica: ali tudo é reputado bíblico [...] (BAPTISTA, 2003, p. XIV).

Há uma ambiguidade que constitui a poeta. Ao mesmo tempo em que ela é “o poeta” e “o arauto”, há uma singularidade vocal, uma dicção distinta, que é construída a partir de sua feminilidade e das realidades peculiares de seu cotidiano de interiorana.

A edição do livro composta pela Siciliano (1999) traz na contracapa uma parte de um de seus poemas que colabora na compreensão de uma de suas tonalidades poéticas, a presença divina no cotidiano e na natureza. E essa presença é geradora de poesia. Trata-se de alguns versos de “Mural”: “Ela não sabe que sabe,/ a rotina perfeita é Deus:/ as galinhas porão seus ovos,/ ela porá a sua saia,/ a árvore a seu tempo/ dará suas flores rosadas./ A mulher não sabe que reza:/ que nada mude, Senhor” (PRADO, 2015, p. 334). O poema fala da rotina de uma mulher, que não percebe que, nos pequenos atos cotidianos de buscar ovos no ninho, de vestir a sua saia, de observar a árvore florir, há um movimento divino e sagrado.

A capa da edição da Siciliano foi composta por Evandro Capelasso, a partir de uma pintura de René Magritte, *A boda*, de 1940. A cena surrealista traz a presença de um leão junto a uma mesa de refeições. O leão é uma figura arquetípica nas escrituras bíblicas veterotestamentárias, símbolo da tribo israelita de Judá, da qual viria o Messias esperado por Israel, profetizado por vários oráculos judeus, o Salvador encarnado na pessoa de Jesus Cristo, para os cristãos do Novo Testamento. Para a tradição cristã, Jesus Cristo é o *Logos* de Deus manifesto aos homens, o Leão da tribo de Judá.

Possivelmente a escolha da pintura de Magritte, associada ao poema da contracapa e ao título do livro, indique o aspecto da presença divina iluminante em todas os elementos da natureza e em diferentes situações humanas, retirando-as de seus lugares comuns, à medida que são epifanicamente iluminadas com poesia. Talvez a cor amarelo-alaranjado da capa também reforce a impressão de uma efusão de luz sobre o ofício cotidiano da poeta e a presença divina iluminadora do mundo.

Já na edição da Record, o texto da contracapa é outro: “Ó Deus,/ não me castigue se falo/ minha vida foi tão bonita!/ Somos humanos,/ nossos verbos têm tempos,/ não

são como o Vosso,/ eterno” (PRADO, 2015, p. 343). São versos do poema “Mulher ao cair da tarde”. A meu ver, foram mais bem escolhidos do que na primeira edição, pois, embora apontem indiretamente para o aspecto oracular da feitura dos poemas, enfatiza mais especificamente a condição da poeta, em especial do tom poético do momento de produção: “ao cair da tarde”, que remete ao mesmo sentido do outono, de maio, presente no título do livro. Seus sentimentos são de falibilidade, de certa incompetência para poetizar sobre coisas eternas, já que presa ao tempo, que se esvai, beira ao inverno que virá, ainda que distinto dele.

A concepção da capa é da própria Adélia Prado, com projeto gráfico de Regina Ferraz, a partir de “Detalhe da Anunciação”, dos murais de Frei Humberto Randag OFM, no Santuário de Santo Antônio de Divinópolis. Levando em conta o conjunto do invólucro editorial com textos imagéticos e linguísticos, é possível inferir o lugar de mediação ocupado pelo oráculo, na anunciação do verbo, do *Logos* poético, na emissão das palavras carregadas de poesia. Essa voz “profética” é geradora de vida encarnada, porém, não dissociada de sofrimento, por isso a imagem da Virgem Maria, remetendo à sua resiliência em cumprir uma missão difícil, sendo mãe do Salvador. A escolha imagética ilumina, por outra via, o próprio título do livro, em relação ao significado da expressão adjetiva “de maio”. Historicamente, esse mês adquiriu na tradição cristã católica, desde o século XVII, uma estreita relação com Maria.

Em uma das sessões do livro, de mesmo título, “Oráculos de maio”, a figura de Maria será bastante explorada sob essa perspectiva. Trata-se da quinta e penúltima seção, composta por sete poemas. O primeiro deles é uma oração a Maria, “Exercício espiritual”: “Maria,/ roga a teu Filho que me mostre o Pai” (PRADO 2015, p. 369-370). Traz à lembrança o pedido feito por Felipe, discípulo de Jesus, ao próprio Mestre: “Senhor, mostra-nos o Pai, e isso nos basta” (BÍBLIA, 1993, p. 1055). Parece que o sujeito lírico quer enfatizar a necessidade de quem enuncia o poema, a mesma de qualquer outro seguidor de Jesus Cristo, desde sua vida terrena.

A mulher lírica insiste com Maria para identificar as situações em que acredita poder ver o Pai, enumerando diversas possibilidades, sempre questionando: “Onde está o Pai/ De onde vim?”. Assim, ao indagar pelo Pai, pergunta-se sobre sua própria origem, sobre si mesma, sobre o sentido de sua própria existência. A última tentativa de enumeração vem de um quadro na parede, um “cavalo de sol”. O Pai está ali?, “Não,/

é só uma sombra e já se desfaz”. A mulher não encontra o que procura em suas tentativas de reter o sagrado.

A partir do verso vinte, constata ter herdado de seu pai e de seu avô e dos pais deles uma visão do Pai. Ela é herdeira de uma condição humana de alcançar esse mistério, para o qual o pai “levantava os braços respeitosos” e o avô “tirava o chapéu”, em reverência. No passado, quando era “mocinha”, “filha de um parnasiano”, seu pai a encantava. No presente, é “filha de um ferroviário,/ cansada agora/ como feirante ao meio dia”. O tempo presente é de cansaço, de alguém trabalhando desde há muito na expectativa de encontrar o Pai, sua origem divina, e, ao mesmo tempo, palavra que anuncia, ainda hoje, na hora mais castigante do sol, ao meio dia.

A autora faz os versos brincarem com as diferentes acepções da palavra pai, ora com maiúscula, ora sem. Mas a impressão é de uma mulher lírica que se vê cansada da própria insistência “de ver Deus-Pai”. Nesse momento, então, pede, não mais a Maria, mas ao seu pai terreno que a livre dessa necessidade e a auxilie a olhar para o cotidiano: “[...] me ajuda a torrar o resto/ deste lote de abóboras,/ [...] me dá um pito e um café”.

Em *Bagagem*, há também um poema sobre a temática do mês de maio, intitulado “Verossímil”:

Antigamente, em maio, eu virava anjo.
A mãe me punha o vestido, as asas,
me enalcava a coroa na cabeça e encomendava:
'canta alto, espevita as palavras bem'.
Eu levantava voo rua acima
(PRADO, 2015, p. 80).

Trata-se de um poema curto, com versos livres e brancos, sobre fatos da memória e da infância, permeada de ritos religiosos católicos, encenações comemorativas, lembrando principalmente o mês de maio. Mesmo sendo um rito religioso, enfadonho para alguns, para a mulher do poema, esse fato é rico em ludicidade e imaginação criadora. Talvez os versos evoquem a memória de uma anunciação e de um incentivo maternos para a poeta vindoura: “[...] canta alto, espevita as palavras bem [...]” (PRADO, 2015, p. 80).

O quinto bloco de *Oráculos de maio* traz ainda outra prece poética, a “Nossa Senhora das Flores”, e mais dois poemas sobre momentos em que as orações a Maria são

mencionadas. Um deles relata um pedido direto a ela, “Estação de maio” (PRADO, 2015, p. 371); outro fala de um momento de contemplação e reflexão venerativa, “Sinal do céu” (p. 372).

Dois outros poemas da seção referem-se a rosas místicas, “Teologal” e “Maria” (PRADO, 2015, p. 372). Na tradição católica, Nossa Senhora da Rosa Mística é um título de Maria, a partir das suas inúmeras aparições, decorridas na Itália, à enfermeira Pierina Gilli (MOREIRA, 2019). Os poemas mencionam rosas que cumprem essa função mística e arquetípica relacionada à santa.

A presença dessa flor, de inúmeros simbolismos no Ocidente, é bastante comum na poesia, desde a Idade Média. Os poetas barrocos, por exemplo, se utilizaram da rosa como símbolo da efemeridade da vida e do amor. Machado de Assis, também, no poema “As rosas” (ASSIS, 1864, p. 42), se utiliza dela como metáfora para a paixão que, em sua fragilidade, só é de fato eternizada em poemas. Carlos Drummond de Andrade, por sua vez, menciona a flor, em *A rosa do povo* (1988), metaforizando a própria poesia em vários momentos. Em “A flor e a náusea” (ANDRADE, 1988, 97-98), por exemplo, o sujeito lírico a vê nascer, contrapondo-se a uma realidade entremeada por misérias e guerras, indicando o desabrochar de uma realidade de esperança e resistência, presente na poesia e na tendência ideológica esquerdista que abraçou, anunciada em vários versos do livro. Também em “Anúncio da rosa” (ANDRADE, 1988, p. 120-121), os versos falam do valor da rosa, igualmente associada à poesia, “[...] Rosa na roda,/ rosa na máquina,/ apenas rósea”, que está à venda, no “começo da era difícil”, quando já não encontra mais “amadores de rosa”.

Manuel Bandeira também escreveu um poema, “Eu vi uma rosa”, em que fala da poesia. E prevê diferentes momentos a respeito dessa “rosa”, decantada em versos, por vezes com excessos, outras vezes com misticismos inefáveis, e em outras, bem “perto do chão”, do cotidiano, da vida como ela se apresenta, como anunciado pelo arcanjo no natal do menino da fé cristã (BANDEIRA, 2007, p. 37).

Maio também é tema do poema adelião “Aura”, um terceto, cada verso com sete sílabas poéticas: “Em maio a tarde não arde/ em maio a tarde não dura/ em maio a tarde fulgura” (PRADO, 2015, p. 371). Além da regularidade métrica e rítmica, os versos trazem a insistente anáfora “em maio a tarde” e se utiliza de rimas consoantes, tarde/arde, dura/fulgura. Sugere, a partir de sua construção firmada na repetição da expressão inicial, que maio se faz um tempo destacável e valorizado pelo eu lírico,

pois “não arde”, “não dura”, não obstante, “fulgura”, carrega uma intensidade de luz, própria do outono, que, a partir do título, adquire ares de tempo sagrado, talvez pela relação religiosa com a “aura” de Maria.

Em *Bagagem*, o tema da anunciação já se fez presente, em “Anunciação ao poeta”:

Ave, ávido.
Ave, fome incansável e boca enorme,
come.
Da parte do Altíssimo te concedo
que não descansarás e tudo te ferirá de morte:
o lixo, a catedral e a forma das mãos.
Ave, cheio de dor
(PRADO, 2015, p. 53).

Os versos são uma saudação a um poeta, reconhecendo seu papel profético e incansável, envolvido em sofrimento e dor. Lembra os profetas do Velho Testamento, como Ezequiel, por exemplo⁶³. O chamado para exercer um papel profético, segundo as escrituras bíblicas, provocava muitas vezes o profeta a querer fugir, como Jonas fez, evadindo para Tarsis para não ter que profetizar ao povo de Nínive (BÍBLIA, 1993, p. 893). A palavra oracular fere de morte ao profeta, assim como ao poeta, atento ao “sentimento do mundo”, no dizer drummondiano.

Parece que algumas mudanças aconteceram na percepção adelianna no que diz respeito à noção de poeta/profeta em *Bagagem* e em *Oráculos de maio*, uma vez que a perspectiva da relação oracular poeta/Deus adquire maior leveza. Em *Bagagem*, o ofício traz o tom grave e veterotestamentário. Já em *Oráculos de maio*, a figura do próprio Deus gerador da poesia “profética” em todas as coisas é mais humanizada, admitindo-se como carente de que a poeta cumpra o seu papel, sem o qual, a poesia do mundo não encontra linguagem. Deus e a poeta apresentam-se como companheiros na mesma tarefa de engendrar poesia, complementarmente, com interdependência.

A respeito disso, Oliveira discorre:

Um Deus que só se alimenta de palavras é, em alguma medida, um Deus a quem falta algo que apenas poderá ser suprido por um dos mais contingentes bens humanos: a linguagem. Dos primeiros aos últimos livros de sua poesia é possível perceber um percurso - que não é linear ou progressivo, parecendo-se mais como uma espiral em curvas arriscadas - de

⁶³ Ele foi chamado a comer o rolo de um livro: “Tu, ó filho do homem, ouve o que eu te digo, não te insurjas como a casa rebelde; abre a boca e come o que te dou” (BÍBLIA, 1993, p. 803).

enfrentamento entre voz poética e voz divina. O que me parece digno de nota nesse percurso é uma tentativa de demarcação de espaços de convivência e mútua cooperação entre o poeta e o Deus (OLIVEIRA, 2012, p. 193).

Considerando as análises de Oliveira, é possível identificar outro poema de *Oráculos de maio* que evidencia essa alteração na relação da poeta com a divindade, “Direitos humanos”:

Sei que Deus mora em mim
 como sua melhor casa.
 sou sua paisagem,
 sua retorta alquímica
 e para sua alegria
 seus dois olhos.
 Mas esta letra é minha
 (PRADO, 2015, p. 346).

Nesses versos, o sujeito lírico exalta a figura humana. Ainda que tendo uma existência dependente da presença de Deus, que a habita, acaba por ser a concretização, a “encarnação” da vida de Deus na terra, Seus olhos, que lhe dão alegria. Sem eles, Deus não se manifestaria em Sua “melhor” forma, a de poeta. Há uma singularidade do sujeito poemático, sua própria “letra”. A inscrição linguística é plenamente humana, por direito.

Novamente fica evidente a dualidade da posição da poeta. “Direito humano” e “O poeta ficou cansado” se assemelham sob esse aspecto. Ambos mostram um Deus que carece da linguagem da humanidade para se comunicar com suas criaturas. O lugar de mediação poética é humano, um direito e um privilégio, ainda que no poema de abertura do livro a poeta esteja cansada do ofício.

Os dois poemas fazem parte da primeira seção do livro, a mais longa, composta por trinta e cinco textos. O bloco recebeu o título de “Romaria”. Não tem epígrafe, bem como as quatro seções seguintes, o que é diferente de outros livros da autora. Somente a última parte apresenta notação epigráfica.

O termo romaria, que significa uma peregrinação de caráter religioso a um local tido como sagrado, pode ser também uma festa realizada próxima a um local ou mesmo uma visita a um lugar de veneração ou recordação afetiva (AULETE, 2011, p. 1217). O título sugere que virão textos de temas religiosos, à medida que a maioria deles traduz a trajetória humana em caminhada para a morte. Essa trajetória existencial inclui dores diante dos sofrimentos, trazendo conflitos à poeta, por ser oráculo divino,

na apreciação da presença de Deus diante das realidades do mundo e na contemplação da morte de amigos, que lhe falam de sua própria morte. Tudo isso é expresso a partir de situações bem cotidianas de seu universo imediato. Em um dos textos, “Poema para menina aprendiz”, chega-se a denominar Divinópolis como lócus do poema: “Hoje aqui em Divinópolis/ está desesperador/ mas ninguém escapará/ à sedução da minha paciência” (PRADO, 2015, p. 329).

Um poema que, em especial, aponta para essa romaria existencial presente, de uma forma ou de outra, nos poemas da seção, é “A discípula”:

Bendita a espécie extinta,
a que voltou ao repouso em sua origem
e não peregrina mais,
benditos todos que no cativeiro
por ânsia de eternidade multiplicam-se,
bendito o modo como tudo é feito.
Ancestrais, luxuoso nome
para quem apenas errou antes de nós!
Benditos,
bendita a hora da tarde
em que uma serva repousa
descansada de dor e de consolo
(PRADO, 2015, p. 343).

Os versos sinalizam o descanso da dor e o consolo encontrado pela mulher lírica na “hora da tarde”, tempo da caminhada em que sua percepção é clareada em relação à existência terrena, espaço e tempo onde e quando os humanos cristãos erram, sofrem e acabam por ansiar a eternidade. Há, ainda, certa louvação ao repouso proporcionado pela morte de quem já não peregrina mais, e retorna à sua origem, subentende-se, divina. Essa percepção da peregrinação terrena em direção à eternidade ficará delineada em muitos outros poemas da seção, ora mais explícita, ora subentendidamente.

O substantivo “tarde” volta a ser usado no poema. Remete à fase de passagem do dia à noite, possivelmente relacionada à velhice. Assemelha-se ao mês de “maio”, mês relativo ao outono, como visto aqui, que antecede ao inverno. Maio é mencionado também na epígrafe geral do livro, cunhada pela própria autora: “Quero vocativos para chamar-te, ó maio” (PRADO, 2015, p. 319). A poeta invoca o tempo outonal, essa “tarde” para permear os versos que seguirão à epígrafe.

Chama a atenção, ainda, a menção aos vocativos. Trata-se de termos que não mantêm relação sintática de dependência com outros termos essenciais da oração,

mas que têm uma função interpeladora, invocadora, de um interlocutor desejado, no caso, maio, acompanhado da interjeição de ênfase “ó”.

A importância dos vocativos já tinha sido sugerida no poema “Genesíaco”, de abertura de *O pelicano* (1987): “Os vocativos/ são o princípio de toda poesia” (PRADO, 2015, p. 233), como observado no capítulo 3. O texto traz seis vocativos diferentes, acompanhados da interjeição “ó”. Para o sujeito poemático, a poesia se deflagra com o espanto diante de uma realidade que faz evocar essa própria realidade e ser evocada por ela.

Maio também será tema de “Tentação em maio”, de *A duração do dia* (2010):

Maio se extingue
e com tal luz
e de tal forma se extingue
que um pecado oculto me sugere:
não olhe porque maio não é seu.
Ninguém se livra de maio.
Encantados todos viram as cabeças:
'Do que é mesmo que falávamos?'
De tua luz eterna, ó maio,
rosa que se fecha sem fanar-se
(PRADO, 2015, p. 384).

Novamente, esse mês é associado a uma fase, um tempo, uma estação da vida que “se extingue”. A tentação humana estaria no desejo de evitar essa estação que passa e de que ninguém se livra. O aspecto divino, místico, instaurado pela metáfora da rosa, persiste.

Há mais quatro seções em *Oráculos de maio*, além das duas já mencionadas. A segunda seção é “Quatro poemas no divã”, com quatro textos, como o título anuncia. A terceira, “Pousada”, também com quatro, e a quarta, “Cristais”, com seis poemas. Diferentemente de todos os outros, o sexto e último bloco, “Neopelicano”, com apenas um poema de título homônimo, é o único a apresentar uma epígrafe: “Então se lhes abriram os olhos e o reconheceram, mas ele desapareceu. Lc. 24, 31” (PRADO, 2015, p. 373).

“Quatro poemas no divã” traz versos predominantemente confessionais, com revelações elaboradoras dos sentimentos dos sujeitos líricos diante das memórias do passado e de percepções sobre si mesma no presente. Já o bloco “Pousada” apresenta poemas de contemplação, louvor e apreciação dos instantes para

salmodiar, pelo reconhecimento do divino em todas as coisas, as mais corriqueiras, e pelo descanso que essa experiência traz.

Os poemas da seção “Cristais” são dignos de notação particular, por serem incomuns à obra adeliãna como um todo e também por se constituírem em, por assim dizer, delicadezas poéticas, já que bem curtos, trazendo uma síntese e uma economia semelhantes às dos haicais japoneses. Quatro poemas são quadras. Um deles, o de abertura do bloco, “No bater das pálpebras”, tem um ritmo bem perceptível, que intercala versos heptassílabos com tetrassílabos, trazendo rimas entre o primeiro e o terceiro versos: “Se tudo estiver silente,/ menos um grilo/ - velado, não estridente -,/ a casa mora” (PRADO, 2015, p. 365).

Os outros dois textos da seção são dísticos, cujos tons resvalam aforismos, o que é próprio dessa estrutura poética. Como em “Mitigação da pena”: “O céu estrelado/ vale a dor do mundo” (PRADO, 2015, p. 366). Cada poema é apenas um fragmento, transparecendo uma reflexão filosófica assistemática, proveniente de instantes de contemplação da natureza ou de sua própria condição pessoal, como é observado em “Arte”, “Das tripas/ coração” (PRADO, 2015, p. 366). Vê-se, aqui, uma intertextualidade também com os ditados populares.

O último poema que compõe a seção final é “Neopelicano”. Como o prefixo “neo” sugere, trata-se de uma atualização de “O pelicano”⁶⁴ (PRADO, 2015, p. 268). No poema primeiro, “Pelicano”, há um navio observado pelo eu lírico, que habitou seu imaginário. Sobre ele, afirma em *Oráculos de maio*: “Um dia,/ como vira um navio/ pra nunca mais esquecê-lo,/ vi um leão de perto [...]” (PRADO, 2015, p. 375). O neopelicano, portanto, é o leão do poema, percebido em um instante epifânico. Diante desse animal, o sujeito poemático se vê pequeno, e por isso sente gratidão reverente. Novamente, trata-se da figura arquetípica judaico-cristã, como vimos a propósito da capa da edição da Siciliano. Confirmando essa leitura, “Neopelicano” termina com esse desfecho: “[...] eu não vi o leão, eu vi o Senhor!” (p. 375).

O livro, deste modo, apresenta certa circularidade. Começa com um poema que aborda um momento de diálogo com Deus, sobre sua condição de arauta e oráculo e,

⁶⁴ Ver análises no item relativo ao livro *O Pelicano* neste trabalho, no capítulo 3.

semelhantermente, o poema que fecha a obra trata de um instante de epifania, em que ela se vê diante de Deus novamente.

4.2 CARPE DIEM, ENQUANTO DURE

[...] que amanhã seja outro dia,
igual a este dia, igual,
igual a este dia, igual.

Adélia Prado

Há tópicos da lírica que se perpetuam na literatura ocidental e subsistem na obra de diferentes poetas. Um deles é o *carpe diem*, muito presente na poesia, em todas as épocas. Francisco Achcar (1994) chega a fazer um panorama histórico-literário do tema, a começar por Homero até chegar ao modernismo. *Carpe diem* refere-se às reações do sujeito lírico frente à vida, compreendendo sua brevidade, fugacidade, transitoriedade. O termo é de origem latina, extraído de um poema de Horácio, e normalmente traduzido como “colha o dia” ou “proveite o momento”.

*A duração do dia*⁶⁵, publicado em 2010, aborda o tópico de forma singular. Nele, é possível reconhecer a dicção de Adélia, em um projeto pessoal, embora o *carpe diem* já tenha habitado outros livros da autora:

O *carpe diem* horaciano no instante em que é retomado e resgatado por vários escritores também é reconfigurado num novo poema. Muitas vezes, o tema pode estar inteiramente diluído na tessitura textual que corre o risco de tornar-se imperceptível. Na obra de Adélia Prado, o tema do *carpe diem* reaparece em vários poemas, focalizando principalmente a brevidade da vida (JACOMEL; MENEZES; PAGOTO, 2007, p. 41).

⁶⁵ Os poemas citados, comentados e interpretados nesse subcapítulo, relativos ao livro *A duração do dia*, são referenciados aqui, seguindo a ordem de aparecimento em *Poesia reunida* (2015): “Tão bom aqui” (p. 383); “Uma janela e sua serventia” (p. 383-384); “Divinópolis” (p. 385-386); “A noiva” (p. 387); “Como um parente meu, um Riobaldo” (p. 387-388); “Branco e branco” (p. 388); “Pensamentos à janela” (p. 388-389); “Da mesma fonte” (p. 393); “A necessidade do corpo” (p. 393); “Alvará de demolição” (p. 399); “Harry Potter” (p. 402); “Mulheres” (p. 404); “Balido” (p. 405); “Rua do comércio” (p. 405-406); “Mote da viúva” (p. 406-407); “O clérigo” (p. 407); “Mais potente que hormônios” (p. 408); “Em mãos” (p. 409-410); “Sem saída” (p. 410); “No jardim” (p. 413); “A postulante” (p. 413-414); “O penitente” (p. 415); “O aproveitamento da matéria” (p. 417); “Alcateia” (p. 419); “A madrugada suspensa” (p. 422); “A suspensão do dia” (p. 422); “Santa Teresa em êxtase” (p. 425); “Constelação” (p. 428); “Esplendores” (p. 428); “Cartão de Natal para Marie Noël” (p. 430); “Querido louco” (p. 431-432); “Reza do homem demente” (p. 432); “O enfermo” (p. 433); “Línguas” (p. 433-434); “O ditador na prisão” (p. 434-435); “Consanguíneos” (p. 435); “Três nomes” (p. 437).

Antes de analisar o tópico nos poemas, observe-se que o sétimo livro de Adélia recebeu o Prêmio APCA de Melhor Livro e o Prêmio Literário da Fundação Biblioteca Nacional, ambos na categoria “Poesia”, em 2010, o que só confirma o lugar que a obra conquistou a essa altura de sua produção em versos.

A capa é bastante elucidativa quanto ao tema, e gerou, inclusive, certa polêmica:

A poeta mineira Adélia Prado, uma das escritoras mais cultuadas do país, está lançando um novo livro de poemas, *A Duração do Dia*. Qualidades literárias à parte, o que vem gerando discussão por enquanto é o design gráfico de inspiração fálica da capa da obra, lançada pela editora Record (GAZETA DO POVO, 2010).

Considerada polêmica pelo periódico curitibano, talvez por ser uma escolha de uma mulher de mais de setenta anos, mineira e católica, a capa de *A duração do dia* traz uma concepção do *design* da própria Adélia. A pintura é do surrealista René Magritte, “A faculdade imaginativa”, de 1948, que expõe uma vela acesa entre três ovos em um ninho. A imagem carrega erotismo e parece fazer referência a um importante aspecto da obra adeliana, que é a complementaridade entre o sagrado e o profano, o religioso e o erótico.

Para Augusto Massi,

[...] o realismo conceitual e rústico, noturno e luminoso, [...] nos remete imediatamente às linhas de força que estruturam *A duração do dia*, círculo virtuoso em que se reúne o que vibra em repouso e o que arde em vigília, o que está sendo gestado e o que está se consumindo. Noite gestada à luz do dia (MASSI, 2015, p. 523).

O título é sugestivo como a pintura de Magritte. Insinua começos de vida, ovos no ninho. Mas também remete à brevidade da vida, sua transitoriedade, como o intuído tempo de duração da vela na imagem. Sergia Alves também comenta sobre isso:

O título do livro nos remete ao conceito de duração, de Gaston Bachelard (2000), que entende o tempo como uma manifestação da consciência e, por isso, não contínuo, mas formado de instantes, de fragmentos, de ritmos que se encadeiam. A “duração” é o encontro desses ritmos. Com o título, anuncia-se, portanto, que o livro é uma coletânea de fragmentos do dia traduzidos de forma poética (ALVES, 2012, p. 6).

Há um poema na contracapa do livro, o penúltimo de seu interior. Trata-se de “Consanguíneos”:

Não há culpados para a dor que eu sinto.
 É Ele, Deus, quem me dói pedindo amor
 como se fora eu Sua mãe e O rejeitasse.
 Se me ajudar um remédio a respirar melhor,
 obteremos clemência, Ele e eu.
 Jungidos como estamos em formidável parilha,
 enquanto Ele não dorme eu não descanso
 (PRADO, 2015, p. 435).

A chave de leitura e de relação com o todo da capa parece encontrar-se no último verso, “[...] enquanto Ele não dorme eu não descanso”. É dia, há uma vigília permanente, vigília que não ignora uma dor delineada no primeiro verso. A dor vem da presença divina junto ao sujeito lírico, como se essa presença, que acompanha o sofrimento humano, não lhe desse sossego, exigindo busca de acolhimento e fé constantes, em que há também a busca de algum remédio e uma conjugação existencial entre Deus e o sujeito lírico, a tal ponto de abolir-se a vírgula esperada, separando as duas orações subordinadas no último verso. A conjugação entre os dois afirma a fé e o acolhimento e se traduz em uma trajetória comum, sugerida no particípio “jungidos”, que indicia o processo de individuação, por sua vez remetendo a Jung, cuja relação estreita com o particípio escolhido está presente também no significante. Para o sujeito, portanto, a vigília comum, entre ele e a divindade, faz parte do enfrentamento do dia, que não exclui o sofrimento e é trajeto para toda a existência.

Os índices paratextuais da capa apontam também para a matriz religiosa dos poemas de Adélia, matizada na questão do sofrimento humano. Indicam ainda algum remédio, relativo, momentâneo, ligado ao presente e ao erótico-sagrado, ao prazeroso, da vela de Magritte, para a luz que ilumina e ao mesmo tempo aquece os ovos, chocando-os em sua preparação e faculdade de vida e imaginação.

A própria Adélia clareia um pouco a questão:

[...] Eu só posso falar da minha pequena experiência, das minhas lentezinhas, do meu cantinho de observação e de experimentação do mundo. Acredito que *A duração do dia* é um registro de uma experiência que, ainda que muitas vezes dolorosa, ela guarda, ela está focada em alguma coisa que nos puxa, que nos convoca, e sob a qual a gente pode caminhar. A arte não é o caminho, mas é um caminho, dos mais satisfatórios. Outro caminho, que eu vejo, é o caminho da mística, da fé, que também oferece respostas [...] (PRADO, 2011b).

Na epígrafe geral do livro, encontra-se um fragmento de Czeslaw Milosz, algo incomum na obra de Adélia, que raramente usa epígrafes que não sejam bíblicas ou

de autores muito próximos a ela. O fragmento é do poema “Arte poética?”: “Em sua essência, a poesia é algo horrível:/ nasce de nós uma coisa que não sabíamos que está dentro de nós,/ e piscamos os olhos como se atrás de nós tivesse saltado um tigre,/ e tivesse parado na luz, batendo a cauda sobre os quadris” (PRADO, 2015, p. 379).

O texto é metapoético e aponta uma raiz epifânica, evidenciando o aspecto do espanto que a experiência poética proporciona, comum à concepção adeliã de poesia, também misteriosa e rica em epifanias, de uma força que abala o artista. No entanto, nesses versos, Milozs atribui essa força aos poetas, “nasce de nós”, e não a algo que lhes é exterior, como alguma divindade ou energia presente em todas as coisas.

No entanto, entre Adélia e Milosz há certa identificação teórica, associada ao perfil mimético da poesia para ambos. De acordo com Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza, o poeta lituano busca alcançar o real: “Czeslaw Milosz toma declaradamente o partido daqueles que entendem o ofício poético como mimese e o praticam numa incessante perseguição do real” (SIEWIERSKI; SOUZA, 2003, p. 9). E ainda acrescentam: “[...] a realidade é vasta, mas o poeta quer construir [...] sua própria teoria do fazer poético, a partir de uma experiência elementar, concreta, sensível. A poesia precisa estar impregnada da matéria-prima da empiria” (p. 11). Para Adélia Prado, o fazer poético também está em estreita relação com o real, aquele perceptível no cotidiano, como já observado.

Pode-se dizer, nesse sentido, que a poesia de ambos expressa uma lírica mais circunstancial. Esclareço, citando Dominique Combe, que:

Nos gêneros de poesia explicitamente reconhecidos como "circunstanciais", intimamente ligados aos gêneros autobiográficos, o eu está mais próximo do eu empírico do discurso referencial. Neles se alcança a máxima subjetividade, definida inteiramente pela situação histórica e pela estrutura espacial, isto é, geográfica [...] (COMBE, 1999, p. 140, tradução minha).⁶⁶

Há que se compreender que a poesia dos dois autores se assenta em eixos circunstanciais, mas que, no caso de Milosz, adquiriu muito mais a face realista de um

⁶⁶ “En los géneros de la poesía explícitamente reconocida como ‘de circunstancia’, estrechamente vinculada a los géneros autobiográficos, el yo está más cerca del yo empírico del discurso referencial. En ellos se alcanza la máxima subjetividad, definida enteramente por la situación histórica y el marco espacial, esto es, geográfico [...]” (COMBE, 1999, p. 140).

testemunho das sociedades europeias de seu tempo, especialmente os episódios históricos enfrentados por seu país de origem, frente às condições do bloco comunista do leste europeu. No caso de Adélia, sua poesia concentra-se, sobretudo, no cotidiano mais próximo, com um olhar para as pequenas realidades, circunscritas aos fatos do dia a dia, mantendo vinculação com dados rotineiros de uma cidade do interior, das personagens desse lugar, seus motivos, seu *modus operandi* de viver a rotina no tempo e no espaço imediato.

A escolha da epígrafe parece apontar mais especificamente para a experiência poética em sua percepção sensorial e insaciável da realidade, traduzida em uma poesia mimética.

O livro apresenta setenta e um poemas, todos com estrofes únicas, o que acentua, visual e sonoramente, a aproximação com a prosa, trazendo tons da oralidade, artifício comum aos versos da autora e distintivo de sua voz poética.

Os poemas estão dispostos em nove sessões de tamanhos variados. Diferentemente de suas outras publicações, a demarcação de cada seção não é feita com um subtítulo, mas apenas com epígrafes, na maioria delas, bíblicas, à exceção da quinta parte, que apresenta um terceto sem autoria evidente, muito provavelmente da própria Adélia, além da sétima, que traz a transcrição da fala de uma mulher idosa, de quando viu o cometa Halley, talvez, igualmente, da própria autora.

As epígrafes funcionam como subtítulos indicadores dos movimentos líricos do livro, que à semelhança de outros, se constrói com uma unidade poética, composta de variações temáticas, intercalando blocos cuja tônica ora é de uma maior leveza, ora é de evidente sobriedade.

A primeira seção contém doze poemas e tem como epígrafe uma citação do livro de Rute: “Pedi-nos que a deixássemos respigar entre os feixes de trigo e apanhar as espigas atrás dos segadores. Rute 2, 7” (PRADO, 2015, p. 381). O trecho remete à narrativa bíblica sobre a personagem feminina, vivendo um período de escassez de alimentos, na época da seca, que pede permissão a um agricultor rico, para recolher espigas caídas das mãos dos seus segadores. O episódio parece indicar que a poeta trará pequenos feixes de trigo, colheitas de coisas simples, respigadas no caminho, contemplações em janelas, muitas referências aos fatos corriqueiros do dia, do bairro pobre, da cidade natal, do interior de Minas. Um sentimento de gratidão e

contentamento na vida cotidiana acompanha esses momentos, como transparece no poema de abertura da seção, “Tão bom aqui”: “[...] Eu só quero saber do microcosmo, / o de tanta realidade que nem há” (PRADO, 2015, p. 383).

Sobre esses aspectos da primeira parte do livro, o poema “Divinópolis” é bastante significativo:

As hastes das gramíneas
 pesavam de sementes
 sob uma luz que,
 asseguro-vos,
 nascia da luz eterna.
 Quis dizê-la e não pude,
 ingurgitada de palavras
 minha língua se confundia.
 Cantei um hino conhecido
 e foi pouco,
 disse obrigada, Deus,
 e foi nada.
 Em meu auxílio
 meu estômago doeu um pouco
 pelo falso motivo
 de que sofrendo
 Deus me perdoaria.
 Foi quando o trem passou
 uma grande composição
 levando óleo inflamável.
 Me lembrei de meu pai
 corrompendo a palavra
 que usava só para trens,
 dizendo "cumposição".
 O último vagão na curva
 e passa o pobre friorento de
 blusa nova ganhada.
 Aquiesci gozosa,
 a língua muda,
 a folha branca,
 a mão pousada
 (PRADO, 2015, p.385).

A mulher lírica apegase aos limites de sua cidade natal, destacando uma peculiaridade do espaço geográfico imediato: o trem que corta a localidade. A presença do trem no cotidiano é cara à sua obra, desde *Bagagem*, como em “Explicação de poesia sem ninguém pedir” (PRADO, 2015, p. 40). O trem é fato da memória e articula elementos da infância em família e comunidade. A figura do pai retorna por essa via férrea, uma vez que seu ofício era ligado a esse meio de transporte, como comentado anteriormente. E muito da vida da cidade é cortada pelas realidades socioeconômicas ligadas a essa atividade ferroviária.

O poema começa narrando um momento epifânico. A mulher lírica mira uma paisagem simples de gramíneas, experimentando um estado de emudecimento diante daquela beleza. Frente ao sentimento que a imagem lhe proporciona, resta-lhe ser grata a Deus. Canta um hino, mas ele não traduz o momento. Agradece, e isso pouco significa. Recorre à menção de uma dor para justificar sua pequenez diante da cena de vida, mas só atinge a tranquilidade do gozo, quando o trem, carregado de óleo inflamável, que lhe ateia inspiração, passa e com ele a lembrança do pai e de quanto ele “corrompia” as palavras (“cumposição”) a respeito dos trens, bem como quando vê um pobre que ganhou um agasalho, objeto básico e ligado aos fatos mais prementes e às necessidades humanas mais essenciais.

Ao memorar o pai e seu jeito singular de pronunciar “cumposição” e ao presenciar o pobre que ganha uma nova vestimenta pra não sentir tanto frio, a mulher deixa o estado de êxtase alimentado pelas gramíneas de hastes perfeitas, “sob uma luz que,/ asseguro-vos,/ nascia da luz eterna”, e embarca nas realidades da memória e do presente, que se atêm aos fatos mais corriqueiros e ao rés do chão. Diante disso, resigna-se a um silêncio pacificador: “Aquiesci gozosa,/ a língua muda,/ a folha branca,/ a mão pousada” (PRADO, 2015, p. 385-386).

O poema é um bom exemplo de como, em um mesmo texto, Adélia articula diversos elementos comuns à sua dicção poética, como a epifania, a religiosidade, a memória e a metapoesia. Muitos lapsos de tempo e recortes de espaços imediatos como esses, vão também contornar outros versos da seção. No poema “Rute no campo”, por exemplo, ligado semanticamente à epígrafe, emerge um desejo de encontrar momentos poéticos de valor, colhidos também do cotidiano, nem sempre respigados no cotidiano: “[...] Alguns versos restam inaproveitáveis, belos como relíquias de ouro velho quebrado,/ esquecidas no campo à sorte de quem as respigue” (PRADO, 2015, p. 386).

Na seção, há um elemento tópico comum em alguns versos: a janela. Como em *Bagagem*, a janela em *A duração do dia* não é simplesmente um lugar que pode ser de um *intermezzo* na relação da mulher com o espaço social externo ao lar, ou o entrelugar de muitos poemas adelianos, onde a mulher tem ainda uma relação passiva com os ambientes sociais externos à casa. A janela assume principalmente o lugar da observação da vida simples, de onde se extraem colheitas de pequenos momentos significantes das relações existenciais, como em “Uma janela e sua serventia”:

Hoje me parecem novos estes campos
 e a camisa xadrez do moço,
 só na aparência fortuitos.
 O que existe fala por seus códigos.
 As matemáticas suplantam as teologias
 com enorme lucro para minha fé.
 A mulher maldiz falsamente o tempo,
 procura o que falar entre pessoas
 que considera letradas,
 ela não sabe, somos desfrutáveis.
 Comamo-nos pois e a desconcertante beleza
 em bons bocados de angústia.
 Sofrer um pouco descansa deste excesso
 (PRADO, 2015, p.383-384).

A janela é um lugar cuja utilidade é mostrar ao sujeito lírico os excessos das coisas fortuitas da vida. Por isso, lugar também da constatação do *carpe diem*. A vida passa pela janela, em excessos, é preciso desfrutá-la, desfrutar-se, enquanto é dia: “[...] somos desfrutáveis./ Comamo-nos pois e a desconcertante beleza/ em bons bocados de angústia” (PRADO, 2015, p. 384).

Aqui há um ponto de encontro intertextual com alguns versos bíblicos, especialmente do “Eclesiastes”, de Salomão. Nesse livro, que tem também um quê de *carpe diem*, Salomão se coloca a observar todos os fatos mais comuns e significativos das existências humanas, para ponderar que tudo é vaidade e desprovido de sentido. Cabe aos seres humanos, assim, desfrutar da vida e de suas simples realidades: “Nada há melhor para o homem do que comer, beber e fazer que a sua alma goze o bem do seu trabalho” (BÍBLIA, 1993, p. 666).

Há outros versos adelianos que dialogam com a proposição bíblica, especialmente com Isaías 22:13, que é retomado também por Jesus e por Paulo em seus discursos: “Comamos e bebamos que amanhã morreremos [...]” (BÍBLIA, 1993, p. 694). O contexto dessas citações, no entanto, são exortadores no sentido de que é preciso pensar na existência com significados mais perenes do que simplesmente a satisfação das necessidades e desejos imediatos. No entanto, para Adélia, o que está em jogo nos versos da seção é o foco no imediato, ainda que isso não seja isento de “bons bocados de angústia”. O sofrimento é inerente ao dia. Ele se compõe de pequenos prazeres, que para a poeta pertencem à ordem “deste excesso” que passa na janela e é retido por ela, e do sofrer que lhe é inerente.

Outro poema se debruça sobre os mesmos vãos. Trata-se de “Pensamentos à janela”:

O que durante o dia foi pressa e murmuração
 a boca da noite comeu.
 Estrelas na escuridão são ícones potentes.
 como oráculos bíblicos,
 os paradoxos da física me confortam.
 Sou um corpo e respiro.
 Suspeito poder viver
 com meio prato e água
 (PRADO, 2015, p. 388-389).

Os versos, agora, testemunham os silêncios comidos pela boca da noite, contrapondo-se à agitação do dia. A janela torna-se guardiã dos mistérios celestes e da física e da constatação de que se precisa de pouco para viver. Além desse, outro poema na primeira seção, com o mesmo viés, da janela como espaço onde epifanias acontecem, é “Fosse o céu sempre assim” (PRADO, 2015, p. 389). Mas é reiterável que, na leitura de todo o bloco, o estado de contemplação presente em muitos versos acontece nos umbrais de uma janela.

A segunda parte do livro é introduzida pela epígrafe: “Vede com que tamanho de letras vos escrevo. Gálatas 6,11” (PRADO, 2015, p. 391). É a transcrição de um versículo da carta do apóstolo Paulo aos cristãos da Galácia, na Ásia Menor, exortando-os a permanecerem no Evangelho da graça de Deus, na liberdade cristã, distinta das exigências da lei judaica. A epígrafe sinaliza alguns aspectos dessa seção: há uma ênfase em questões religiosas, pautadas na relação humana com o divino, mas não desligadas de temas como o sofrimento, a morte, o corpo, as ambiguidades da humanidade, as mudanças inevitáveis que sobrevêm de variadas circunstâncias existenciais, a busca por uma liberdade que transcende o imediato.

A chave bíblica para a leitura dos 12 poemas contidos ali se centra na descoberta de uma liberdade por experimentar a graça divina, que livra de culpas desnecessárias, e na resistência orgulhosa do sujeito lírico por admitir tal realidade e dependência. É o que mostra bem o poema “Da mesma fonte”:

De onde vens, graça que me perdoa
 desta tristeza,
 desta nódoa na roupa,
 da seiva má no sangue,
 da pele rachada em bolhas.
 De onde vens, certeza
 de que um pouco mais de açúcar
 não fará mal a ninguém.
 O orgulho fede como um bom cadáver,

minha cerviz é dura,
 mais duro é vosso amor, deus escondido
 donde jorram tormentas,
 minha nuca dobrada a este repouso
 e esta alegria
 (PRADO, 2015, p. 393).

O motivo da janela volta à cena em “Alvará de demolição”, agora como espaço que compõe limites, prisão, fechamento, para conter as mudanças existenciais que o eu lírico precisa assumir:

O que precisa nascer
 tem sua raiz em chão de casa velha.
 À sua necessidade o piso cede,
 estalam rachaduras nas paredes
 os caixões de janela se desprendem.
 o que precisa nascer aparece no sonho buscando frinchas no teto,
 réstias de luz e ar.
 Sei muito bem do que este sonho fala
 e a quem pode me dar
 peço coragem
 (PRADO, 2015, p. 399).

Trata-se da exposição de um sonho de uma casa. A janela é apenas um dos elementos metafóricos e assume um lugar de limitação, não de abertura para o mundo. A casa está em processo de ser demolida, por isso o piso cede, as rachaduras aparecem, as janelas se desprendem. Há “frinchas no teto”, como sinais de algo novo que está para nascer. Há uma destruição do velho, ao mesmo tempo em que o novo se anuncia. E o sujeito lírico precisa de coragem para enfrentar essa mudança.

São quinze os poemas da terceira seção, a maior de *A duração do dia*. A epígrafe seguinte abre o movimento: “Neste momento, ela descansa um pouco sob a tenda. Rute 11, 7”⁶⁷ (PRADO, 2015, p. 401), que retoma outra passagem da narrativa bíblica sobre a mesma personagem, quando, após respigar entre os segadores de Boaz, durante todo o dia, a protagonista descansa.

Depois de um primeiro movimento sobre o cotidiano e de outro sobre o sofrimento, a tônica desse trecho lírico é um conjunto de situações especiais em que predomina o tema dos prazeres, sobretudo, os ligados ao amor sexual. A característica predominante dos versos, desse modo, é o erotismo, muitas vezes associado a

⁶⁷ Há um erro de registro na referência bíblica. O texto mencionado encontra-se no capítulo 2, verso 7. No entanto, tanto no livro, quanto em *Poesia reunida* (2015), o registro saiu como 11. Talvez, nos originais da autora, o 2 estivesse em algarismo romano, o que motivou o equívoco.

situações religiosas. Portanto, é um tempo-espaço do interior da obra em que a leveza dos temas promovem certo descanso à poeta e aos seus leitores.

O quarto bloco contém dezesseis poemas e traz como epígrafe outro texto paulino, da segunda carta do apóstolo aos cristãos de Corinto: “Em estado de fraqueza, desassossego e temor. II Coríntios 1, 3”⁶⁸ (PRADO, 2015, p. 411). O trecho se liga ao contexto do discurso paulino advogando os fundamentos de seu apostolado, não baseado em eloquência ou poderes humanos, mas em experiências com o Cristo, em meio a inúmeras situações adversas, que o tornavam dependente da atuação do Espírito Santo para exercer seu ministério apostólico entre os chamados gentios.

A escolha epigráfica indica que os versos seguintes abordam três sentimentos paulinos, evidentes também nos sujeitos líricos dos poemas: fraqueza, desassossego e temor, o que se confirma com a leitura. A poeta evidencia o quanto a existência é cercada de limitações, de muitas maneiras, e a consciência delas produz certa humildade na relação com o ente divino.

O bloco cita dois expoentes da história da Igreja cristã. O primeiro, Santa Teresa de Ávila, em “O penitente”, que, na visão da autora, apresenta em sua biografia uma experiência de vida que gerou sentimentos semelhantes aos seus, como poeta, mas que teria muito mais motivos para se sentir fraca e triste do que ela: “Nunca tive um raptos como Santa Teresa,/ só um pequeno desmaio devido a dores agudas/ e por três vezes seguidas/ a sensação de estar fora do tempo./ Palavras são meu consolo” (PRADO, 2015, p. 415). E logo à frente, no mesmo texto, lamenta-se: “E só Vos dei palavras, ó Deus santo” (p. 415), como que a se culpar por não ter uma biografia com maiores dores que justificassem seus sofrimentos, enquanto os santos do passado sofreram tanto.

Sobre Santo Agostinho, o segundo expoente, lembra: “Agostinho, o santo, já disse:/ Vim de um oco sangrento,/ é entre fezes e urina/ que nasci”. Lembrando o pai da Igreja, evidencia a humilhação de todos os seres humanos, que se irmanam numa condição corporal limitadora, no poema “O aproveitamento da matéria” (PRADO, 2015, p. 417).

⁶⁸ Novamente há um erro quanto à referência do texto bíblico, tanto na edição do livro (2010), quanto em *Poesias reunidas* (2015). O texto em questão está localizado, de fato, na primeira carta de São Paulo aos coríntios, capítulo dois, verso três - versão católica online “Ave Maria” (CLARETIANOS BRASIL, 2015).

A epígrafe da quinta parte pode ser subtendida como da própria autora⁶⁹: “Orvalho, névoa, cerração, neblina,/ a respiração de Deus querendo o mundo/ que já havia feito e ainda não vira” (PRADO, 2015, p. 421). Compõem esse bloco apenas dois poemas: “A madrugada suspensa” e “A suspensão do dia” (p. 422). São versos que abordam, além da suspensão marcada nos títulos, momentos diferentes do cotidiano, o início do dia e o seu apogeu, respectivamente. São momentos epifânicos de contato com a natureza e de reflexões sobre a beleza e a presença da divindade em todas as coisas: “Sorvo encolhida a gélida beleza” (p. 422). Nesse contexto, reaparece a janela, metonimicamente, em “Constelação”: “Olhava a vidraça [...]” (p. 428).

A sexta seção também é pouco extensa, com apenas três poemas bem curtos. A epígrafe recupera outro texto bíblico: “Ei-lo atrás da parede. “Cântico dos Cânticos” (PRADO, 2015, p. 423). O verso veterotestamentário diz respeito ao jogo de procura e sedução mútua entre o casal da narrativa bíblica, e os poemas realmente falam de momentos de êxtase, sexuais e místicos. Dos três, o mais voltado para o aspecto místico chama-se “Santa Teresa em êxtase”, novamente remetendo à história da santa de Ávila, de que tratarei mais à frente.

A sétima parte começa com esta epígrafe: “Um resplendor na mata igual um dia. Velha mulher falando de quando viu o planeta de Halley” (PRADO, 2015, p. 427), um episódio de alumbramento poético. Os dois poemas da seção voltam a tratar da epifania, agora diante de fenômenos da natureza celeste, visíveis a olhos nus.

“Minha alma está triste até a morte./ Ficai aqui e vigiai comigo. Marcos 14, 34” (PRADO, 2015, p. 429), é a epígrafe da parte oito, com oito poemas. O texto se refere ao episódio vivido por Jesus Cristo no Jardim do Getsêmani, pouco antes de ser preso e crucificado. Ele conclama seus discípulos mais próximos a orar e a vigiar com ele naquela hora difícil de tentação diante do sofrimento que antecedeu momentos decisivos de sua história. A epígrafe indica que a seção que virá traz novas marcas de tentação e angústia. Os poemas seguintes instauram sentimentos de fraqueza em relação às provações da vida, à semelhança dos discípulos que dormiram no jardim e não conseguiram ser suporte para o sofrimento de seu mestre.

⁶⁹ Alex Villas Boas (2017, p. 429), em *Teologia em diálogo com a literatura: origem e tarefa poética da teologia* (2017), sugere que o trecho também seja de Adélia Prado. É provável que, se o trecho fosse anônimo ou de algum ato ritualístico católico, isso seria também informado pela autora ou pelo teólogo.

O primeiro poema da seção é dedicado a Marie Noël⁷⁰, poeta francesa que será alvo de interessantes diálogos em *Miserere*. O poema, “Cartão de Natal para Marie Noël” fala da inaptidão do sujeito lírico para grandes sacrifícios, como os santos do passado: “Ele, Jesus, perdoa-me,/ pois veio aos pecadores,/ aos quais se escondem em árvores,/ ou debaixo de camas feito eu” (PRADO, 2015, p. 430). Os demais, com cenas diferentes, ora relativas a enfermos em hospitais, ora a personagens em prisões, abordarão aspectos da mesma temática das provações humanas e as fraquezas aceitáveis diante delas.

Os poemas cujos contextos se referem a enfermidades são: “Querido louco” (PRADO, 2015, p. 431), sobre a visita àqueles que sofrem de males da alma e da mente; “Reza do homem demente” (p. 432), que conta os delírios de um homem moribundo no leito de um hospital; e “O enfermo” (p. 433), também ligado a uma situação de internamento em tratamento hospitalar. Sobre aprisionados, há o poema “O ditador na prisão” (p. 434).

Ressalte-se que as referências a enfermos e a detentos prisionais remetem ao núcleo do discurso dos evangelhos, quando Jesus adverte: “Em verdade vos digo que, sempre que o deixastes de fazer a um destes pequeninos, a mim o deixastes de fazer” - Mateus 25: 45 (BÍBLIA, 1983, p. 959). A poeta intencionalmente aborda circunstâncias que envolvem a realidade das pessoas que enfrentam esses tipos de sofrimento, como contextos específicos para tratar do ato de “vigiar” e ser cúmplice nos sofrimentos do Cristo.

Finalmente, o nono bloco é composto de apenas um poema, “Três nomes”, e a seção traz a epígrafe: “Explica-nos a parábola. Mateus 13, 36” (PRADO, 2015, p. 437), referente a um pedido dos discípulos de Jesus para que ele elucidasse o sentido de uma história que havia contado sobre o trigo e o joio.

O poema “Três nomes” (PRADO, 2015, p. 438) é principalmente metalinguístico, enunciando um *ethos* de mulher, que dialoga com um homem sobre questões metafísicas e sobre quem é Deus. As proposições desse “homem que se ama

⁷⁰ Marie Noël é o pseudônimo de Marie Rouget, poeta francesa, nascida em 16/02/1883 e falecida em 23/12/1967, com vários livros de poemas publicados. Sobre ela, Adélia comentou em entrevista a Luciano Trigo: “O que me atraiu em Marie Noël foi ela mesma, com seu *Notas Íntimas*. Sua poesia não conheço, nunca encontrei traduzida. Me identifiquei profundamente com seu pensamento sobre poesia, teologia, fé, suas observações sobre a Igreja e sua miséria em seu tempo, tão igual ao que vivemos hoje” (PRADO, 2013).

escondido” eram “coisas que tanto abrem como fecham/ uma vida,/ um livro,/ um entendimento [...]”, como os ensinamentos aparentemente misteriosos de Jesus a partir de fatos simples, mas plenos de profundidade e de boas novas. Sobre essa conversa, a mulher poeta pensa em escrever um poema, que pode ter um dos três títulos que lhe caberiam: “Aconselhamento pastoral,/ A chave,/ Alvíssaras, [...]”. A finalização do livro dessa forma pode estar relacionada à expressão dos sentimentos da poeta diante dos mistérios da vida e da divindade, uma compreensão em aberto.

De acordo com as reflexões de Scorsolini-Comin e Santos,

Remetendo-se ao sagrado e à figura de Deus como um ser humanizado, o poema “Três nomes” destaca, em forma de parábola, a dimensão física e corporal do que era, até então, apenas uma experiência corporal. Ao afirmar que Deus é pessoa, esse poema traz para o plano concreto o contato com o divino. O anjo desce à dimensão terrena e toca o chão dos homens. Os encontros e desencontros amorosos, seus sabores e dissabores, são concebidos como partes que se abrem e se fecham, em movimentos paradoxais que trazem a ideia de início e fim de processo, tal como uma história que deva ser contada, seja em livro seja na própria vida (SCORSOLINI-COMIN; SANTOS, 2013, p. 11).

Constata-se que cada movimento é bem posicionado, intercalando versos mais ligados aos sofrimentos humanos, com outros que enfatizam aspectos mais lúdicos e prazerosos da existência, provocando sensações rítmicas de equilíbrio na leitura, de fluxos e refluxos de temas mais graves entre outros de maior leveza, assim como acontece com a vida, em toda a duração do dia.

Há aspectos que são recorrentes nos movimentos do livro, como as reflexões metapoéticas, em “Divinópolis” e “Rute no campo”, da primeira seção (PRADO, 2015, p. 385-386) e “Três nomes”, da última (p. 438). Tão numerosas como em outros livros, essas erupções de metapoesia acontecem com muita frequência, como quando se referem à luta por transformar palavras em versos (“Meu treinamento é ordenar palavras:/ Sejam um poema, digo-lhes [...]” – [PRADO, 2015, p. 402]); ou à busca por estabelecer conexões entre palavras e ideias (“Mãe não rima com nada,/ nem velha, só aparece telha, ovelha, orelha [...] Volta e meia estou perplexa/ e toda rima que achei é circunflexa” [p. 405]); ou sobre o ato de escrever para encontrar sentido na existência (“Escreve-se para dizer/ sou mais que meu pobre corpo” [p. 410]; ou para justificar cantos de tristeza (“Deveras, não hás de banir-me/ do ofício do teu louvor,/ se até uns passarinhos cantam triste” [p. 414]; ou para explicar a beleza das epifanias (“Toda compreensão é poesia,/ clarão inaugural que névoa densa/ faz parecer velados

diamantes” [p. 428]); ou, ainda, para expressar a perda da ingenuidade frente à vida e à poesia, “Que faço para escrever de novo/ ‘louvado sejas pelo capim verde [...]” [p. 434]); ou até mesmo admitir que todos podem cometer versos, pois também “O ditador escreve poesia” (p. 434).

Além das incursões metapoéticas, o livro estabelece diálogos intertextuais profícuos, ademais das evidentes epígrafes bíblicas, relativas ao “Livro de Rute”, ao “Cântico dos cânticos”, aos evangelhos e às cartas de Paulo, como já comentado. Não mencionada ainda, observa-se a velhice de Davi, comparada à velhice do poeta, em “Mais potente que hormônios” (p. 408): “Poeta velho é como o Rei Davi,/ donzelas são escolhidas/ pra lhe aquecer os ossos./ Todas o querem, ainda que, incendiadas,/ só lhe restem palavras”.

De repente, a poeta atravessa o mundo e pensa na morte do ditador Saddam Hussein e se compadece. Eis o poema “O ditador na prisão” (PRADO, 2015, p. 434), em que ele é uma personagem de perfil ditatorial, mas quem o julga também é tirano, comparado com a atitude divina, já que “a misericórdia de Deus é esdrúxula”. E o sujeito lírico illogicamente também o ama, prisioneira dessa misericórdia, de “quem inventou os corações”.

Em diálogo com a literatura, ainda, escreve “Harry Potter” (PRADO, 2015, p. 402). E o protagonista de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, o narrador Riobaldo, já mencionado poeticamente em outros livros, também tem um poema dedicado a ele, “Como um parente meu, um Riobaldo” (p. 387).

Nesses exemplos, nota-se que os títulos dos poemas já declaram a chave de leitura intertextual. Em “Harry Potter”, metapoeticamente, o eu lírico se percebe inclinado desde a infância para explorar devaneios mágicos, quando tentava hipnotizar as galinhas no galinheiro. E, “até hoje”, fica de “tocaia para óvnis, luzes misteriosas,/ orar em línguas, ter dom da cura”. Mas, no presente, sua maior arte mágica é com as palavras, tentando dominá-las, como fazia com as galinhas da meninice.

“Como um parente meu, um Riobaldo” é um poema em que o eu lírico se coloca como semelhante ao personagem roseano, viajando pelo sertão, em seus detalhes e lugares: “Grão-Mogol até Córrego Dantas,/ passando por Diamantina, Curvelo/ e outros vastos espaços de só pedras,/ mato, rio sem nada na beira/ e gentes, barranco, aranha saindo de buraco/ onde ninguém pôs sentido [...]”(PRADO, 2015, p. 387). A

viagem é física, mas também existencial. E o poema inicia constatando que “Olho grande deve ter Deus,/ para enxergar de um só lance” todos esses lugares enumerados. O sujeito lírico se irmana a Riobaldo na dupla viagem, desejando fugir “da vista d’Ele”, pois “Deus há! E pode que haja o diabo” (p. 387), identificando-se com as reflexões metafísicas do Tatarana. Mas há a constatação de uma resistência em se sujeitar à “poderosa vontade” divina, prenhe de medo e tristeza: “Queria fazer sem medo o que Ele me obriga a fazer”, e conclui, “sem entristecer de nódia o pano branco da alegria” (p. 388). O sujeito lírico e Riobaldo são parentes nos mesmos conflitos da viagem.

Os contos de fadas se fazem representar também nos versos de “A noiva”: “Em qualquer reluzente coisa eu o procuro,/ bem que só a mim servirá, os sapatos da Cinderela”, referindo-se ao supremo lugar da “noiva” poeta, “onde sonhar é a máxima vigília” (PRADO, 2015, p. 387).

Metapoesia e intertextualidade são recursos que se interpolam em muitos versos de vários poemas, recobrando aspectos que são caros à obra adeliana, iluminando essas marcas com reflexões sobre a poesia, o fazer poético e seu lugar de poeta no mundo.

Outro aspecto muito evidente no livro, como nos outros, é o corpo, em suas muitas manifestações, e sua expressão se funda no erotismo, por vezes em interface com temática religiosa, como já visto aqui. E o corpo que se evidencia é feminino. Como no poema “Rute no campo”, em que esse aspecto transparece de muitas formas: as carências corporais, a fome de alimentos e de núpcias:

No quarto pequeno
 onde o amor não pode nem gemer
 admiro minhas lágrimas no espelho, sou humana,
 quero o carinho que à ovelha mais fraca se dispensa.
 Não parecem ser meus pensamentos.
 Alguns versos restam inaproveitáveis,
 belos como relíquias de ouro velho quebrado,
 esquecidas no campo à sorte de quem as respigue.
 A nudez apazigua porque o corpo é inocente,
 só quer comer, casar, só pensa em núpcias,
 comida quente na mesa comprida
 pois sente fome, fome, muita fome
 (PRADO, 2015, p. 386).

Na narrativa bíblica, Rute e sua sogra, Noemi, chegam às terras de Israel, fugindo da seca que assolava a região das terras de Moabe. Rute procura suprimento para

sobreviver à fome. Ali, oferece-se a ele como mulher, desejosa de livrar-se também de sua carência de corpo feminina. O poema intertextualiza com essa história.

Quando se refere ao carinho destinado à ovelha mais fraca, remete à relação de Deus com seu povo, no Antigo Testamento, o povo de Israel, a quem Rute se alia nessa fase de sua vida, e no Novo Testamento, bem como à relação de Jesus Cristo com seus seguidores: “Eu sou o bom pastor [...]” (BÍBLIA, 1993, p. 1049). Refere-se igualmente ao próprio corpo de Cristo, oferecido como cordeiro em sacrifício: “Eis o Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo [...]” (BÍBLIA, 1993, p. 960).

A figura da ovelha aparece igualmente em outros poemas, como em “Balido”. Nele há uma mulher lírica aos setenta anos ou mais, a quem socialmente se deve respeito. Mas: “Respeito me insulta,/ repele fantasias de raptó,/ namoros no jardim cheirando a malva”, ela observa. E passa a discorrer sobre o lugar feminino de uma mulher idosa, para a sociedade em geral, desprovida de desejos, lugar de velha, também lugar de mãe, como nos versos que comentamos antes: “Mãe não rima com nada/ nem velha [...]”. Mas a imaginação requer desejos para se sentir viva, ovelha balindo, desejando ser mulher: “Tem um senhor distinto/ querendo arrasar meu ego./ Com certeza minto” (PRADO, 2015, p. 405). Desse modo, o corpo procura sentir, imagina, deseja pulsar, “balir”.

Sobre o corpo na velhice, digressões sobre isso aparecem em outros escritos adelianos, também em prosa, como por exemplo, em *Manuscritos de Felipa*, em que a autora, na voz da personagem narradora, declara: “Anciãs rima com sutiãs, que as velhas a meu ver devem dispensar, estou sendo bíblica: ‘a quem tem, mais lhe será dado” (PRADO, 1999c, p. 8).

A relação sexual, para Adélia Prado, mantém estreita conexão com as simbologias corporais do Novo Testamento. É o que Scorsolini-Comin e Santos reconhecem:

O corpo feminino, equiparado ao corpo de Cristo, que se pode “tomar e comer” nos rituais religiosos do catolicismo, é elevado à categoria do simbólico, como se só realizasse seu projeto ao se deixar devorar, de maneira que possa ser introjetado, incorporado, expandindo seus limites até se dissolver no Outro. Ao fiel que se aproxima adverte-se: tomai e comei sem medo, sem receios de que se esteja caindo em pecado ou em tentação. O corpo feminino, assim que é sacralizado, passa a ensejar um encontro entre corpo e alma, entre matéria e espírito, entre uma dimensão carnal e uma transcendental, esta, atavicamente ligada à figura de Cristo. O pão que representa o corpo de Jesus no ritual católico da transmutação, funciona como uma metáfora de materialização de seus ensinamentos e de seus valores, que são transmitidos por via da identificação. Esses ideais são

também expandidos e aplicados ao corpo da mulher, que é também sacralizado, pois carrega a semente da vida e a promessa de continuidade da espécie. Sendo assim, o pecado é relativizado quando o corpo adquire essa dimensão quase mística da experiência humana. O pobre corpo da mulher, envolto em pecado, torna-se corpo santo, pois também é feito (derivado) do corpo de Deus (SCORSOLINI-COMIN; SANTOS, 2013, p. 10).

Isso fica sugerido nos versos: “[...] Este é o meu corpo,/ corpo que me foi dado/ para Deus saciar sua natureza onívora./ Tomai e comei sem medo,/ na fímbria do amor mais tosco/ meu pobre corpo/ é feito corpo de Deus” (PRADO, 2015, p. 393). Citando as palavras de Jesus, na última ceia (“Tomai e comei”), faz significar que comer o corpo é ritual sagrado e humano.

A metáfora do ato de devorar, nessa perspectiva, é muito explorada no livro. Como no poema “Branco e branco”. Nesses versos, o ato de descoberta sexual entre dois jovens incorpora também esse sentido: “Fervor, afoiteza, beco estreito,/ menino com menina,/ flores chamadas lírios,/ dente novo mordendo talo verde, como se o sangue deles fosse branco” (PRADO, 2015, p. 388). O poema traz imagens significativas. Ao “beco estreito” corresponde, além dos lugares escondidos onde amantes inexperientes buscam discrição, o canal vaginal ainda virgem. Os lírios sugerem um contexto também bíblico do “Cântico dos cânticos”, lugar de idílio para o casal: “O meu amado é meu, e eu sou dele; ele apascenta o seu rebanho entre os lírios” (BÍBLIA, 1993, p. 675). Na narrativa poética bíblica, é a amada que é comparada ao lírio: “Qual o lírio entre os espinhos, tal é a minha querida entre as donzelas” (BÍBLIA, 1993, p. 674). Já no poema adeliانو, menino e menina ocupam essa simbologia. O amor é juvenil, virgem, ingênuo, para ambos. E no imaginário que emerge dos versos, há uma devoração mútua em jogo, sem definição de gênero de quem ocupa o lugar ativo ou passivo no ato (“dente novo comendo talo verde”), “branco e branco”, virgindade, início de uma página nova para ambos, “como se o sangue deles fosse branco”.

Adélia evidencia em seus versos um lugar para a mulher bastante afiançado pelo lugar feminino dos discursos da atualidade. Por meio da intertextualidade bíblica, dos aspectos religiosos e das metáforas do ato de comer, sugere um lugar de sujeito para as mulheres, na busca de saciar suas fomes: masturbando-se (“eu contorno com o dedo a papoula encarnada” [PRADO, 2015, p. 407]); alimentando o desejo (“O apóstolo Paulo ensina uma cartilha/ onde amor é gramática/ muito semântico pra mim/ que só em te ver fico asmática” [p. 410]); vivenciando seu sexo (“Lambendo o mel da lua a viúva/ ensina o homem a raiar” [p. 407]).

Scorsolini-Comin e Santos fazem importante análise a respeito do tema:

Em Adélia a mulher se desnuda perante Deus para se defender da corporificação cristalizada do gênero. Em Adélia Prado a mulher rompe com a mística de que o feminino é uma condição naturalizada. Bem ao contrário, ela é efeito de uma multiplicidade de discursos corporificados (Sánchez, 1990; Scott, 1990) que funcionam como facetas desdobráveis. Essas facetas não se sobrepõem umas às outras, mas buscam, no diálogo com as masculinidades e com as noções vigentes acerca do casamento e do relacionamento amoroso, forjar uma forma de existência concreta que seja aberta a novas leituras de mundo, de corporeidade e de experiência religiosa. Pensando nas subjetividades das personagens narradas nos poemas de *A duração do dia*, pode-se recompor com relativa facilidade não o medo das experiências carnavais e pecaminosas, mas as vozes que, ora ou outra, escapam às personagens, confessando ao interlocutor os desejos mais secretos e recalcados, ou conclamando a dimensão divina para a experiência de redenção de um corpo erógeno e pulsante que arde em chamas em suas recônditas cavidades (SCORSOLINI-COMIN; SANTOS, 2013, p. 12).

Dessa maneira, pela via do erotismo com vieses religiosos, Adélia reconfigura a relação da mulher com o próprio corpo, assumindo seu desejo sexual e o prazer no sexo.

A eroticidade se relaciona também aos índices das narrativas subtendidas de outras mulheres, como Teresa de Ávila, por exemplo. Esse intertexto se realiza em dois poemas, dos quais emergem significações de religiosidade e de humanidade. Um deles relaciona alma e corpo, em que o êxtase místico, que bem pode ser o êxtase sexual também, é ressaltado. São os versos de “Santa Teresa em êxtase”: “O que me dá alegria não faz rir./ É vivo e sem movimento./ Quando desaparece/ todos os meus ossos doem” (PRADO, 2015, p. 425). O poema parece dialogar também com a escultura barroca *Êxtase de Santa Teresa*, de Gian Lorenzo Bernini, do século XVII, representando a experiência mística de Santa Teresa de Ávila, trespassada por uma seta de amor divino por um anjo, realizada para a capela do cardeal Federico Cornaro, evidenciando a imagem do gozo espiritual.

Mas o corpo não é lugar só de êxtase. O corpo vive diferentes sensações e expressões da mulher: envelhece (“ainda me restam coisas/ mais potentes que hormônios” [PRADO, 2015, p. 404]); descansa (“Meu corpo velho descansa regalado” [p. 383]); memora lembranças da infância (“estou vestida apenas de minha pele/ e tudo está muito bem” [p. 405]); desfruta de sua capacidade vital (“Sou um corpo e respiro. Suspeito poder viver/ com meio prato e água” [p. 389]); escreve (“Escreve-se para dizer/ sou mais que meu pobre corpo” [p. 410]); contempla a divindade (“Tremo,

obrigada que sou/ a ver Seu rosto sob vermes” [p. 413]); é matéria (“vim de um oco sangrento,/ é entre fezes e urina/ que nasci” [p. 417]).

Ao longo do livro, é possível observar variados índices que dialogam com seu título e sua capa. São palavras do mesmo campo semântico da luz, associada à vela e à claridade do dia: “lâmpada”, “lâmparina”, “lâminas de cristal”, “diamante”, “clarão reluzente”, “sol”, “meio-dia”, “iminente aurora”, “calor”, “brasa” etc. E fazendo contrapontos com essas claridades do dia, são escolhidas palavras do campo semântico da noite: “treva”, “vigília”, “sono”, “descanso”, “repouso”, “lua” etc.

A poeta cria, por exemplo, uma personagem lírica, “Luzia”, no poema “Alcateia” (PRADO, 2015, p. 419). O nome remete à luz. Curiosamente, esse é o segundo nome da própria autora, o que sugere uma relação mimética consigo mesma, ou com um *alter ego*. Dialogando com Luzia, a mulher lírica elabora suas próprias emoções, vê-se afugentada de medo diante de seus fantasmas, lobos uivantes, ao tempo da noite. É como se a presença das “duas” mulheres, representassem luz e sombra, sombra e luz, na relação uma com a outra. O caminho para superação das sombras vem da oração que a mulher deveria fazer, “dia e noite”, à semelhança de Luzia, mas que ainda não consegue, e desconfia que pouco adianta: “[...] seus fantasmas é que uivam inalcançáveis./ Só a oração os detém,/ a que ainda não sei como fazer” (p. 419), conclui.

A duração do dia, como se pode inferir, é um conjunto de poemas que, além de remeter aos contrastes agônicos, tratam da existência, com seus clarões e suas escuridades, dias e noites da alma, luzes e sombras, em que o caminho da oração-poema se faz uma constante.

4.3 DO DEMASIADAMENTE HUMANO: *MISERERE NOBIS*

*Não há estridência em mim.
Fibrila o que mais próximo
posso chamar de silêncio [...]*

Adélia Prado

*Miserere*⁷¹ foi publicado em 2013. Trata-se de um livro cuja temática central é conduzida com maior sobriedade, abordando tópicos como o envelhecimento, a morte e o sofrimento, predominantes. Contém 38 poemas, o que torna o livro pouco extenso, considerando os dois anteriores dessa última fase de produção poética de Adélia Prado e os demais de outras épocas.

Traz um *design* de capa projetado por Diana Cordeiro, com foto de Léo Figueiredo. Capa e título provocam certo impacto, levando-se em conta os projetos editoriais de livros da autora, desde a entrega dos direitos de edição à Record. As capas das coleções de seus livros, tanto em prosa como em verso, exibem normalmente um fundo branco, iluminado, com imagens em cores vivas ao centro da capa e títulos sugestivos de clareza, como, por exemplo, os demais do terceiro movimento, *Oráculos de maio* e *A duração do dia*. O conjunto da capa de *Miserere* faz coro com a sobriedade do título, e anuncia, aos leitores assíduos de sua obra, um diferencial. Para Peron Rios,

Diana Cordeiro traz o batismo da obra subordinado, em visibilidade, ao nome da autora. A disposição espacial revela a cristalização canônica da escritora, já que sua reputação importa mais, como estratégia conativa, do que o próprio título que por ora se publica (RIOS, 2014).

O destaque ao nome da autora é levemente amenizado pelo fato de a capa ainda emparelhar a primeira linha, que traz a menção ao gênero “Poemas”, e a terceira, com o título, opondo ambos em tamanho ao nome da autora, de nítido apelo comercial. A opção também pode significar o peso que o nome da autora adquiriu junto ao cânone.

O título *Miserere* é de origem latina. O termo é muito usado em antigas músicas sacras. Trata-se de uma palavra relacionada ao salmo 51, ou 50, em algumas versões

⁷¹ Os poemas citados, comentados e interpretados nesse subcapítulo, relativos ao livro *Miserere*, são referenciados aqui, seguindo a ordem de aparecimento em *Poesia reunida* (2015): “Branca de Neve” (p. 445-446); “A paciência e seus limites” (p. 446); “A sempre-viva” (p. 447); “Senha” (p. 447); “Uma pergunta” (p. 448); “Humano” (p. 448); “Quarto de costura” (p. 448-449); “Jó consolado” (p. 449); “Pingentes de citrino” (p. 450); “Contramor” (p. 451); “Avós” (p. 451); “Distrações no velório” (p. 452); “Contradança” (p. 453); “A que não existe” (p. 453-454); “Sala de espera” (p. 456); “O hospedeiro” (p. 456-457); “Antes do alvorecer” (p. 457); “Capela Sistina” (p. 458); “A criatura” (p. 459); “O que pode ser dito” (p. 460-461); “Feira de São Tanaz” (p. 462); “Lápide para Steve Jobs” (p. 462-463); “Espasmos no santuário” (p. 463-464); “Pontuação” (p.464); “Pentecostes” (p. 465); “Pomar” (p. 469); “O pai” (p. 470); “Inverno” (p. 470); “Inconcluso” (p. 471); “Encarnação” (471-472); “Nossa senhora dos prazeres” (p. 472); “Do verbo divino” (p. 473); “Num jardim japonês” (p. 473); “Qualquer coisa que brilhe” (p. 477-477).

bíblicas de tradução do latim, atribuído a Davi, que começa com essa palavra, parte da expressão “*Miserere mei, Deus*” (em latim: “Tende misericórdia de mim, ó Deus”). Mais especificamente, vem da expressão latina “*Miserere nobis*” (“Tende piedade de nós”), comum à liturgia católica. Adélia explica o sentido da palavra, em entrevista a Amilton Pinheiro,

Significa também “misericórdia”, “piedade”. Em ladainhas vem muito associado à palavra *nobis* (de nós). Este é o sentido do título, um pedido de socorro à penúria, à fraqueza, à miséria humana, à nossa finitude, ao nosso pecado, ao nosso medo, à nossa condição, enfim (PRADO, 2014e, p.11).

No livro *Terra de Santa Cruz*, de 1981, um poema de Adélia já havia recebido este título. Trata-se de um longo poema narrativo, dos maiores da autora, com 68 versos, em uma única estrofe. Fala das inquietudes de uma mulher e de seus males da alma. Ela enfrenta um auditório, e sua mente está cheia de inquietações. Busca por cuidados médicos. Diante do desdém do médico por suas lamúrias, admite: “Eu não estava doente. E estava muito./ O medo de morrer, habitualmente grande,/ trinta vezes aumentado”. Volta para casa, e suas dores continuam. Desejos, sentimentos de culpa, medo e perplexidade diante dos outros, a quem precisa se manifestar. No entanto, volta-se para sua fé, com uma percepção distinta a respeito da divindade encarnada: “Que Jesus Cristo quando ri alucina as pessoas/ E atrai a todos quando diz: AMAI-VOS./ Ó meu Deus, me ajuda a escrever um drama” (PRADO, 2015, p. 217-219).

O poema apresenta vários vieses temáticos: a mulher, seus sentimentos, o medo da morte, a escrita como expressão de seus dramas, a relação com a divindade, expressa no pedido de ajuda, na contemplação de sua magnitude etc. E são esses assuntos que também estarão presentes no livro *Miserere*.

O recurso do diálogo intratextual entre produções, tanto em versos, como em prosa, é frequente na obra adeliana. Há recorrência de personagens líricos em mais de um livro, como Jonathan; de títulos de poemas, como “*Miserere*” e outros; de motivos poéticos, como galinhas, rosas, trem, que remete à biografia da autora e às realidades de sua terra natal.

Essa estratégia, além de alimentar suspeitas junto à crítica, supostamente quanto aos aspectos autobiográficos de sua obra, como já visto, corrobora a ideia de que o conjunto de suas produções são espectros de uma mesma obra, cuja unidade

temática e formal é perceptível, ainda que apresente variações sensíveis decorrentes das experiências temporais da poeta, o que procuramos evidenciar.

Em conversa da autora com Luciano Trigo sobre por que retomar esse título mais de 30 anos depois, o entrevistador perguntou a Adélia a respeito de que comparação ela faria entre aquele “Miserere” e os poemas do livro. Adélia respondeu: “Acho que há 30 anos experimentava o mesmo de hoje. Antes olhava a vida da planície e, agora, do planalto. Detalhes novos, lanterna mais potente, polida pela idade, a experiência. Mas o pedido de socorro é o mesmo” (PRADO, 2013). Em entrevista a Guga Barros, volta a afirmar que todos os poemas do livro têm esse sentimento de pedido de ajuda (PRADO, 2014c). Sobre isso, ainda, Ewerton Menezes Fernandes de Souza analisa:

[...] é nítido que o tom dos poemas neste livro – um tom grave e austero, mais recorrente que nos anteriores – está relacionado com uma faceta da poética adeliana diversa daquela com a qual a autora estreou no cenário literário e pela qual é constantemente lembrada. Seu primeiro livro, *Bagagem*, embora também traga uma tristeza que a poeta denomina ancestral e atávica ao mineiro, foi visto pela crítica como marcado por um certo otimismo ou positividade raro à literatura contemporânea. Nesse sentido, pode-se dizer que essas duas pontas da obra adeliana, se não se repelem, são complementares e comprovam a complexidade que o conjunto da poesia em questão assume (SOUZA, 2015, p.16).

Segundo Souza, com quem concordo, há uma diferenciação clara entre *Miserere* e *Bagagem*, no que diz respeito ao tom geral de cada livro. *Bagagem* é guarnecido por certo otimismo ligado a uma espécie de alegria descrita desde o primeiro poema, “Com licença poética”. Já *Miserere*, ainda que traga temas comuns ao primeiro livro, apresenta uma maior gravidade frente às realidades humanas, principalmente à morte.

Ana Weiss, uma das entrevistadoras do *Roda viva*, jornalista da revista *Isto é*, perguntou a Adélia se o tom sóbrio do livro e o sentido de alguns títulos de seus poemas, como “Contradança”, “Contramor”, por exemplo, teriam a ver com o descontentamento da poeta com o Brasil, com os reveses da atualidade, ou se ela estaria questionando, talvez, a religião, mesmo. Ignorando a chance que a repórter lhe deu para se posicionar em relação ao ambiente político-social-religioso brasileiro, Adélia apenas limitou-se às questões existenciais da temática e respondeu:

Não... o questionamento aí, contramor, contradança, é um sofrimento pessoal que todo mundo tem. Não tem essa pessoa que passe a vida sem sofrer. Eu acho o sofrimento importantíssimo; porque ele é condição de consciência, de mais consciência. Então uma pessoa que não sofre é um fenômeno; eu acho que deve ser observado; por quê? Porque nós todos temos motivos de sofrimento. Quer a finitude da vida, a nossa precariedade, nós envelhecemos, adoecemos, morremos, temos amor, temos ódio, esperança, temos desconfortos físicos, desconfortos morais – né? –, filosóficos... então, tudo isso é sofrimento. Eu acho que uma das coisas mais importantes na vida de uma pessoa é encarar o sofrimento (PRADO, 2014d).

O sofrimento não é tratado por Adélia apenas nesse último livro, evidentemente. Ao longo de toda a sua obra, o tema fez parte de seus versos, de uma forma ou de outra. Mas, em *Miserere*, há uma presença frequente desse tópico, que se materializa nos versos em variados desdobramentos, como a própria autora enumera em seu depoimento: envelhecimento, enfermidade, morte, perdas etc.

O poema “Pentecostes”, cujos versos figuram na última capa, aponta para as questões ligadas à morte e ao sofrimento:

[...]
 Como um bicho respirando perigo
 às profundezas de que sou feita
 rezo como quem vai morrer,
 salva-me, salva-me.
 O zelo de um espírito
 até então duro e sem meiguice
 vem em meu socorro e vem amoroso
 [...]
 (PRADO, 2015, p. 465).

O poema em destaque reforça o tom grave da capa e do livro, relacionado principalmente à constatação da proximidade da morte, acompanhada de um profundo clamor por misericórdia. Mas o eu lírico se vê socorrido por um espírito amoroso, diferente do espírito veiculado nos fóruns religiosos tradicionais, “duro e sem meiguice”. Ainda que experimentando a perplexidade frente à fragilidade humana, o eu lírico encontra alguma esperança.

A intratextualidade aparecerá na obra em questão ainda no poema “Distrações do velório”, em que a personagem Felipa, já referida no romance *Manuscritos de Felipa*, será mencionada. Nessa narrativa, Felipa é uma mulher comum, de meia-idade, em cenas do cotidiano, com seus relacionamentos com a família, os amigos e vizinhos, suas lembranças, dores e medo da morte.

No poema, a cena é do velório de Felipa. Nele, o eu lírico, uma mulher da mesma idade da defunta e sua amiga, divaga entre os sentimentos de perda, as lembranças de episódios vividos pelas duas, seus próprios conflitos em relação ao envelhecimento e à proximidade da morte, causa de suas súplicas bem humanas: “Deus, tem piedade de mim./ Peço porque estou viva/ e sou louca por açúcar” (PRADO, 2015, p. 452).

Observa-se no livro que a memória tem um papel valorizado, como em outros livros, sobretudo por meio das imagens de familiares e amigos, mas, aqui, há uma diferença. Em *Miserere* aparece a memória principalmente dos que já morreram, sinalizando um caminho inevitável para os *ethé* enunciadores dos versos. Esse aspecto lírico, presente em muitos poemas da obra adeliana como um todo, é uma constante em *Miserere*, apresentando um eu lírico, na maioria das vezes como ator do discurso, sem muitas variações, como uma face única de uma mesma *persona*, ainda que em contextos variados entre um poema e outro. No dizer de Peron Rios, “[...] com presença maciça da primeira pessoa em seus versos, Adélia continua divergindo da considerável rarefação do sujeito, flagrante em boa fatia da poesia contemporânea” (RIOS, 2014).

Os temas ligados a realidades femininas são também recorrentes. Dos 38 poemas, 22 apresentam *ethé* notadamente de mulheres: “Branca de Neve”, “A paciência e seus limites”, “Senha”, “Quarto de costura”, “Pingentes de citrino”, “Contramor”, “Distrações no velório”, “Contradança”, “A que não existe”, “Sala de espera”, “O hospedeiro”, “Antes do alvorecer”, “Capela Sistina”, “O que pode ser dito”, “Feira de São Tanaz”, “Espasmos no santuário”, “Pentecostes”, “Pomar”, “O pai”, “Inconcluso”, “Nossa senhora dos prazeres” e “Qualquer coisa que brilhe” (PRADO, 2015, p. 439-478). Em outros momentos, a presença feminina pode também ser intuída em temas e discursos que sugerem índices autobiográficos, como no poema “Avós” (PRADO, 2015, p. 451), em que aborda a questão da velhice e sua relação com a infância dos netos, bem como nos versos de “A criatura”, sobre o envelhecimento e as rotinas de manter-se vivo nessa faixa de idade (PRADO, 2015, p. 459).

Já a metalinguagem não está tão presente como nos demais livros. Exceções são os poemas “A criatura”, “Pontuação” e “Do verbo divino”. Em “Pontuação”, também, o sujeito lírico admite-se escrevendo e refletindo sobre o que escreve: “Pus um ponto final no poema/ e comecei a lambê-lo a ponto de devorá-lo./ Pensamentos estranhos me tomaram:/ numa bandeja de prata/ uma comida de areia,/ um livro com meu nome/

sem uma palavra minha” (PRADO, 2015, p. 464). O poema intertextualiza, sob alguns aspectos, com o conto “Livro de areia”, de Jorge Luís Borges: “[...] seu livro se chamava O livro de areia, porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim [...]” (BORGES, 2013). A narrativa borgeana trata da infinitude na qual a existência está imersa. Aquele que dialoga com o narrador-personagem e lhe vende um estranho livro declara: “Se o espaço for infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo for infinito, estamos em qualquer ponto do tempo [...]” (BORGES, 2013).

É também a partir de constatação similar que o conto inicia: “A linha consta de um número infinito de pontos: o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes [...]” (BORGES, 2013). Observando essas divagações filosóficas e geométricas, a história do “Livro de areia” que lhe chegou às mãos é contada. O livro seria uma metáfora da própria vida e de seus registros, um grande hipertexto, contendo pequenos pontos, planos, volumes, hipervolumes em permanente continuidade/descontinuidade existencial.

Semelhantemente, no poema adeliانو há uma constatação do eu lírico quanto à sua existência, compreendendo que até um livro com seu nome não traz de fato palavras suas. Ele é parte de um invólucro de vida que o envolve, precede e sucede, no tempo e no espaço, na qual é apenas um ponto. Há uma tentativa do sujeito lírico de definir esse ponto: “Pus um ponto final no poema/ e comecei a lambê-lo a ponto de devorá-lo [...]” (PRADO, 2015, p. 464). No ato de devorar, está implícita sua reflexão quanto à sua finitude diante de algo que é maior do que ele. No entanto, diferentemente do que é evidenciado no conto borgeano, essa grandeza infinita, que contém o sujeito lírico, se conecta, em origem e sentido, a Deus.

Diante da percepção de que tudo no cosmo segue seu destino e se torna pequeno diante de Deus, declara: “[...] como eu agora fazendo o que sei fazer/ desde que vim ao mundo [...]” (PRADO, 2015, p. 464). O eu lírico imagina que há um destino que lhe foi traçado, o de ser poeta, o que confirma a visão de poesia e do ofício de poeta em toda a obra adeliana.

Adélia Prado, como já tratado neste trabalho, se vincula a uma visão mística da poesia. Sobre essa concepção estética, Domingos Carvalho da Silva esclarece: “Há poetas que atribuem à poesia uma função mística e uma origem divina. Possuem uma

visão filosófica do mundo e da existência humana, marcada pela crença numa alma imortal, individual e de origem divina, ‘hóspede’ do corpo” (SILVA, 1986, p. 123).

Sendo assim, a concepção de infinitude da vida e do cosmo tem para o eu lírico uma relação estreita com a fé em Deus e com o cumprimento do destino de todas as coisas, no tempo e no espaço, até mesmo para a poeta, no ato de escrever.

O livro é rico, previsivelmente, em intertextualidade bíblica, desde as epígrafes de três das quatro seções, até referências a Deus, a Jesus, ao Espírito Santo, ao diabo, a episódios das histórias do Velho e do Novo Testamento, como o poema “Jó consolado” (PRADO, 2015, p. 449) ou a referência à relação de Jesus com os escribas e fariseus, narrada nos quatro evangelhos, logo no primeiro poema, “Branca de Neve” (p. 445). Por vezes, como em outras obras e nesse primeiro poema do livro, a relação dos sujeitos líricos com a divindade cristã envolve sensações eróticas do corpo.

Miserere, como as demais obras da poeta, é subdividida em seções, que mantêm interdependência entre si por uma unidade temática, no caso, os dilemas humanos frente ao envelhecimento e à morte. Permanece ainda, ao longo de todo o livro, o destaque para o verso livre, a pouca ocorrência de rimas, alguma presença de assonâncias e aliterações, a inexistência de subdivisão do texto em estrofes, a alternância entre poemas mais longos e mais curtos, com dicção mais discursiva, próxima da prosa e da oralidade.

Embora haja a predominância desses padrões formais, há poemas que apresentam algumas escolhas não muito comuns na produção poética de Adélia. Desses, o mais acentuado parece ser o poema “Senha”:

Eu sou uma mulher sem nenhum mel
eu não tenho um colírio nem um chá
tento a rosa de seda sobre o muro
minha raiz comendo esterco e chão.
Quero a macia flor desabrochada
irado polvo cego é meu carinho.
Eu quero ser chamada rosa e flor
eu vou gerar um cacto sem espinho
(PRADO, 2015, p. 447).

“Senha” apresenta uma oitava em versos decassílabos heroicos e predominantemente brancos. Os quatro primeiros trazem uma autodescrição do eu lírico feminino, com anáforas positiva (“Eu sou...”) e negativa (“eu não tenho...”). Os quatro últimos versos falam dos desejos dessa mulher, igualmente usando anáforas;

“Quero...”, “eu quero”, “eu vou gerar”. A autora parece brincar com uma oitava, que bem poderia ser subdividida em duas estrofes, ou remeteria a uma espécie de soneto incompleto, a que “faltariam” dois tercetos da famosa forma clássica. E, fato não muito comum em sua obra, há a rima perfeita entre os finais do sexto e do oitavo verso (“carinho” e “espinho”).

A epígrafe inicial do livro é um excerto retirado do livro *Notas Íntimas*, de Marie Noël: “Ó meu corpo, protege-me da alma o mais que puderes. Come, bebe, engorda, torna-se espesso para que ela me seja menos pungente” (PRADO, 2015, p. 441). A escolha caracteriza bem o que o livro de Adélia aborda, em suas diferentes seções, incluindo a seção homônima ao próprio título da obra.

O conjunto de poemas pondera as realidades humanas e enfatiza a dualidade entre corpo e alma, vida e morte, sofrimento terreno e redenção eterna. Ora as seções penderão para um, ora para outro desses polos, aparentemente opostos, mas em diálogo e complementaridade semântica. A questão-cerne que parece se colocar é que a alma é coberta de sentimentos e perplexidades diante da vida, e o corpo, de certa forma, a redime dessa condição.

Ellen Watson, na introdução à edição americana da seleção de poemas de Adélia, *The Alphabetic in the Park*, traz uma observação importante sobre a autora, a partir de um contato que teve com ela em Divinópolis, discutindo aspectos da tradução de seus versos:

O apelo desses poemas tem a ver com sua especificidade, sua nudez, seu desejo de acolher tudo que está à vista, bem como tudo que é invisível. Eis uma “criatura do corpo”, que experimenta grande anseio espiritual, que acredita que o espírito é quase tão palpável [...] (WATSON, 1990, p.viii, tradução minha).⁷²

Nessa perspectiva, o tema da relação entre corpo e espírito ou alma esteve presente nos versos adelianos desde *Bagagem* até os outros livros anteriores à tradução de Watson, inclusos nos dois primeiros movimentos analisados neste trabalho. No entanto, em *Miserere*, os elementos da ambiguidade frente a um e a outro aspecto parecem se adensar. Isso fica claro logo na primeira das seções do livro, “Sarau”, que

⁷² “The appeal of these poems has to do with their wonderful specificity, their nakedness, their desire to embrace everything in sight - as well as things invisible. Here is a “creature of the body” who experiences great spiritual craving, who believes that spirit is almost as palpable [...]” (WATSON, 1990, p. viii).

contém 15 poemas e traz outra epígrafe de Marie Noël: “[...] palavras agrupam-se de súbito como para uma procissão ou dança sem pedir-me ordem ou conselho” (PRADO, 2015, p. 443). Os poemas dessa parte serão dedicados às vivências mais relacionadas ao prazer das experiências ligadas ao corpo, embora sempre em diálogo com as questões complementares da alma e do sofrimento humano. Isso explica a escolha de seu título, ligado às reuniões festivas, em torno de manifestações culturais e recitações musicais e poéticas. A origem da palavra sarau deriva do latim *seranus/serum*, termos que fazem referência ao “entardecer” ou ao “pôr do sol” (HOUAISS, 2011, 845). Por ter esta etimologia, convencionou-se realizar os saraus durante o fim da tarde ou noite, o que justifica também a escolha do título da seção. Diante do entardecer da existência, pelo envelhecimento e pela morte que se aproximam, o que estará presente nesse bloco são poemas de um sarau, que, no dizer de Marie Noël, são momentos que protegem a alma de sua pungência frente aos sofrimentos. Por isso é uma seção que traz certa leveza, “sem pedir ordem ou conselho”, já predito na epígrafe.

Um poema que caracteriza bem a seção é “Humano”: “A alma se desespera, / mas o corpo é humilde; / ainda que demore, / mesmo que não coma, / dorme” (PRADO, 2015, p. 448). Os versos tratam das contradições e dos descompassos entre corpo e alma. Diante dos desesperos próprios desta, o sujeito lírico enfatiza que o corpo é mais feliz, mais resignado, por isso mais humilde, e, mesmo sem satisfazer suas necessidades básicas, descansa. Outro poema, “Contradança”, traz o tom de festividade, assumido contra as imagens projetadas no espelho da mulher do poema, que enfrenta o envelhecimento.

“Branca de Neve” inaugura a seção, um poema “em vitral” (ALVES, 2014, p. 129). Nesses versos o eu lírico deseja se mostrar plenamente humano, em todas as suas ambivalências, por isso enumera várias situações em que essa condição se manifesta e divaga em algumas sínteses: “[...] Demoro a aprender/ que a linha reta é puro desconforto./ Sou curva, mista e quebrada, sou humana [...]” (PRADO, 2015, p. 445).

“Paciência e seus limites” (PRADO, 2015, p. 446) trata do jogo de sedução entre um homem e uma mulher, e a falta de posicionamento claro daquele em relação a esta. Outros poemas abordam memórias e saudade da família de origem, como “A sempre-viva” (p. 447), “Contramor” (p. 451), “A que não existe” (p. 453), entremeando temas comuns aos seus textos, como o amor, o cotidiano, a percepção da natureza etc. Em

outros, há impressões sobre as novas relações familiares na relação com filhos crescidos (“Uma pergunta” [p. 448]), com netos (“Avós” [p. 451]) e seus desafios.

No poema “A sempre-viva”, Adélia deixa emergir a memória do pai, cantando “A flor mimosa”. Lembranças do pai são recorrentes em vários momentos de sua obra, e esse episódio, também memorado em “Modinha”, de *Bagagem* (PRADO, 2015, p. 91), cerca de quatro décadas anteriores, ainda repercute com saudade: “O círculo da memória se fecha. No centro, um homem canta a *Flor mimosa*. Entre o primeiro e o último livro, Adélia recupera, pétala por *pétula*, a figura do pai” (MASSI, 2015, p. 502-503):

Gostava de cantar *A flor mimosa*:
 "Nas *pétulas* de ouro
 que esta flor ostenta..."
 Pétula, a palavra errada,
 agulha no coração,
 uma certa vergonha,
 culpa por lhe ter dito:
 é pétala, pai, é pétala.
 Ah! Pois venho cantando errado a vida inteira.
 Que vale essa lembrança?
 Cinquenta anos já e a agulha tornada faca,
 sua lâmina ainda vibra.
 É excruciante o amor,
 mas por nada no mundo trocarei sua pena
 (PRADO, 2015, p. 447).

O tema da mãe também é recorrente, desde o primeiro livro, por meio de lembranças da infância e menções a enfermidades e à morte materna. No livro *Oráculos de maio*, o poema “Pedido de adoção” é exemplar nesse sentido. O poema inicia e termina enfatizando a saudade da mãe e os sentimentos decorrentes de sua ausência: “Estou com muita saudade/ de ter mãe,/ [...] Ó meu Deus, pensava/ que só de crianças se falava:/ as órfãs” (PRADO, 2015, p. 342).

Até mesmo seus livros infantis *Quando eu era pequena* (PRADO, 2006f) e *Carmela vai à escola* (2011) mostram uma mãe que convive com enfermidades e está sempre adoentada⁷³. E a figura materna também se faz presente no poema “Contramor”, de *Miserere*:

⁷³ Sabe-se da biografia de Adélia que ela perdeu a mãe ainda muito jovem, quando tinha apenas 15 anos, e que isso inclusive foi um deflagrador de sua escrita poética (CADERNOS, 2000, p. 8), o que suscita possíveis leituras de seus textos em viés autobiográfico.

O amor tomava a carne das horas
 e sentava-se entre nós.
 Era ele mesmo a cadeira, o ar, o tom da voz:
 Você gosta mesmo de mim?
 Entre pergunta e resposta, vi o dedo,
 o meu, este que, dentro de minha mãe,
 a expensas dela formou-se
 e sem ter aonde ir fica comigo,
 serviçal e carente.
 Onde estás agora?
 Sou-lhe tão grata, mãe,
 sinto tanta saudade da senhora...
 Fiz-lhe uma pergunta simples, disse o noivo.
 Por que esse choro agora?
 (PRADO, 2015, p. 451).

Durante um encontro amoroso, a lembrança da mãe aparece, por meio de uma divagação do pensamento a partir da observação do próprio dedo, que remete a sua origem, justo quando o parceiro lhe pergunta se gosta mesmo dele. A ausência da mãe e a conseqüente saudade dolorida e ao mesmo tempo grata repercute um amor que se sobrepõe.

Desse mesmo período, também como exemplo, o livro em prosa *Quero minha mãe*, enfatiza a ausência materna na vida da personagem Olímpia, que vive a experiência do enfrentamento de uma doença grave que a aproxima da morte. Refletindo sobre a morte, percebe o quanto esteve a vida toda próxima a ela, inclusive ao vivenciar a morte da mãe, de quem sente falta: “Estou me lembrando da minha mãe, morreu no mês de setembro, a três meses da minha formatura no ginásio, cercada de travesseiros, os lábios roxos, puxando o ar [...] Cinquenta anos de sua morte e pela primeira vez me sentia a uma passo de minha mãe, quase a tocava [...] Saí muito aliviada, a sensação de um encontro com minha mãe [...]” (PRADO, 2005a, p. 20-22).

Em outro momento do mesmo livro, a personagem ainda afirma: “Tenho sonhado com minha mãe tomando conta de mim, me protegendo os namoros, me dando carinho, deixando, de cara alegre, meus peitinhos nascerem e até perguntando: está sentindo alguma dor, Olímpia?” (PRADO, 2005a, p. 42-43). E no mesmo capítulo, a personagem ainda lamenta: “Morreu antes de me ensinar a lidar com as incômodas e trabalhosas toalhinhas [...]” (p. 43). Talvez essas citações intratextuais clareiem um pouco o sentimento expresso no poema “Contramor”. A mãe é a referência feminina, com quem a mulher lírica aprendeu a se reconhecer mulher, com as implicações e proibições de se ver assim em seu tempo, quando se namorava na sala ainda. Sua

ausência, como modelo de gênero, se presentifica em cada momento em que as mulheres de Adélia vivenciam situações em que têm que lidar com seus corpos.

Da mesma seção de “Contramor”, dois poemas são potentes ao tratar de aspectos específicos ligados ao feminino. Um deles, “Senha” (PRADO, 2015, p. 447), como já citado aqui, desloca a mulher do lugar de sempre ser nutridora de bondade e receptividade. Outro, “Pingentes de Citrino” (p. 450), fala das iniciativas de mudanças femininas diante de imposições e preconceitos sociais. Discute o tema a partir da decisão da mulher do poema por furar suas orelhas. Um ato simples, cotidiano, mas de empoderamento feminino em seu tempo, que reflete o movimento de pequenas rebeldias que as mulheres engendram em suas histórias pessoais na tentativa de se verem livres de variadas dominações. De acordo com Adriana Minervina da Silva,

Nos versos 12,13 e 14, que encerram o poema, o eu-poético afirma-se “mais corajosa/ igual a mulheres que julgava levianas/ e eram só mais humildes.” Modifica-se o jeito de pensar e de olhar outras mulheres ao mudar o corpo. A experiência modifica toda a vida desse sujeito feminino, mais do que fortalecida, ela sente-se corajosa. Ao encorajar-se, passa a observar as situações sociais de modo diferente, permitindo-se outras experiências (SILVA, 2016, p.9).

Outro poema, “Quarto de costura” (PRADO, 2015, p. 448), apresenta nitidamente a construção de uma persona mais conservadora de mulher, utilizando-se de um contexto voltado para um perfil feminino submetido ao patriarcalismo, abordando aspectos mais religiosos:

Um óvulo imaginado,
 espesso, fosco, amarelo,
 pólen e penugem
 que a mais potente das máquinas
 ainda não inventada
 abriria em universos.
 O que parece indivíduo é vários.
 Fosse boa cristã
 entregava a Deus o que não entendo
 e arrematava o bordado esquecido no cesto.
 Tenho labirintite. Amei Aristóteles com fervor.
 E por longo tempo deixei-o por Platão.
 Enfadei-me, saudosa de carne e ossos,
 acidez de sangue e suor.
 O que deveras existe nos poupa perturbações,
 sou uma vestal sem mágoas.
 Terei o que desejo, carregando minha cruz
 e morrendo nela
 (PRADO, 2015, p. 448-449).

A mulher lírica faz indagações sobre sua própria origem, mesclando informações do campo científico e filosófico, envolta em lirismo, com suas crenças pessoais e religiosas. Esse devaneio científico-religioso, metafísico, pleno de dúvida, cheio de fé, fala da humanidade dessa mulher. Ela, no entanto, considera que bem poderia deixar suas questões existenciais mais sinceras e se entregar à criação concreta de seu bordado esquecido no cesto, porque, admite, “o que deveras existe nos poupa perturbações” (PRADO, 2015, p. 449). No entanto, está prenha de inquietações filosóficas, e, por isso, não pode mais simplesmente arrematar um bordado e ignorá-las.

Nesse sentido, pode-se pensar que o bordado aqui tipifica uma atividade atribuída às mulheres em sociedades tradicionais, como a mineira, contexto em que Adélia escreve seus poemas. O tipo de atividade feminina que o texto reflete silencia indagações diante da vida, gerando subserviência, como se o lugar da mulher não pudesse se afinar com questionamentos filosóficos mais profundos. O bordado seria uma metáfora desse lugar de ornamentação da vida cotidiana, restrito ao lar, onde o feminino, em realidades patriarcais, encontraria sua adequação. A mulher do poema encontra-se dividida entre dois lugares existenciais: de dar vazão a seus questionamentos pessoais sobre o seu estar no mundo ou acomodar-se ao que dela se espera tradicionalmente por ser uma mulher.

Ainda, segundo Oliveira e Santos,

Nesse poema, encontramos os elementos simbólicos que remetem à sensibilidade religiosa imbricada na poética adeliana. A figura feminina na imagem de um óvulo que contém a potência de um universo; a indagação duvidosa quanto a entregar-se a Deus frente a dúvidas, apegando-se ao afazer cotidiano de um bordado esquecido; uma referencialidade bíblica e filosófica que não resiste ao apelo do corpo como lugar e condição de uma realização última do ser humano, que acontece na simplicidade do devaneio poético em um Quarto de Costura (OLIVEIRA; SANTOS, 2015, p. 2).

Parece que as personas líricas dessa primeira seção do livro não temem se mostrar mais duvidosas frente às suas crenças, embora as mantenham e convivam com suas contradições. É o que nos mostra “Quarto de costura”. Sobre este poema, Rafaela Cardeal ainda reflete:

Por exemplo, no poema “Quarto de costura”, a imagem de “um óvulo imaginado, / espesso, fosco, amarelo, / pólen e penugem” (PRADO, 2013, p. 21) contrasta com a possibilidade de que uma máquina “ainda não inventada”

desvele o mistério da vida, abrindo-o em “universos”. O mistério da vida não solucionado pela ciência ou por qualquer maquinismo inventado pela humanidade é ponto de partida para uma tensão existencial. Mais à frente no poema a declaração “O que parece indivíduo é vários” pode ser entendida como a multiplicidade pertencente a toda unidade, a condição humana como imagem e semelhança de Deus. O que parece uno se desdobra em particularidades; a própria existência como conceito que se fraciona em possíveis corpos, em cada indivíduo (CARDEAL, 2015, p. 382-383).

De qualquer forma, a mulher lírica de “Quarto de costura” encontra-se às voltas com um novelo de questionamentos existenciais, filosóficos, religiosos, que bem falam de sua humanidade, que crê, mas duvida, que admite, mas pergunta, que ocupa um lugar social feminino, mas não se conforma com ele, assumindo mais uma vez, como em outros momentos poéticos já citados neste trabalho, um entrelugar, que é e ao mesmo tempo não é entregue a um papel apenas circunscrito à família.

As questões religiosas irão ainda perpassar alguns poemas dessa parte. É o que transparece em “Branca de Neve”, que abre o livro e a seção. Sobre o Cristo e seus discursos contra os religiosos de seu tempo, o eu lírico declara: “[...] Escribas e fariseus o tiravam do sério./ Mas todos eles? Todos?/ Cheiramos mal, a maioria,/ e sofremos de medo, todos. O corpo quer existir,/ dá alarmes constrangedores./ Me inclino aos apócrifos como quem cava tesouros” (PRADO, 2015, p. 445). As indagações quanto à realidade e à relatividade do corpo de todos os humanos movem o eu lírico a ir além do revelado nas escrituras reconhecidas pelo cânon religioso.

Ao mencionar no último verso as escrituras apócrifas, na busca de cavar “tesouros”, a mulher lírica enfatiza que seu caminho existencial, no entendimento de si mesma e no entendimento da divindade com quem se relaciona, no caso, o Cristo, passa por uma liberdade de investigação que não se resume apenas ao cânone sagrado, por isso mesmo, aberta à diversidade e à riqueza de proposições existenciais que a vida lhe oferece, o que bem se coaduna com os versos iniciais do poema: “Caibo melhor no mundo/ se me dou conta do que julgava impossível:/ ‘Nem todo alemão conhece Mozart” (PRADO, 2015, 445).

No poema “Guia”, de *Bagagem*, já estava evidenciada uma condição errante pelos caminhos da apocrifia:

A poesia me salvará.
Falo constrangida, porque só Jesus
Cristo é o Salvador, conforme escreveu
um homem — sem coação alguma —

atrás de um crucifixo que trouxe de lembrança
de Congonhas do Campo.
No entanto, repito, a poesia me salvará.
Por ela entendo a paixão
que Ele teve por nós, morrendo na cruz.
Ela me salvará, porque o roxo
das flores debruçado na cerca
perdoa a moça do seu feio corpo.
Nela, a Virgem Maria e os santos consentem
no meu caminho apócrifo de entender a palavra
pelo seu reverso, captar a mensagem
pelo arauto, conforme sejam suas mãos e olhos.
Ela me salvará. Não falo aos quatro ventos,
porque temo os doutores, a excomunhão
e o escândalo dos fracos. A Deus não temo.
Que outra coisa ela é senão Sua Face atingida
da brutalidade das coisas?
(PRADO, 2015, p. 49).

Para o sujeito lírico, o caminho apócrifo que a pode salvar é a poesia, presente na “brutalidade das coisas”, e também do corpo, metonimicamente apresentados por suas mãos e olhos de arauto que capta a mensagem de salvação no mundo. Por esse “pecado”, sente-se perdoada e redimida. Sabe que Deus a compreende e a ela se revela por essa via inusitada. Sente medo mesmo é dos defensores oficiais da religião, que são muito susceptíveis a escândalos e podem condená-la.

A segunda seção do livro, também intitulada “*Miserere*”, traz 13 poemas. A seguinte epígrafe do “Salmo 21” abre a seção: “Nossos pais esperaram em vós e os livrastes. A vós clamaram e foram salvos. Confiaram em vós e não foram confundidos” (PRADO, 2015, p. 455). A ênfase recai sobre uma consciência de finitude e de necessidade de misericórdia de Deus diante do sofrimento humano. Sobre isso, Marcel Martinuzzo analisa:

Nós entendemos o sofrimento manifesto da poesia de Adélia Prado como relato individual da condição humana, a partir daquilo que ele possui de mais pungente. É, portanto, um meio de comunicação entre o particular e o geral ou, em termos religiosos, entre o fiel e a divindade (MARTINUZZO, 2015, p. 118).

O sofrimento em questão, em muitos momentos dessa segunda parte do livro, relaciona-se à consciência da proximidade da morte, que atravessa a alma e produz inquietações, tanto mais quando se lida com o avançar da idade. Isso fica evidente no poema “Antes do alvorecer”:

O morto não morre,
 não há colo nem cruz
 onde repouse o que palpita cego
 e lancinante pervaga.
 Sei que me olha de uma fenda quântica,
 mas eu o queria aqui junto comigo,
 delirante, fraco, mas comigo,
 junto comigo, o meu querido irmão.
 Numa carta longínqua me escreveu
 “Somos de Deus, irmã”.
 Uma bela antífona ao choro desta noite
 até que chegue a manhã
 (PRADO, 2015, p. 457).

A questão do sofrimento é vista pelo eu lírico como parte da vida, uma “noite” presente. A dimensão pós-morte estaria relacionada ao amanhecer, ao alvorecer. Mas, ainda que haja a consciência de uma vida posterior à terrena, há a frustração de não desfrutar da vida plenamente agora sem a presença daqueles que lhe foram queridos, pois já morreram.

A referência aos que se foram aparece em alguns trechos do livro. O sujeito lírico por vezes traz alguns à memória, como as lembranças da mãe e do pai falecidos, em “Capela sistina”:

As axilas da mãe me protegiam,
 Virtuoso amuleto o cinto com que o pai me batia.
 Eles não iam morrer.
 Estávamos seguros contra Deus e a eternidade horrível.
 Até que dormiram pela última vez
 e pela primeira vez eu fiquei velha [...]
 (PRADO, 2015, p. 458).

Enquanto vivos, mãe e pai, símbolos de proteção e disciplina, ainda que autoritária e violenta para a contemporaneidade, respectivamente, eram presenças que sugeriam a inexistência da morte. A perda desses entes próximos traz à consciência a finitude humana. A compreensão a respeito dessa realidade amadurece, envelhece. Os versos sugerem que, mesmo sendo clara a crença na existência pós-morte, a condição humana diante da interrupção da vida terrena é muitas vezes conflituosa. Deus e o que virá após a morte são assustadores. Sobre isso, Martinuzzo opina:

Adélia Prado lida muito problematicamente com a morte em sua poesia. A despeito da fé na vida eterna, que a princípio é uma convicção consoladora, a sensação mais visível advinda deste conflito é, sobretudo, impotência. À revelia de todos os esforços piedosos possíveis, a morte do corpo é o único destino previsível para a sorte dos homens; não saber como virá e o que se segue a este fato é uma constante desoladora (MARTINUZZO, 2015, p. 108).

É o que sugere também o poema “O hospedeiro”: “Só pode ser Deus a morte,/ tão aterrorizante em seu mistério,/ em seu mutismo. A opaca [...]” (PRADO, 2015, p. 456). Nestes versos a morte é um mistério aterrorizador, algo como uma divindade enigmática. Sobre esse trecho em que associa morte e Deus, Adélia responde, em entrevista a Luciano Trigo: “Tenho medo da morte porque ainda tenho medo de Deus. Morte, Vida, Deus, mistério formidável. Dentro dele esperneamos. Premidos a uma resposta é que produzimos religião, filosofia, ciência e poesia, sua face velada, a Beleza” (PRADO, 2013).

Entremeados no interior de diversos poemas, quando tratam da morte, os versos de Adélia apresentam diálogos com Deus, com variadas manifestações de gratidão, como em “A criatura”: “Ó meu Deus, dizer o que disse/ e não ter dúvidas de que escrevi um poema/ é saber na carne: verdadeiramente/ dar-Vos graças é meu dever e salvação [...]” (PRADO, 2015, p. 459). Em outros, dirige a Deus clamores por piedade, como em “Sacramental”. Nele, o sujeito lírico se inquieta ao observar um homem que perdeu uma irmã enferma: “[...] e no dia em que ela morreu foi à cozinha/ como sempre fazia àquela hora da tarde/ e tomou duas cervejas [...]” (p. 460). Ao constatar a simplicidade da atitude descomplicada de alguém que segue com a vida diante de uma perda expressiva, suplica: “Ó Deus, perdoai-me o equivocado zelo em vos servir,/ o não tomar cerveja por orgulho/ de ser a mãe perfeita dos viventes” (p. 460). A súplica, aqui, relaciona-se a um pedido de perdão por reconhecer-se orgulhosa de entender que um ato de abstenção de uma bebida pode torná-la mais perfeita. Em contraste, o homem que segue a vida na simplicidade do ato de beber rotineiramente parece menos “pecador”, mais livre e resiliente frente às realidades humanas, portanto, mais “perfeito” diante do que Deus esperaria.

Vários poemas trazem lampejos de solilóquios do sujeito lírico, interrogando-se a respeito da morte e de como lidar com a angústia que ela provoca. O poema citado, “A criatura”, traz um bom exemplo disso: “Ainda que durmas, deves-te levantar e cuidar da vida,/ sujeitar-te à pouca destreza de um corpo/ que não aprende as sutilezas da alma/ e a todo instante perturba-te o repouso [...]” (PRADO, 2015, p. 459). O eu lírico exorta-se a prosseguir com seus atos rotineiros, apesar das limitações físicas próprias da idade, que perturba tanto o sono quanto a vigília. A insistência em ajustar-se a esse limite é a luta diária pela vida.

Em alguns poemas da primeira seção, o corpo aparece de certa forma como redentor da alma que se angustia, por permanecer em movimentos diversos, como em “Humano” e “Contradança” (PRADO, 2015, p. 448 e 453). Mas, nesse bloco, também o tema do envelhecimento do corpo aparece expressivamente. Nessa parte, a alma mostra-se mais leve que o corpo que perde destrezas pelo passar dos anos, e com ela deveria aprender sutilezas para continuar vivo, como em “Jó consolado” (p. 449). É o que transparece também em alguns versos de “Sala de espera”, que abre a segunda seção: “Nem me adiantou envelhecer, partes de mim seguem adolescentes, estranhando privilégios. Nunca me senti moradora,/ a sensação é de exílio” (PRADO, 2015, p. 456). Novamente, os versos ponderam sobre o descompasso entre alma e corpo, diante do envelhecimento. A ambivalência na convivência entre ambos provoca no sujeito lírico uma sensação de exílio, de “sala de espera”.

Um fato incomum é a presença da figura do diabo na lírica adeliãna, mas que na segunda seção do livro, aparece em dois momentos importantes. No primeiro, “Feira de São Tanaz”, aparece a partir do contexto de uma feira de hortigranjeiros:

Os peixes me olham
de suas postas sangrentas.
Falta modéstia às frutas.
De ponta a ponta, barracas,
quero fugir dali
acossada pelos tomates
de inadequado esplendor.
Compro dois nabos para comê-los crus,
feito um eremita em sua horta.
Não por virtude,
por orgulho talvez travestido do júbilo
que me vendeu o diabo
em sua tenda de enganos
(PRADO, 2015, p. 462).

O título brinca com o nome Satanás, indicando sua origem angelical. Sugere ainda uma brincadeira com os sons do termo Tanaz, que se assemelha à sonoridade de *tenaz*, aquilo que é aderente e agarra com força (AULETE, 2011, p. 1324). Nesta acepção, e considerando sua figura associada ao diabo, um adversário do Cristo e dos cristãos, encontra diálogo com o poema.

Na primeira referência ao termo, a mulher lírica passeia pela feira e contempla peixes, frutas, legumes, hortaliças e antropomorfiza algumas vezes esses elementos, dotando-os de sentimentos e atitudes humanas, à semelhança do que faz Cesário

Verde em “N’um bairro moderno” (VERDE, 2005, p. 17). Ao final, diante da grandeza dos produtos à exposição, escolhe apenas “dois nabos para comê-los crus” (PRADO, 2015, p. 462). E identifica nessa sua atitude, um orgulho diabólico disfarçado, oferta satânica, pela qual, admite, é tentada *tenazmente*. Na segunda acepção de “tenaz”, referindo-se àquilo que não se quer nomear ou alguém de pouco préstimo, também pode estar relacionado à sutileza da presença da figura do diabo, externamente considerado, ou ignorado na consciência dos autoenganos humanos.

De qualquer forma, o episódio traz à tona a consciência do eu lírico, de sua pseudovirtude ao escolher entre tantas iguarias apenas “dois nabos para comê-los crus”, como se a rejeição aos prazeres de comer bem a fizesse mais virtuosa diante dos outros e menos humana. A artimanha de que se dá conta é que ao disfarçar desejos tão naturais, torna-se vítima de sua própria tentação de não admitir e conviver com suas limitações, desumanizando-se.

Outro poema aborda a existência do diabo. Trata-se de “Lápide para Steve Jobs” (PRADO, 2015, p. 462). Nele, o eu lírico admite que entre ele e Satanás há semelhanças. Diante da morte, do sofrimento, da falta de milagres e de respostas às suas indagações, sente Deus indiferente, por isso, desconfia, diabólica e humanamente:

A Deus entrego meus pecados,
entrego-os a quem pertencem,
não a Satanás que é um dos nossos
e sofre também o tormento dos filhos
que têm o Pai ocupado em alimentar pardais.
Nem torres que tocam a lua,
ou o que quer que nos roube o fôlego,
fazem assomar Seu rosto.
Por que nos abandonastes?
Vosso Filho soube, na obediência da morte,
e o que se viu foi só um tremor rasgando a pele da terra.
Alguém no derradeiro instante exclamou Oh! Oh!
e fechou os olhos.
Eu não tenho aonde ir, tudo me ignora,
ignoro tudo, pois sou natureza.
Um beija-flor enfia numa flor natalina
o seu bico comprido e come e bebe e voa,
não pousa no meu ombro,
não bebe do meu olho a água de sal.
Por agora, o que me faz prosseguir
é sua indiferença. Esta ausência de milagre
(PRADO, 2015, p. 462-463).

Nesses versos, o tema da democraticidade da morte é ressaltado, sobretudo na escolha da figura de Steve Jobs. Ninguém, nem os aparentemente mais poderosos nas escalas sociais persuadem a Deus em relação ao sofrimento humano e sua decorrente sensação de abandono: “[...] Nem torres que tocam a lua,/ ou o que quer que nos roube o fôlego,/ fazem assomar o Seu rosto./ Por que nos abandonastes?” (PRADO, 2015, p. 462). Diante de sua finitude, todos, sem exceção, percebem o seu abandono existencial.

Nos dois poemas que traçam referência ao diabo as personas líricas buscam explicitar o que os humanos têm de diabólico, de errantes, de desajustados em relação a uma fé plenamente confiante em Deus, de inapropriados para serem perfeitos, portanto, humanos, de fato.

“Pomar” é a terceira seção do livro, com 9 poemas. Sua epígrafe é um trecho do “Cântico dos cânticos”: “A figueira já começa a dar os seus figos e a vinha em flor exala os seus perfumes” (PRADO, 2015, p. 467) e remete a um lugar primaveril, expresso por meio do *topos do locus amoenus*, espaço e ambiente naturais harmoniosos, como já visto. No texto bíblico, como no texto literário clássico, medieval e moderno, essa descrição indicava lugar associado à prontidão para o amor, o que ocorrerá com as personagens daqueles versos bíblicos.

O título do poema de abertura é homônimo ao da seção, “Pomar”:

Os açúcares das frutas
me arrombaram um jardim
a meio caminho de trincar nos dentes
a doce areia, seus cristais de mel.
À vibração do que chamamos vida,
onde os adjetivos todos desintegram-se,
o Senhor da vida olhava-me
como olham os reis
as servas com quem se deitam.
Desde agora, pensei, basta dizer
“os açúcares das frutas”
e o jardim se abrirá
sob o mesmo poder da antífona sagrada:
“Ó portas, levantai vossos frontões!”
(PRADO, 2015, p. 469).

Os versos de “Pomar” são elucidativos quanto aos aspectos temáticos do bloco. O eu lírico se encontra em contato com as frutas de um pomar, que fazem brotar em si mesmo um “jardim”, um lugar interior de contemplação da “vibração do que chamamos vida”, cuja fonte tem um dono, que também contempla o sujeito poético.

A certa altura do poema, o erotismo subverte a relação com a divindade, porque a corporifica, associando-a à sedução e ao desejo sexual, remetendo ao contexto bíblico do “Cântico dos cânticos”, fazendo menção a um rei e às “servas com quem se deita”. A intertextualidade com a *Bíblia* também se dá no último verso, igualmente carregado de erotismo, “Ó portas, levantai vossos frontões!”, que remete ao Salmo 24: “Levantai, ó portas, as vossas cabeças; levantai-vos, ó portais eternos, para que entre o Rei da Glória” (BÍBLIA, 1993, p. 577). O salmista ainda pergunta: “Quem é esse Rei da glória?” E ele mesmo responde: “O Senhor dos exércitos, ele é o Rei da glória”. Trata-se de um salmo de Davi, que traz o reconhecimento de Deus como Criador e de seu domínio sobre toda a Terra, requerendo que seus súditos tenham uma vida de alto padrão ético e o adorem com reverência. De um modo geral, os versos dessa seção também, previsivelmente, tratam da relação com Deus, como em “Pomar”, a partir da contemplação de elementos da natureza criada.

O contato com a natureza em muitos versos se dá declaradamente por meio do corpo e dos sentidos, o que os remete a uma espécie de sensacionismo, semelhante ao pretendido pelo pessoano Alberto Caeiro, em termos de valorização das sensações na apreensão da natureza, como já foi mencionado a propósito de “O modo poético”, de *Bagagem*. Mas, muito diferentemente de Caeiro, que pretende o paganismo em sua experiência de contatar o mundo de maneira objetiva, é na alma que o contemplador experimenta a alegria da “presença” divina na natureza, como se verifica neste trecho do poema “Inverno”: “O onipresente vapor evanesce as imagens,/ exsuda, pela respiração do criador das coisas,/ a beleza linfática do mundo./ Provada no corpo é fria./ Na alma expandida é gozo” (PRADO, 2015, p. 470).

Em contraste, se em “Inverno” a relação do sujeito lírico com a natureza se dá pela via do corpo, mas ele prova da alegria da presença divina na alma, em outro momento, é no contato da divindade com as realidades humanas, no corpo, que aquela encontra lugar de manifestação na existência, como se verifica nos versos de “Encarnação”: “Quando o espírito vem/ é no corpo/ que sua língua de fogo quer repouso” (PRADO, 2015, p. 471).

Novamente o recurso poético se apoia na intertextualidade bíblica, fazendo menção ao episódio do Pentecostes (BÍBLIA, 1993, p. 1066). O espírito, que é santo, na perspectiva do eu poético, precisa de um corpo para se tornar humano. Sua língua,

sua linguagem, sua comunicação, sua expressão se dá por mecanismos corporais, onde pode repousar.

A seção apresenta uma peculiaridade: é composta, quase em sua totalidade, por poemas mais curtos. O mais longo possui apenas 18 versos. Isso sugere que os textos dessa porção se propõem mais à síntese, à concisão, sugerindo dedicação a um estado de silêncio e contemplação, na descrição de momentos especiais de contato com o ambiente, sobretudo o natural, como sugerido em “Encarnação”:

Sem quebrantar-me,
forte doçura até os ossos me toma.
Não há estridências em mim.
Fibrila o que mais próximo
posso chamar silêncio,
ainda assim palavra,
uma interjeição,
o murmúrio adivinhado
de um rio subterrâneo
no útero de minha mãe quando ela estava feliz
e o meu sangue era o dela
e sua respiração
a minha própria vida.
Quando o espírito vem
É no corpo que sua língua de fogo quer repouso
(PRADO, 2015, p. 471).

O eu lírico reflete sobre um estado pessoal de contemplação, quando até os seus ossos são tomados por uma energia vital semelhante à energia geradora de um feto no ventre da mãe. Não há estridências, nem grandes quebrantamentos, apenas o sentir da pulsação da vida, como no útero materno. A pulsação “fibrila o que mais próximo” se pode chamar de silêncio, que é reverente.

O poema que finaliza a seção, um dístico, intitula-se “Num jardim japonês”: “Ao minuto de gozo do que chamamos Deus,/ fazer silêncio ainda é ruído” (PRADO, 2013, p. 473). Utiliza-se do tom sintético dos poemas japoneses, como o haicai, por exemplo, sem, contudo, observar sua constituição métrica e número de versos. Apesar disso, aponta para um aspecto importante da cultura oriental que é a contemplação, ainda que, no texto, diferentemente da ótica da cultura nipônica, o eu lírico dirija-se a Deus, e não à natureza presente e cultuada normalmente nesse tipo de jardim, que pode até remeter à polifonia de variados deuses. Os elementos naturais são supostos na cena do poema a partir de seu título, como é comum em jardins desse gênero, marcados pela

organização simbólica sagrada⁷⁴. Portanto, a ênfase dos versos recai mesmo no aspecto da contemplação e do silêncio necessário à fruição da presença divina:

No entanto, o sujeito lírico parece enfatizar que os pequenos ruídos dos silêncios de um jardim japonês, de perfil politeísta, ainda não alcançam a fruição da presença do Deus de perfil judaico-cristão, a que a poeta se refere em todo o livro. A seção, apesar disso, ao tratar da contemplação da divindade, começa num “pomar” e termina em um “jardim”.

A última subdivisão do livro denomina-se “Aluvião”. Como se sabe, aluvião significa “Depósito de cascalho, areia, argila etc. deixado por águas fluviais ou pluviais em foz ou margens de rios; [...] Inundação, cheia, enxurrada; [...] Grande quantidade de pessoas ou coisas” (AULETE, 2011, p. 91). Apesar da ideia de profusão impressa no sentido da palavra, a seção possui apenas um poema, embora seja um dos mais longos do livro, com 35 versos. Traz como epígrafe outro texto bíblico neotestamentário (Mateus 13,44): “O reino dos céus é semelhante a um tesouro escondido num campo. Um homem o encontra mas esconde de novo. E cheio de alegria, vai, vende tudo que tem para comprar aquele campo” (PRADO, 2015, p. 475).

Analisando seu título e a epígrafe, constata-se que o substantivo “aluvião” remete a uma inundação não da ordem da natureza, mas da vida interior de um sujeito lírico, associada à descoberta de um bem, “o reino dos céus”, ligado ainda à alegria, tema recorrente na obra adeliana. A alegria em profusão seria proveniente, como um efeito, da presença desse bem espiritual, um tesouro adquirido.

Em *Oráculos de maio* há outro poema que aborda o mesmo tema, “O tesouro escondido”, e enfatiza essa possível leitura: “[...] De pensamentos aos quais nada se segue,/ a salvação vem de dizer: adoro-Vos,/ com os joelhos em terra, adoro-Vos,/ ó grão de mostarda aurífera,/ coração diminuto na entranha dos minerais./ Em lama, excremento e secreção suspeitosa,/ adoro-Vos, amo-Vos sobre todas as coisas” (PRADO, 2015, p. 326).

⁷⁴ O quadro básico do jardim Japonês é fornecido pelas pedras e a forma em que são agrupadas. Os japoneses da antiguidade acreditavam que um local cercado por pedras era habitado por deuses, assim nomeando-o de *amatsu iwasaka* (barreira celestial) ou *amatsu iwakura* (assento celestial). Da mesma forma, um denso aglomerado de árvores era chamado de *himorogi* (cobertura divina); fossos e córregos, conhecidos por cercar solo sagrado, eram conhecidos como *mizugaki* (cercas de água) (EMBAIXADA, 2012).

Essas ponderações reverberam também na seção, a partir de seu único poema, “Qualquer coisa que brilhe”. Trata de um momento epifânico, quando uma mulher se dá conta de coisas simples de seu cotidiano, que aos seus olhos brilham com novo lume. Ela percebe, por instantes, que “tudo é muito eterno”, “ainda que volta e meia alguém morra”. A morte é ineludível, mas não a abala. Encontra-se pacificada diante da realidade, pois considera, naquele instante, que necessita “pouco de tudo, já é plena a vida”. Além do mais, sente-se aceita por Deus em sua condição finita de pecadora: “Deus espera de mim o pior,/ num cálice de ouro o chorume do lixo/ que sempre trouxe às costas/ desde que abri os olhos,/ bebi meu primeiro leite/ no peito envergonhado de minha mãe” (PRADO, 2015, p. 477).

O verso “num cálice de ouro o chorume do lixo” chama a atenção. A mulher lírica sabe-se humana, com imperfeições, que remetem ao lixo e seu chorume. No entanto, reconhece-se como um ente de vida e beleza, no instante em que contempla a riqueza da simplicidade de seu dia a dia, cheio de eternidade.

O sujeito lírico prossegue, ponderando sobre o porquê de nesse momento a vida ser plena: “ofereço cantando, estou nua,/ os braços erguidos de contentamento./ Sou deste lugar”. Viveu uma procura, “sedenta de ouro”, esburacou “o chão atrás do que brilhasse”. E encontrou um tesouro - já sinalizado na epígrafe - uma inocência desconhecida:

Veio de Vós. A vida. Do opaco. Do profundo de Vós.
Abba! Abba! Aceita o que me enoja,
gosma que me ocultou teu rosto.
Vivo do que não é meu.
Toma pois minha vida
e não me prives mais
desta nova inocência que me infundes
(PRADO, 2015, p.477).

O livro, que apresenta em boa parte do seu interior os conflitos humanos diante da morte e do envelhecimento, traz um epílogo epifânico, que deflagra a alegria, a pacificação e a esperança diante da vida e da morte.

Estas observações que apresento a respeito da estrutura de *Miserere* encontram apoio no estudo de Peron Rios, que as sintetiza no termo *commedia*:

Dado sem dúvida notável: sob esse rigor estrutural, as seções do livro, em nada aleatórias, parecem constituir uma *commedia*, um percurso de redenção pela palavra, que as epígrafes ajudam a mapear. *Sarau* expõe, em sua

atmosfera noturna, uma modulação hedonística inicial, incólume às angústias do espírito: “Ó meu corpo, protege-me da alma o mais que puderes” (epígrafe das *Notas íntimas* de Marie Noël). Em seguida, vislumbram-se a contrição e a relação barroca da consciência — partilhada por alegria e querência de salvação: “Nossos pais esperaram em vós e os livrastes. A vós clamaram e foram salvos” (trecho recuperado do Salmo 21). Por fim, percebe-se um regozijo leve e sublimado, que limpa as tribulações na coragem meditativa: “A figueira já começa a dar os seus figos e a vinha em flor exala os seus perfumes” (*Cântico dos cânticos*). Rigorosamente, a trilha é cristã: após o júbilo sem peso, um mergulho catagógico no mistério metafísico, ao qual se sucede a retomada anagógica de quem soube das culpas arredar-se, depositando-as no *Aluvião*. Há, desse modo, uma espécie de travessia rosiana para uma leitura fenomenológica da vida (RIOS, 2014).

As reflexões de Rios sugerem uma relação do termo *commedia* com a obra de Dante Alighieri. Muito se discute sobre o porquê da denominação comédia para esse clássico da literatura mundial. Célio Sardagna apresenta a seguinte proposição:

No que concerne à obra capital de Dante, um dos pontos que tem suscitado discussões diz respeito ao estilo: aproxima-se da comédia ou da tragédia? Ao que parece, a opção de Dante ao denominar Comédia sua obra toma como base o início turbulento (dores, perdição, pecado, escuridão) e o final dirigido para o bem (paz, repouso, glória). O contrário, um início calmo e um final turbulento seriam marcas da tragédia (SARDAGNA, 2014, p. 24).

Sob esse aspecto, de uma obra que inicia em tom sorumbático e termina com uma entonação de esperança, as duas obras se assemelham. *Miserere* começa com um movimento mais taciturno e é concluído com versos que propõem alegria de sentimentos agradáveis e apaziguadores em relação ao presente e ao futuro, intercalando outros movimentos em contracanto semelhante ao longo do livro.

Considerando as observações de Rios, reporto-me a um aspecto singular dos textos adelianos, que reforçam as alternâncias dos movimentos líricos, no interior de um mesmo poema. Em alguns textos, como já analisado em outros de seus livros, Adélia Prado se utiliza com frequência das conjunções adversativas ou expressões equivalentes, de forma bem demarcada, para contrapor ou contrastar sentimentos. De um lado, o medo da morte ou a constatação do envelhecimento e do sofrimento humano; de outro, a esperança e a alegria diante da vida, em transições semelhantes às que promove entre as sessões de *Miserere* e outros de seus livros.

As expressões adversativas introduzem a permanência de sentimentos esperançosos, de forma às vezes conclusiva ou determinante nos poemas. É o que acontece, por exemplo, em “Contradança” (PRADO, 2015, p. 253), em que uma

mulher mira um espelho e percebe os traços cada vez mais nítidos de envelhecimento, como vimos antes. As reflexões decorrentes disso percorrem os nove primeiros versos, em tom sóbrio e de suspeitas graves relativas a um processo incontornável: “[...] flutuo molestada/ pelo gozo das trevas”. O restante do poema, a partir da quase metade da totalidade dos versos, como a indicar um novo movimento de dança, introduz uma adversativa clássica, “Mas”:

[...]
 Mas eis que a noite constela-se
 e, com tanta acha de lenha
 e tanta casca de pau,
 já tenho como fazer uma fogueira bonita.
 Espelho meu, estilhaça-te!
 Escolho o baile
 quero rodopiar [...]
 (PRADO, 2015, p.253).

A “contra” dança inicial do eu poético com sua própria imagem refletida se reverte em dança de alegria, de decisão corajosa pela vida, não presa a uma imagem decadente de si mesma, mas de escolha por aceitar o convite da existência, em seus fluxos e refluxos dançantes.

Embora em seus textos apareçam temas que se contrapõem entre si, sintetizadas nos polos básicos da vida e da morte, de forma recorrente, a ênfase maior recai sobre as facetas da vida, como se a intenção primeira da poeta fosse frequentemente ressaltar que, apesar do sofrimento humano e da morte, escolhe evidenciar a esperança e a alegria.

As análises sobre o terceiro movimento lírico da obra poética de Adélia Prado, dessa maneira, se encerram com as reflexões sobre seu mais recente livro publicado, cujo teor reafirma um estilo inconfundível, que abarca a fluência entre a leveza e sobriedade de seus versos, agudamente preocupados com a condição humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa propus um estudo crítico literário sobre o conjunto das publicações de poemas de Adélia Prado, por meio da análise de uma seleção de textos extraídos de seus oito livros de poesia. Neles, identifiquei as marcas de sua escrita poética, explicitando como suas publicações mantêm aspectos comuns e/ou diferenciais entre si.

Dialogando sobretudo com críticos da poesia da autora, além de teóricos da literatura, historiadores e pensadores de outras áreas de conhecimento, estruturei a tese em dois tópicos: o inicial compreende o primeiro capítulo e localiza a obra da autora entre os discursos poéticos na contemporaneidade brasileira, identificando como seus versos são recebidos pela crítica. De forma semelhante, em relação à historiografia literária, examinei como sua obra é mencionada por ela. Para compor esse capítulo, realizei ainda um levantamento de antologias contemporâneas, que incluem poemas da autora, com objetivos e abrangências diferenciadas entre si, bem como realizadas por antologistas de diferentes vertentes poéticas. Analisei os variados critérios de seleção, relativos ao período histórico, à localização geográfica e à condição de gênero, que motivaram sua inclusão nessas publicações, explicitando principalmente a frequência com que o perfil feminino, evidenciado pela construção de diversificados *ethé* de mulheres, aparece nos versos adelianos e se apresenta como um dos vieses mais evidentes de seu trabalho poético.

Além do mais, citei outras duas antologias produzidas no século XXI (CALCANHOTO, 2017; RIBEIRO, 2017), que não mencionam a autora, embora ela tenha publicado dois de seus livros, de larga repercussão, nesse período. Inferi que a omissão se deva ao olhar dos antologistas, mais direcionado à produção de poetas de uma nova geração e afinados com as tecnologias e as linguagens das duas últimas décadas. Acredito, ainda, que isso se deva ao fato de que a obra de Adélia Prado, hoje, já é tida como canônica e, de certa forma, *hors concours*.

A partir de análises crítico-historiográficas, foi possível observar que a poesia de Adélia Prado sofreu resistências iniciais por parte de algumas expressões da crítica (LUCAS, 1982; MORICONI, 1998; FORTUNA, 2000 [1988], etc.) e omissões na historiografia literária (ALMEIDA, 1990; BOSI, 1994; ASSIS BRASIL, 2004). Nota-se

que isso ocorreu principalmente pela reiteração do teor religioso, cristão, católico e franciscano de seus discursos poéticos, além das figuras femininas, em muitos de seus textos, por vezes, reforçadoras de imagens de mulheres afinadas com valores das sociedades patriarcais, ligados aos papéis de mãe de família, no espaço privado da casa, considerado, ao longo da história, como próprio das mulheres. No que se refere às proposições historiográficas, constatei como, em alguns casos, a autora não contou com a menção devida ao seu trabalho, sobretudo nas duas primeiras décadas pós-*Bagagem*, seja pela via da omissão de dados, seja pela pouca evidência destinada às escritoras mulheres (ALMEIDA, 1990; BOSI, 1994, ASSIS BRASIL, 2004).

Em parte, alguns questionamentos da crítica sobre a qualidade de sua obra decorrem da resistência já citada, mas suponho também que revelam preconceitos quanto à própria constituição do *ethos* da autora, tendo em vista sua origem mineira, interiorana, católica praticante, casada e mãe de cinco filhos, características pouco conciliáveis com as imagens das poetisas ligadas à contemporaneidade em geral, urbana e cosmopolita.

Procurei demonstrar que boa parte da objeção à sua poesia se localizou no contexto da produção crítico-historiográfica produzida por homens, sobretudo, nas duas décadas iniciais após seu surgimento no campo literário brasileiro, em meados de 1970, ainda sob o ambiente ditatorial e conservador predominante. Com o avanço de suas publicações e da análise literária realizada também por vozes femininas, em meio aos crescentes discursos literários sobre identidade e gênero, a obra poética adeliãna adquiriu gradativamente, aos olhos assim ampliados da crítica, contornos mais conciliados com os discursos contemporâneos, principalmente, analisando o perfil erótico de seus textos.

Estudar a obra de Adélia Prado é desafiante, porque não atrai muitos consensos, antes pelo contrário. A poeta costuma desagradar boa parte dos leitores cristãos, que julgam seus versos como profanos. Mas também não agrada a muitos que criticam sua “excessiva” religiosidade. Alguns consideram sua poesia alienada das questões sociais e temas emergentes na contemporaneidade. Já outros apontam o viés existencial e universal de seus textos exatamente como sua maior grandeza. O que é perceptível é que sua obra, e também a própria autora, tal como se apresenta em

seus depoimentos e entrevistas, é dotada de uma complexidade, que entregar-lhe a uma condição unívoca é sempre um risco de empobrecimento.

A despeito das gradações de tonalidade na apreciação de sua obra, considero não ser possível que a recepção crítica de seus versos, no quadro da poesia contemporânea, não leve em conta o contexto pessoal de produção de sua obra, pautada em um olhar sobre o cotidiano, na voz de uma poeta de raiz fortemente modernista, da segunda metade do século XX, que não abre mão de transformar em matéria poética a realidade provinciana na qual está inserida, ligada à cultura tradicional do interior mineiro, permeada por intensas manifestações de uma religiosidade católica, ainda que a poeta trabalhe essas realidades com um discurso ao mesmo tempo espiritual e sensual, abstrato e telúrico, sublime em sua agonia.

Esse conjunto de características que compõem o pano de fundo de sua escrita poética me levaram a considerar que, sem dúvida, Adélia reflete em seus textos personas femininas que, em um primeiro momento, projetam imagens tradicionais da mulher. No entanto, transitando pelo conjunto de seus poemas, entendo que seus versos trazem facetas variadas das mulheres contemporâneas, muitas delas mostrando aspectos transicionais, em relação a, por exemplo, como percebem o próprio corpo, para além da função procriativa, ligado também à dimensão do prazer. Além disso, algumas delas espelham gradativos deslocamentos dos lugares sociais comumente destinados às mulheres, adentrando, também como exemplos, o universo literário e teológico, retidos em mãos masculinas, por séculos.

Essa perspectiva contribui para o entendimento de que os discursos de Adélia, quanto a esses aspectos, podem se afinar, de certa maneira, com a busca das mulheres, não mais apenas por igualdade de representatividade e direitos, mas por demarcar a diferença como identidade, sem hierarquizações, o que implica reconhecer uma realidade dinâmica, em permanente instabilidade do feminino, na procura de novas configurações de relacionamentos com um mundo ainda muito cristalizado em torno dos homens. Essa busca, contudo, não precisa, a meu ver, negar a experiência feminina de contorno tradicional na história das mulheres, antes, pelo contrário, pode evidenciar essa história, focalizando suas contradições, próprias de um movimento contínuo de transformações, ainda em plena evolução.

Daí a importância da emergência da memória nos versos adelianos. Entendo a grandiosidade e a força do movimento das mulheres na história e o quanto a obra de

Adélia dialoga com isso, principalmente pela via da memória pessoal, em uma busca contínua de afirmação de identidade, que não tem como negar a grande evidência de gestualidades que ainda hoje informam uma maneira de existir, um mundo ético tido como feminino.

Por produzir sua obra em condições contextuais próprias, seus versos são ricos em contradições e expõem a realidade transicional da grande maioria das mulheres brasileiras contemporâneas, ainda hoje, que avançam, em variadas posições e condições históricas, na conquista de novas maneiras de se colocarem nos espaços sociais, reportando-se às suas experiências históricas e culturais, e não a uma essência feminina abstrata e cristalizada. O foco na memória e no cotidiano revela esse movimento, que encontra na experiência histórica do corpo seu maior eixo de superação.

Nos capítulos 2, 3 e 4 da tese, realizei a análise propriamente dita dos poemas da autora, extraídos de seus oito livros. O ponto de partida para a organização da análise foi a proposição de Augusto Massi (2015, p. 509-526), que estabelece três movimentos líricos fundamentais configurados internamente na obra poética de Adélia Prado: de *Bagagem a Terra de Santa Cruz*, em que são consolidados os fundamentos básicos de seu modo poético; de *O Pelicano a faca no peito*, em que a relação entre religiosidade e erotismo se adensa, pela construção da figura de Jonathan; e de *Oráculos de Maio a Miserere*, em que há uma focalização mais entranhada na condição existencial humana.

Reafirmei, durante as análises de cada livro, vários aspectos da obra de Adélia, recorrentes em todas as suas publicações, e apontados pela fortuna crítica da autora. No que diz respeito a essas características, um dos traços basilares de seus versos é a vinculação a uma vertente lírica, uma vez que há neles a presença evidente de um “eu” enunciador dos versos e ator do discurso, que se presentifica por meio de desinências verbais e pronomes variados em primeira pessoa.

Esse lirismo adquire contrapontos autobiográficos, uma vez que as cenas compostas em vários poemas remetem a uma realidade, em muitos casos, provinciana, voltada para o dia a dia da vida familiar, caseira e ligada a eventos religiosos comuns às cidades mineiras, contexto semelhante àquele em que a autora vive e produz seus versos. E há que se reforçar que a relação com o cotidiano constitui um dos aspectos mais reconhecidos de sua poética.

Observando o aspecto da voz feminina de sua poesia, quando a mulher lírica de um dado poema assume um *ethos* mais progressista e afinado com as conquistas feministas de nosso tempo, defendo que isso se deve principalmente aos vieses de erotismo ancorados em seus textos. Nesses momentos, marcados em poemas como “Sedução” (PRADO, 2015, p. 48), “A maçã no escuro” (p. 133-134), “A santa ceia” (p. 312-313) e “Inconcluso” (p. 471), por exemplos, as mulheres adelianas reivindicam seus corpos femininos, para além do lugar de reprodução previsto à mulher no mundo patriarcal. São mulheres que desejam seus homens, apreciam os corpos masculinos, permitem-se gozar os prazeres de seus próprios corpos, seja pela exploração e descoberta solitária dos meandros dos órgãos femininos, seja na relação amorosa com homens imaginários ou reais.

É importante evidenciar também que o erotismo adeliانو muitas vezes se esgueira entre discursos religiosos, abrangendo realidades consideradas sagradas, como Deus, o Cristo, as crenças cristãs, os ritos católicos etc., como se observa nos versos de “O modo poético” (PRADO, 2015, p. 59-60), “O sacrifício” (p. 266-267) e “Em mãos” (p. 409-410). Por meio de sua eroticidade, Adélia desmistifica termos de sua fé, e torna sua relação com a divindade um dado concreto e palpável, mais próximo das realidades humanas, abolindo a ambiguidade entre profano e sagrado e acentuando a experiência feminina desses polos.

A despeito dessa característica medular do viés erótico de seus textos, a referência a Deus e às crenças cristãs, tais como admitidas pela fé católica, são uma constante na obra adeliانا também. Deus, inclusive, é a condição originária do ato poético, para a autora, e também fonte primeira de sua condição particular de poeta, como é decantado em muitos de seus textos, como em “Antes do nome” (PRADO, 2015, p. 24) e “O ajudante de Deus” (p. 323-324). Vale ressaltar que expressões de metapoesia, sobre esse aspecto, estão também muito presentes em toda a sua produção, em todos os livros.

Outro dado a observar, com estreita relação com esse último, em vários poemas de Adélia, é a presença da epifania. Desde *Bagagem* esse recurso poético é frequente e muitas vezes associado à perspectiva religiosa. No entanto, essas iluminações abarcam também fatos ligados à memória e às emoções dela decorrentes, abordando reflexões a partir de experiências extraídas da concretude do dia a dia, por vezes

mesclada ao erotismo. Essa presença multifacetada da epifania na obra adeliana é uma das manifestações mais singulares de seu trabalho poético.

Em função do forte perfil religioso, outro fato importante constitutivo de seus textos é a intertextualidade bíblica, tanto vetero quanto neotestamentária. Do velho testamento, as fontes mais evidentes são os livros considerados poéticos, “Salmos” e “Cântico dos cânticos”, esse último dando ênfase principalmente às personagens-amantes. Além dessas figuras, a personagem mais citada é Rute, protagonista de uma breve narrativa na história israelita. Por sua vez, no novo testamento, há variadas citações de passagens dos evangelhos e de algumas das cartas paulinas.

No entanto, suas incursões intertextuais não se dão somente com as escrituras bíblicas, mas também por meio de um diálogo profícuo com a tradição católica, bem como com nomes do modernismo em língua portuguesa e outras citações que explicitarei mais adiante.

Outra característica marcante em seus versos é o sensacionismo, expresso em manifestações de gostos e cheiros e, principalmente por meio da visão, configurando poeticamente formas e cores, extraídas de detalhes e minimalidades, sobretudo, do cotidiano e do mundo natural.

O papel da memória, embora já evidenciado aqui nessas proposições, merece ainda destaque, por meio da recuperação de fatos da infância e das figuras familiares, principalmente o pai e a mãe, além das particularidades da casa e da vizinhança, algumas peculiaridades da vida interiorana, da estrada de ferro, por exemplo, e das cenas comuns a esse aspecto.

Analisando os dados mais formais de seus livros, pode-se destacar a predominância do verso livre, de dicção bastante próxima da prosa, marcado por forte tom de oralidade e colóquio íntimo. Por conseguinte, como em boa parte da poesia versilibrada, há pouca ocorrência de rimas, certa presença de assonâncias e aliterações para marcação de ritmo, ausência de subdivisão em estrofes, além da construção dos versos em paralelismos, enumerações semânticas, muitas vezes alinhadas em conjuntos de versos no interior das estrofes. Observa-se, ainda, a subdivisão dos livros em seções, que intercalam movimentos mais voltados para a religiosidade (anunciados por epígrafes geralmente bíblicas) e com temas ligados aos

sofrimentos humanos, contrapondo-se a movimentos mais leves, na maioria das vezes, associados ao corpo e ao erotismo.

Sobre o fato de que seus poemas adquirem o tom dos discursos de oralidade, observa-se que muitos deles trazem uma variação temática em seu interior, pois a poeta vai passando de um assunto ao outro, às vezes retomando alguns deles posteriormente, dando ao leitor a sensação de um texto incoerente e perpassado por vários assuntos, como uma “tagarelice” poética, como infere Vera Queiroz (1994), ou, na expressão de José Helder Pinheiro Alves (2014), uma “construção em vitral”, focalizando o efeito produzido nos leitores, ao contemplar a unidade assistemática de cada poema.

Esses aspectos apontados até aqui são tidos pela crítica em geral e evidenciados nesta tese como frequentes ou permanentes na obra de Adélia. Todavia, a cada publicação da autora, alguns desses pontos adquirem modulações específicas, que fazem cada livro assumir uma feição singular no conjunto de sua obra. No que diz respeito à intertextualidade, por exemplo, é possível observar que no primeiro movimento lírico da obra adeliã, há citações bíblicas, que se adensaram em livros futuros, mas há um evidente diálogo também com o cânone modernista em língua portuguesa. Em *Bagagem*, isso acontece em relação aos projetos estéticos de Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa e Fernando Pessoa. As citações são amiúde bastante explícitas. Há uma vontade declarada de reverenciar o cânone, citando especificamente esses três ícones, além de outros de diversa procedência, como Castro Alves, Olavo Bilac e Augusto dos Anjos.

Em *O coração disparado*, Murilo Mendes e Clarice Lispector surgem como outras referências explícitas, em “Fraternidade” (p. 153) e “A maçã no escuro” (p.133 e 134), respectivamente. Entretanto, essas novas citações, nesse livro, são apoios para o diálogo intertextual, sem a preocupação de evidenciar influência ou indicar alguma reverência ou filiação, como perceptível nas menções da publicação anterior.

No segundo movimento lírico de sua obra, o recurso da intertextualidade com as referências do modernismo quase desaparece, à exceção, por indicação de contraste, da figura de João Cabral de Mello Neto, que recebe alusão no poema “A formalística”, evidenciando uma vertente poética distinta da que a poeta busca evidenciar em seus próprios textos.

Apenas Guimarães Rosa, por meio de *Grande sertão: veredas*, ao lado das citações bíblicas, será uma referência diluída nos três movimentos líricos e em vários livros, seja por meio de citações textuais evidentes, seja por meio das epígrafes em dois livros distintos, *Terra de Santa Cruz*, em uma de suas seções, e *A faca no peito*, como epígrafe geral, o que ratifica aquilo que a própria Adélia descreveu em versos, no início de *Bagagem*: “Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão” (PRADO, 2015, p. 27). Colocado assim, em pé de igualdade com escrituras bíblicas, Guimarães Rosa adquiriu, na obra de Adélia, um lugar bastante associado às questões existenciais de que ela trata. O escritor mineiro e seu mais importante livro, principalmente na figura de Riobaldo, assumem *status* de metáfora da própria existência e dos processos de humanização ou de individuação, para usar outra referência cara à poeta, ligada às proposições de Carl Gustav Jung.

No último movimento, Adélia referencia dois nomes da poesia europeia, não muito conhecidos em trabalhos críticos no Brasil: a francesa Marie Nöel, pseudônimo de Marie Rouget, em *A duração do dia*, e como epígrafes em *Miserere*; e Czeslaw Milosz, poeta lituano, ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 1980, na epígrafe geral de seu penúltimo livro. As citações não evidenciam força de influência, apenas recorrências de leitura, com vieses comuns à sua própria leitura de mundo e intenção poética em momentos específicos.

Em relação à sua condição de poeta, cantada em muitos de seus versos, ao longo de toda a sua obra, Adélia estabelece o fundamento comum e inabalável de que sua poesia tem como fonte originária o próprio Deus, mas isso se manifesta em nuances diferenciativas, à medida que sua produção avança. Nos livros iniciais, dos dois primeiros movimentos, mas principalmente em *Bagagem*, essa ideia de poesia é deflagrada como uma constatação à qual a autora se rende em atitude de adoração e reverência. Com as novas publicações, gradativamente, tal condição mostra-se um peso, tendo em vista que ela assume um perfil de profeta, de oráculo da voz divina, de tal forma que parece não poder abrir mão desse papel, carregado de angústias, em função de uma percepção cada vez mais aguçada do sofrimento humano.

Essa percepção começa a se delinear com maior evidência em *Terra de Santa Cruz*, livro em que a poeta trata também de questões sociais, focando de forma mais evidente o tema da pobreza. Nos livros seguintes, a abordagem do sofrimento e das dores humanas diversas retorna às motivações existenciais, ganhando cada vez

maior gravidade, em progressão paralela à própria existência da autora, que avança em idade e gradativamente reflete sobre o tema do envelhecimento e da morte com maior frequência.

Mas, um dado singular de suas incursões metapoéticas em relação ao papel de poeta diz respeito à condição andrógina que seus sujeitos líricos poetas carregam. Muitas vezes são mulheres que ocupam tal condição, evidentes por seu perfil feminino no poema, mas, ao mesmo tempo, carregam a dualidade vivenciada na travessia para a condição masculina, própria do lugar de poeta, segundo a autora, que entende a força criativa humana como eminentemente masculina, possivelmente tomando como pano de fundo para essa proposição a ideia de *anima* e *animus* formulada por C. G. Jung. Essa discussão fica bastante evidente no livro *Oráculos de maio*.

Sobre o erotismo, nota-se que no primeiro movimento lírico há uma expressão dessa ordem nem sempre associada à religiosidade. Há uma profusão de sensacionismos que também abarcam a condição erótica dos sujeitos líricos. Em contraste, no segundo movimento, a fusão erótico-religiosa se adensa, pela mediação exclusiva da figura emblemática de Jonathan, o deus-homem com quem as mulheres adelianas, nos dois livros desse momento, dialogam. Já no terceiro movimento, Jonathan não está presente; a mediação se desfaz, e o ato de mesclar corpo e alma, sagrado e profano, erótico e espiritual, se torna uma medida estabelecida no diálogo frequente com a religiosidade.

No que se refere às mulheres enunciadoras dos poemas, é possível notar que seus *ethé* mantêm elementos comuns ao longo de toda a obra, como já visto. No entanto, também se tornam mais idosas a cada livro, dialogando com as circunstancialidades de um envelhecimento progressivo, que atinge corpo e mente. Isso fica muito evidente, por exemplo, em *Miserere*. Ali há discursos visíveis de mulheres que não são apenas mães, mas avós (PRADO, 2015, p. 451), por exemplo. Essa progressão de idade, paralela ao próprio envelhecimento da autora, configura uma das marcas autobiográficas que contornam seu trabalho poético.

Finalmente, como propus discutir e apresentar como hipótese, vale destacar que, como já citado, a construção de seus livros individualmente aponta uma composição pensada em seções, que alternam estados de enfoque mais incisivo nos sofrimentos humanos, com blocos que trazem temas de maior leveza, principalmente aqueles ligados às sensações corporais e ao erotismo a elas aliado, como explicitado aqui.

Observando de forma bem panorâmica o conjunto de seus livros, é possível distinguir a mesma impressão. Há um *continuum* que abarca um ir e vir de tonalidades mais graves e amenas entre eles, em sequência, fluxos e refluxos de temas variados, intercalando maior melancolia e evidente alegria.

Nesse sentido, *Bagagem* é um livro impactante, com tom de inauguração, radiante em muitos momentos. *O coração disparado* transita ainda por essa luminosidade inicial, mas capta mais sensivelmente a dureza do sofrimento humano. *Terra de Santa Cruz* abarca também, em contiguidade, a gravidade da concretude de algumas realidades humanas mais comuns. Já *O pelicano* e *A faca no peito* vagueiam pelas levezas do erotismo e da relação amorosa, ainda que não perdendo de vista o contrapeso da religiosidade comum a toda obra. *Oráculos de maio*, por sua vez, é livro sóbrio, respira ares de cansaço. Em contraste, *A duração do dia* traz de volta a iluminação do primeiro livro e tonalidades de recomeço. Finalmente, *Miserere* é livro de abatimento: a morte e tudo que a precede rondam grande parte dos versos.

As nuances nessa paleta de tons da obra poética adeliana, entretanto, aguçam ainda mais a dedução de que seus livros, embora diferentes entre si e com aspectos singulares em cada um deles, são partes de uma escritura única, cujo contorno comum é um modo poético peculiar, com a voz feminina e inconfundível de Adélia.

A poeta possui uma vasta produção em poesia e continua em atividade literária, o que permite ponderar a possibilidade de virem a existir também outras produções de sua autoria. Independente disso, os estudos acadêmicos certamente ainda encontrarão caminhos de pesquisa não percorridos em relação a seu significativo trabalho poético na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

DA AUTORA

Poesia (por ordem de publicação)

PRADO, Adélia; BARRETO, Lázaro. *Lapinha de Jesus*. Rio de Janeiro: Vozes, 1969.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Siciliano, 1993.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Record, 2003a; 2014a.

PRADO, Adélia. *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1978.

PRADO, Adélia. *O coração disparado*. São Paulo: Salamandra, 1984.

PRADO, Adélia. *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987a.

PRADO, Adélia. *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Record, 2006a.

PRADO, Adélia. *Terra de Santa Cruz*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

PRADO, Adélia. *Terra de Santa Cruz*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PRADO, Adélia. *Terra de Santa Cruz*. Rio de Janeiro: Record, 2006b.

PRADO, Adélia. *O pelicano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987b.

PRADO, Adélia. *O pelicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988a.

PRADO, Adélia. *O pelicano*. Rio de Janeiro: Record, 2007a.

PRADO, Adélia. *A faca no peito*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988b.

PRADO, Adélia. *A faca no peito*. Rio de Janeiro: Record, 2007b.

PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

PRADO, Adélia. *Oráculos de maio*. São Paulo: Siciliano, 1999a.

PRADO, Adélia. *Oráculos de maio*. Rio de Janeiro: Record, 2007c.

PRADO, Adélia. *A duração do dia*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

PRADO, Adélia. *Miserere*. Rio de Janeiro: Record, 2013a.

PRADO, Adélia. *Reunião de Poesia*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013b.

PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

Prosa (por ordem de publicação)

PRADO, Adélia. *Solte os cachorros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979; Guanabara, 1987; Record, 2006c; São Paulo: Siciliano, 1994a.

PRADO, Adélia. *Cacos para um vitral*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980; Record, 2006d; São Paulo: Siciliano, 1994b.

PRADO, Adélia. *Os componentes da banda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984; Record, 2006e; São Paulo: Siciliano, 1999b.

PRADO, Adélia. *O homem da mão seca*. São Paulo: Siciliano, 1994c; Rio de Janeiro: Record, 2007d.

PRADO, Adélia. *Manuscritos de Felipa*. São Paulo: Siciliano, 1999c; Rio de Janeiro: Record, 2007e.

PRADO, Adélia. *Prosa reunida*. São Paulo: Siciliano, 1999d.

PRADO, Adélia. *Filandras*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

PRADO, Adélia. *Quero minha mãe*. Rio de Janeiro: Record, 2005a.

Literatura para crianças e jovens (por ordem de publicação)

PRADO, Adélia. *Quando eu era pequena*. Ilustrado por Elisabeth Teixeira. Rio de Janeiro: Galerinha Record, 2006f.

PRADO, Adélia. *Carmela vai à escola*. Ilustrado por Elisabeth Teixeira. Rio de Janeiro: Galerinha Record, 2011.

PRADO, Adélia. *Cantiga dos meninos pastores*. Ilustrado por Angela Leite de Souza. Divinópolis: Gulliver, 2016a.

Seleções de poemas (Brasil) (por ordem de publicação)

PRADO, Adélia. *Chorinho doce*. Imagens fotográficas de Maureen Bisilliat. São Paulo: Alternativa, 1995.

PRADO, Adélia. *O tom de Adélia Prado*. Poemas de *Oráculos de maio*, pela autora. Trilha sonora de Mauro Rodrigues. Belo Horizonte: Selo Karmim, 2000. CD.

PRADO, Adélia. *O sempre amor*. Poemas sobre o amor, pela autora. Trilha sonora de Mauro Rodrigues, executada pela Orquestra de Câmara do Sesiminas. Belo Horizonte: Selo Karmim, 2003b. CD.

PRADO, Adélia. *Vida doida*. Ilustrações de Ana Viola. Porto Alegre: Alegoria, 2006g.

Seleções de poemas (exterior) (por ordem de publicação)

PRADO, Adélia. *The Head Long Heart*. Translation by Ellen Doré Watson. New York: Livingston University, 1988c.

PRADO, Adélia. *The Alphabet in the Park*. Translation by Ellen Doré Watson. Middletown: Wesleyan University, 1990.

PRADO, Adélia. *Com licença poética*: antologia. Seleção e prefácio de Abel Barros Baptista. Lisboa: Cotovia, 2003c.

PRADO, Adélia. *Poesie*. Traduzione de Godoffredo Feretto. Génova: Fratelli Frilli, 2005b.

PRADO, Adélia. *Ex-voto*. Translation by Ellen Doré Watson. North Adams (MA): Tipelo, 2013c.

PRADO, Adélia. *The Mystical Rose*. Translation by Ellen Doré Watson. Northumberland (UK): Bloodaxe, 2014b.

PRADO, Adélia. *Tudo que existe louvará*: antologia. Seleção, organização e prefácio de José Tolentino Mendonça e Miguel Cabedo e Vasconcelos. Porto: Assírio & Alvim, 2016b.

Poemas publicados em periódicos

PRADO, Adélia. A vaca. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 4, n. 133, p. 6, mar. 1969.

PRADO, Adélia. Comendo pera. Adélia Prado. *Lázaro Barreto*, 03 jul. 2009. Disponível em: <<http://lazarobarreto.blogspot.com.br/2009/07/daniela-fonseca-entrevista-lazaro.html>> Acesso em: 17 maio 2018.

PRADO, Adélia. Exausto; Insônia; Uma forma de falar e de morrer. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 9, n. 386, p. 12, jan. 1974.

PRADO, Adélia. Linguagem. *Revista José*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 13, maio 1977.

PRADO, Adélia. O sobrevivente. *Literarte. A Gazeta de Minas*, Oliveira, p. 3, fev. 1973.

PRADO, Adélia. Poema com absorvências no totalmente perplexas de Guimarães Rosa. Adélia Prado. *Lázaro Barreto*, 03 jul. 2009. Disponível em: <<http://lazarobarreto.blogspot.com.br/2009/07/daniela-fonseca-entrevista-lazaro.html>> Acesso em: 17 maio 2018.

Participação em antologias

PRADO, Adélia. Excertos. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). *Mulheres em letras: antologia de escritoras mineiras*. Florianópolis: Mulheres, 2008. p. 245-248.

PRADO, Adélia. Meditação. Páscoa. Dolores. In: HORTAS, Maria de Lourdes (Org.). *Palavra de mulher: poesia feminina brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Fontana, 1979. p. 80; p. 115; p. 178.

PRADO, Adélia. [Poemas]. In: ASSIS BRASIL, Francisco de (Org.). *A poesia mineira no século XX: antologia*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p.149-152.

PRADO, Adélia. [Poemas]. In: COHN, Sergio (Org.) *Poesia.br: 1960*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012. v. 6, p. 141-147.

PRADO, Adélia. [Poemas]. In: HENRIQUES NETO, Afonso (Org.). *Roteiro da poesia brasileira: anos 70*. Direção de Edla van Stenn. São Paulo: Global, 2009. (Coleção Roteiro da Poesia Brasileira). p. 45-48.

PRADO, Adélia. [Poemas]. In: LYRA, Pedro (Org.). *Sincretismo: a poesia a geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 588-596.

PRADO, Adélia. [Poemas]. In: MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 14-18.

PRADO, Adélia. [Poemas]. In: MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores poemas brasileiros do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 247; p. 285.

PRADO, Adélia. [Poemas e comentários]. In: PINTO, Manuel Costa da. *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006. p. 305-310.

Entrevistas e depoimentos

PRADO, Adélia. Adélia na primeira pessoa. *Lusografias*. Retalhos da Língua Portuguesa, 9 set. 2011a. Disponível em: <<https://lusografias.wordpress.com/2011/09/09/adelia-prado-na-1-%C2%AA-pessoa/>> Acesso em: 10 jul. 2019.

PRADO, Adélia. Adélia Prado: A duração do dia. *Livraria Cultura*. 27 jan. 2011b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MLnWN4nPIol>> Acesso em: 28 set. 2018.

PRADO, Adélia. Adélia Prado, a simplicidade de um estilo. *Saraiva conteúdo*. 07 dez. 2010a. Disponível em: <<https://blog.saraiva.com.br/adelia-prado-a-simplicidade-de-um-estilo/>>. Acesso em: 14 out. 2018. Entrevista concedida a Ramon Mello.

PRADO, Adélia. Adélia Prado – Entrevista. *Agenda*. 28 mar. 2014a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q7yybMFC1hQ>>. Acesso em: 25 set. 2018. Entrevista concedida a Daniella Zupo.

PRADO, Adélia. Adélia Prado: entrevista. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 716, p. 3-4, 1980. Entrevista concedida a Regina Igel.

PRADO, Adélia. Adélia Prado faz leitura de versos em noite lançamento. *Uai*. 27 fev. 2014b. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/02/27/noticia-e-mais,151953/adelia-prado-faz-leitura-de-versos-em-noite-de-lancamento.shtml>> Acesso em: 31 maio 2018. Entrevista concedida a Carlos Eduardo Lopes.

PRADO, Adélia. Adélia Prado garimpa poética do cotidiano. *Cult*, São Paulo, 10 set. 1998. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/adelia-prado-garimpa-poetica-do-cotidiano/>> Acesso em: 26 jun. 2019. Entrevista concedida a Heitor Ferraz.

PRADO, Adélia. Adélia Prado lança *Cantiga dos meninos pastores*. *Uai*. 05 dez. 2016. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2016/12/05/noticias-artes-e-livros,198336/adelia-prado-lanca-cantiga-dos-meninos-pastores.shtml>> Acesso em: 14 maio 2018. Entrevista concedida a Walter Sebastião.

PRADO, Adélia. Adélia Prado. *Programa Imagem da Palavra*. Parte 2. 20 de dez. 2012a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nkEvQ9piS28>> Acesso em: 31 maio 2018. Entrevista concedida a Guga Barros.

PRADO, Adélia. Adélia Prado. *Programa Imagem da Palavra*. Parte 2. Publicada em 23 de out. 2014c. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0i65FM-yBUc>> Acesso em: 31 maio 2018. Entrevista concedida a Guga Barros.

PRADO, Adélia. Adélia Prado. *Roda Viva*, 24 mar. 2014d. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6E2afhdOogl>> Acesso em: 07 jul. 2018. Entrevista concedida a Ana Weiss e outros entrevistadores.

PRADO, Adélia. A linguagem mística do cotidiano. *UOL*. Disponível em: <<http://www.jeanlauand.com/page58f.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2018. Depoimento concedido a Jean Lauand, inicialmente publicado na *Revista Língua Portuguesa*, n. 38, 2008.

PRADO, Adélia. Aula Magna: o poder humanizador da poesia. *Nossa brasilidade*. 19 abr. 2012b. Disponível em: <<http://nossabrasilidade.com.br/adelia-prado-aula-magna-o-poder-humanizador-da-poesia/>> Acesso em: 13 jan. 2018.

PRADO, Adélia. Cronologia. *Poesia sempre – Dossiê Adélia Prado*, Rio de Janeiro, ano 13, n. 20, p. 20-23, mar. 2005a.

PRADO, Adélia. Em *Miserere*, Adélia Prado aproxima poesia da experiência religiosa. *Máquina de Escrever*. 22 dez. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2013/12/22/adelia-prado-aproxima-a-poesia-da-experiencia-religiosa/>> Acesso em: 30 maio 2018. Entrevista concedida a Luciano Trigo.

PRADO, Adélia. Lirismo descompromissado, Retalhos de poesia. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 925, 23 jun. 1984. Depoimento como parte do artigo de Nogueira Moutinho.

PRADO, Adélia. “Deuses no fogão” – o corpo na visão de mundo de Adélia Prado. Convent Internacional. CEMOrOc-Feusp/IJI-Univ. do Porto/FIAMFAAM – Comunicação Social, set/dez. 2013. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/convent13/55-78JeanWesley.pdf>> Acesso em: 8 set. 2019. Depoimento concedido a Luiz Jean Lauand.

PRADO, Adélia. O poder humanizador da poesia. TV Câmara. Programa *Sempre um papo*. Cultura para a Educação, 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sisSITXY6bM>>. Acesso em: 03 jan. 2017.

PRADO, Adélia. Oráculos de março. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Adélia Prado, São Paulo, n. 9, p. 21-39, jun. 2000. Entrevista concedida a especialistas convidados pelo Instituto Moreira Salles.

PRADO, Adélia. Oráculos de um coração disparado. *Poesia sempre* – Dossiê Adélia Prado, Rio de Janeiro, ano 13, n. 20, p. 11-19, mar. 2005b. Entrevista concedida a Cristiane Costa.

PRADO, Adélia. Poemas abjurados. In: MOREIRA, Ubirajara Araújo. Adélia Prado e a polêmica sobre o processo de criação poética e o papel da inspiração. *Publicatio*, Ponta Grossa, v. 18, n. 1, p. 7, jan./jun. 2010b. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/humanas/article/view/2904/2196>> Acesso em: 20 dez. 2016.

PRADO, Adélia. Você sente que algo ‘pede’ expressão. É o momento do trabalho concreto de escrever. *Na Ponta do Lápis. Olimpíada de Língua Portuguesa, Escrevendo o Futuro*, São Paulo, ano VI, n. 15, p. 2-4, dez. 2010c. Entrevista concedida a Luiz Henrique Gurgel.

PRADO, Adélia. Uma poesia fora do eu. *Revista Língua Portuguesa*, ano 9, n. 6, ago. p.10-12, 2014e. Disponível em: <<https://pt.calameo.com/read/0007837216e9a30f54fb7>> Acesso em: 12 jul. 2018. Entrevista concedida a Amilton Pinheiro.

SOBRE A OBRA DA AUTORA

ABREU, Caio Fernando. Água limpa. *Poesia sempre* – Dossiê Adélia Prado, Rio de Janeiro, ano 13, n. 20, p. 72-73, mar. 2005.

AGLIARDI, Delcio Antônio; BOHM, Verônica. A poética do envelhecer em Adélia Prado. *Textura*, v. 18 n. 37, maio/ago. 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/viewFile/2064/1550>> Acesso em: 12 dez. 2018.

ALVES, José Hélder Pinheiro. De *Bagagem* a *Miserere*: “a inominável corisca poesia” de Adélia Prado. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 18, n. 35, p. 125-142, 2. sem. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2014v18n35p125>> Acesso em: 13 maio 2018.

ALVES, José Hélder Pinheiro. Oráculos de Adélia. *Teresa*, São Paulo, n. 1, p. 233-236, 2000. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=RevistaTeresaUSP&PagFis=585>> Acesso em: 9 maio 2017.

ALVES, Sergia Antonia Martins de Oliveira. Universo feminino e transcendência em “A duração do dia” de Adélia Prado. *Revista Desenredos*, Teresina, ano IV, n. 14, jul./ago./set. 2012. Disponível em: <<http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/14-Artigo-Sergia-AdeliaPrado.pdf>> Acesso em: 20 set. 2018.

AMBRÓSIO, Ícaro. Adélia fala sobre seu mais novo livro. *O Contorno de BH*. 19 dez. 2016. Disponível em: <<http://www.ocontornodebh.com.br/index.php/2016/12/19/adelia-prado-fala-sobre-seu-mais-novo-livro/>> Acesso em: 14 maio 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. De animais, santo e gente. In: PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2015. p. 481-482. Crônica originalmente publicada no *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 09 out. 1975.

ANÔNIMO. Orelha. In: PRADO, Adélia; BARRETO, Lázaro. *Lapinha de Jesus*. Rio de Janeiro: Vozes, 1969.

ARAÚJO, Maria da Conceição Pinheiro. A poética do erotismo feminino em dois tempos: Cecília e Adélia. In: ANAIS do XI Congresso Internacional da Abralic: tessituras, interações, convergências. São Paulo: Abralic, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/017/MARIA_ARAUJO.pdf> Acesso em: 07 ago. 2018.

BALBINO, Evaldo. A poética do desdobramento: tradição literária masculina e ruptura na “bagagem” de Adélia Prado. *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, ano 13, n. 20, p. 25-51, mar. 2005.

BAPTISTA, Abel Barros. Qualquer coisa é a casa da poesia. Nota sobre a poética de Adélia Prado. In: PRADO, Adélia. *Com licença poética*: antologia. Lisboa: Cotovia, 2003. p. xi-xvii.

BARRETO, Lázaro. Adélia Prado. In: _____. *Lázaro Barreto*. 03 jul. 2009. Disponível em: <<http://lazarobarreto.blogspot.com.br/2009/07/daniela-fonseca-entrevista-lazaro.html>> Acesso em: 17 maio 2018.

BETTO, Frei. Adélia nos prados do Senhor. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Adélia Prado, São Paulo, n. 9, p. 121-127, jun. 2000.

BERNARDO, Vânia Cristina Alexandrino. O verbo divino de Adélia Prado: poesia. *Vértices*, Niterói, v. 6, n. 1, p. 115-130, jan./abr. 2004. Disponível em: <<http://www.essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/vertices/article/view/1809-2667.20040006>> Acesso em: 24 jun. 2019.

BOEHLER, Genilma. Poesia, teologia e gênero: Adélia Prado e Marcela Althaus-Reid em diálogo. *Educação & Linguagem*, São Paulo, ano 11, n. 18, p. 107-122, jul./dez. 2008. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/view/109>> Acesso em: 27 jul. 2019.

CADERNOS de Literatura Brasileira: Adélia Prado. São Paulo, n. 9, jun. 2000.

CARDEAL, Rafaela. O olhar sacramental na poesia de Adélia Prado. *Revista Versalete*, Curitiba, v. 3, n. 4, p. 378-390, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol3-04/378RafaelaCardeal.pdf>> Acesso em: 03 maio 2019.

COMIN, Fabio Scorsolini; SANTOS, Manoel Antônio dos. A etérea duração do dia: gênero na poética encarnada de Adélia Prado. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 18, n. 1, p. 3-13, jan./mar. 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v18n1/v18n1a01.pdf>> Acesso em: 20 set. 2018.

CZEKSTER, Gustavo Melo. A poesia indesmanchável de Adélia Prado. *Amálgama*. 27 mar. 2016. Disponível em: <<http://www.revistaamalgama.com.br/03/2016/a-poesia-indesmanchavel-de-adelia-prado/>> Acesso em: 14 out. 2016.

FARRA, Maria Lúcia Dal. Os frutos tropicais do feminino: Adélia Prado e Paula Tavares. *Labirintos*, Feira de Santana, jul. 2008. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/7175177-Os-frutos-tropicais-do-feminino-adelia-prado-e-paula-tavares.html>> Acesso em: 09 ago. 2018.

FONTENELE, Laéria. *A máscara e o véu: o discurso feminino e a escritura de Adélia Prado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONTES, Maria Aparecida. Festa do corpo de Deus: nudez, erotismo e sagrado em Adélia Prado. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 18, n. 32, p. 57-78, ago./dez. 2017. Disponível em: <<https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/1246>> Acesso em: 14 jul. 2019.

FORTUNA, Felipe. *Opus Dei, mea culpa. Cadernos de Literatura Brasileira: Adélia Prado*, São Paulo, p. 137, n. 9, jun. 2000. Matéria publicada inicialmente no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 set. 1988.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Adélia Prado: a palavra do verso e o verso da palavra. *Travessia*, Florianópolis, v. 21, p. 143-159, 1990. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17213>> Acesso em: 02 fev. 2017.

FRANCISCO, Felipe Magalhães. *Jesus, poesia de Deus: o Cristo na teopoética de Adélia Prado*. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Departamento de Teologia, Faculdade Jesuítica de Filosofia e Teologia, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <<http://www.faculdadejesuita.edu.br/documentos/180216-JmtV16xJl0QK.pdf>> Acesso em: 10 jul. 2018.

A GAZETA do Povo. Capa polêmica. Caderno G. *A Gazeta do Povo*, Curitiba, 07 ago. 2010. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/capa-polemica-29qx3nonusrvmx4pzdcpyq24u>> Acesso em: 21 ago. 2018.

GULLAR, Ferreira. Uma poesia brasileira. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 925, p. 10, 23 jun. 1984.

HERRERA ÁLVAREZ, Roxana. A consciência de uma forma: reflexões sobre o fazer poético. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 34, p. 177-189, 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27666623?seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em: 20 abr. 2018.

HOHLFELDT, Antônio. A epifania da condição feminina. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Adélia Prado, São Paulo, n. 9, p. 69-120, jun. 2000.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque; MENEZES, Juliana Alves Barbosa; PAGOTO, Cristina. Horácio e Adélia: dois momentos de *carpe diem*. *Revista Letras*, Curitiba, n. 73, p. 29-43, set./dez. 2007. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/8600/10533>> Acesso em: 25 set. 2018.

JAGUAR; AUGUSTO, Sérgio (Org.). Seção “As cartas”. Adélia, a poetisa. In: _____; _____. *Antologia do Pasquim: 1972-1973*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007. v. 2, p. 31-32.

LAUAND, Luiz Jean. A linguagem mística do cotidiano. *Revista Língua Portuguesa*, n. 38, 2008. Disponível em: <<http://www.jeanlauand.com/page58f.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

LESSA, Ivan. Comentários à Seção “As cartas”. In: JAGUAR; AUGUSTO, Sérgio (Org.). *Antologia do Pasquim: 1972-1973*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007. v. 2, p. 31-32.

LOPES, Carlos Eduardo. Adélia Prado faz leitura de versos em noite lançamento. *Uai*, Belo Horizonte, 27 fev. 2014. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/02/27/noticia-e-mais,151953/adelia-prado-faz-leitura-de-versos-em-noite-de-lancamento.shtml>> Acesso em: 31 maio 2018.

MADUREIRA, Pedro Paulo de Sena. A gênese de uma poeta. *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, p. 67-69, 2005.

MARQUEZ, Maira Carmo. *A poesia de Bagagem, de Adélia Prado*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-09112012-093125/pt-br.php>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

MARRECO, Maria Inês de Moraes. Adélia Prado. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). *Mulheres em letras: antologia de escritoras mineiras*. Florianópolis: Mulheres, 2008. p. 239-248.

MARTINUZZO, Marcel Bussular. *Mulher ao cair da tarde: o sofrimento na poesia de Adélia Prado*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

MASSI, Augusto. Móbile para Adélia. Posfácio. In: PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2015. p. 495-526.

MEDINA. Cremilda de Araújo. *A posse da terra: escritor brasileiro hoje*. São Paulo: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1985. (Coleção Escritores dos Países de Língua Portuguesa, v. 4). p. 417-25.

MIRANDA, Ana. Um rosto marcado pela história das mulheres. *CADERNOS de Literatura Brasileira*: Adélia Prado. São Paulo, n. 9, jun. 2000. p. 128-132.

MOREIRA, Ubirajara Araújo. Adélia Prado e a polêmica sobre o processo de criação poética e o papel da inspiração. *Publicatio*, Ponta Grossa, v. 18 n. 1, p. 9-19, jan./jun.

2010. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/humanas/article/view/2904/2196>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

MOREIRA, Ubirajara Araújo. Adélia Prado: itinerário até *Bagagem* - Esboço da escritora quando jovem. *Revista Uniletras*, Ponta Grossa, n. 9, p. 59-76, dez. 2007. Disponível em: <<https://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/173>>. Acesso em: 7 jan. 2017.

MOREIRA, Ubirajara Araújo. Adélia Prado: uma poética da casa. *Revista Uniletras*, Ponta Grossa, n. 22, dez. 2000. Disponível em: <[https://sites.uepg.br/ecopoesia/site/textos/Ad lia%20Prado%20a%20po tica%20da %20casa.pdf](https://sites.uepg.br/ecopoesia/site/textos/Ad%20lia%20Prado%20a%20po%20tica%20da%20casa.pdf)>. Acesso em: 7 jul. 2019.

MORET, Ana Lúcia. *Tradição e modernidade na obra de Adélia Prado*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-graduação em Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269889>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

OLIVEIRA, Cleide Maria de. O poeta ficou cansado. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 183-200, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/CAP14-183-200.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2018.

OLIVEIRA, José Antônio de; SANTOS, Joe Marçal de. Poesia, símbolo e revelação: um estudo da obra de Adélia Prado à luz de P. Ricouer e P. Tillich. In: ANAIS do IV Congresso da ANPTECRE – Religião, direitos humanos e laicidade. Curitiba: Pontifícia Universidade do Paraná, 2015. v. 05. Disponível em: <www2.pucpr.br/reol/index.php/5anptecre?dd1=15508&dd2=7900&dd3...> Acesso em: 31 mai. 2018.

OLIVIERI, Rita. Poesia e oralidade na obra de Adélia Prado. *Sitientibus*, Feira de Santana, n. 13, p. 121-126, jul./dez. 1995. Disponível em: <http://www2.uefs.br/sitientibus/pdf/13/poesia_e_oralidade_na_obra_de_adelia_prado.pdf> Acesso em: 21 jan. 2018.

PAGOTO, Cristian; JACOMEL, Mirele Carolina Werneque. As mulheres de Minas: corpo e erotismo na poesia de Adélia Prado. *Travessias*, Cascavel, v. 2, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3008/2356>> Acesso em: 4 fev. 2019.

PAULA, Branca Maria de. O anjo poético de Adélia Prado. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 925, p. 1-5, 23 jun. 1984.

PINHEIRO, José Helder. Oráculos de Adélia. *Teresa*, São Paulo, n. 1, p. 233-236, jan./jun. 2000. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=revistateresausp&pagfis=229&pesq=>>>. Acesso em: 03 ago. 2016.

POESIA sempre – Dossiê Adélia Prado, Rio de Janeiro, ano 13, n. 20, mar. 2005.

QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno: a poesia de Adélia Prado*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1994.

RAVETTI, Graciela. Genealogias poéticas femininas contemporâneas: Pizarnik, César, Prado. *Caligrama*, Belo Horizonte, n. 6, p. 45-61, jul. 2001. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/viewFile/342/296>>. Acesso em: 05 jul. 2017.

RIOS, Peron. O círculo e a travessia: Adélia Prado. *Rascunho*, Curitiba, n. 167, 2014. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/o-circulo-e-a-travessia/>> Acesso em: 02 ago. 2018.

RODRIGUES, Geraldo Pinto. Uma poesia disparada do coração. Suplemento Cultural. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 200, 4 mar. 1979.

SÁ, Jorge de. Presença de Carlos Drummond de Andrade na poesia de Adélia Prado. *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*, Belo Horizonte, 1982. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cltl/article/view/9883>>. Acesso em: 10 maio 2017.

SALGUEIRO, Wilberth. “Casamento”, de Adélia Prado. In: _____. *A primazia do poema*. Campinas: Pontes, 2019. p. 164-168.

SALOMÃO, Margarida. Prefácio. In: PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 9-16.

SANT’ANNA, Affonso Romano. Adélia: a mulher, o corpo e a poesia. In: PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2015. p. 483-491.

SANT’ANNA, Affonso Romano. Drummond, Adélia e Guilherme. *Rascunho*, Curitiba, n. 177, 01 nov. 1987. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/drummond-adelia-guilherme/>> Acesso em: 29 ago. 2018.

SANT’ANNA, Affonso Romano. [Os componentes da banda]. In: CADERNOS de Literatura Brasileira: Adélia Prado. São Paulo, n. 9, jun. 2000. p. 17-19.

SANT’ANNA, Affonso Romano. Sertão cósmico. *Veja*, São Paulo, p. 95, 02 jun. 1976. Disponível em: <<http://apoesiadeadeliaprado.blogspot.com.br/search/label/Sert%C3%A3o%20c%C3%B3smico>> Acesso em: 15 set. 2016.

SAVARY, Olga. Poesia: essência de vida. In: PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

SCORSOLINI-COMIN, Fábio; SANTOS, Manoel Antônio dos. A etérea duração do dia: gênero na poética encarnada de Adélia Prado. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 18, n. 1, p. 3-13, jan./mar. 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v18n1/v18n1a01.pdf>> Acesso em: 15 dez. 2018.

SILVA, Adriana Minervina. Concretizando desejos: aspectos pós-coloniais e a emancipação feminina no poema “Pingente de Citrino”, de Adélia Prado. *Encontros de Vista*, Recife, v. 18, n. 2, p. 1-10, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/artigo_1_18.pdf> Acesso em: 9 maio 2018.

SILVA, Evaldo Balbino da. Entre a província e o litoral: a bagagem poética de Adélia Prado. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 22, n. 31, p. 275-296, jul./dez. 2002. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6739>>. Acesso em: 26 out. 2018.

SILVA, Evaldo Balbino da. Entre a santidade e a loucura: o desdobramento da mulher na bagagem poética de Adélia Prado. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 6, p. 181-186, ago. 2003. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3553/3513>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

SOARES, Angélica. A espacialização do tempo no memorialismo poético de Cecília Meireles, Adélia Prado e Renata Pallottini. *Revista Uniletras*, Ponta Grossa, v. 33, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/3546>>. Acesso em: 07 ago. 2018.

SOARES, Angélica Maria Santos. A natureza imaginativa da memória: Cecília Meireles e Adélia Prado. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 7, n. 13, 2008. Disponível em: <<https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/452>> Acesso em: 07 ago. 2018.

SOARES, Angélica. Extensões erótico-religiosas nas “Fantasias de Céu” de Adélia Prado. *Poesia sempre – Dossiê Adélia Prado*, Rio de Janeiro, ano 13, n. 20, p. 53-64, mar. 2005.

SOUSA, Luciano Dias de. *Bagagem*, marcas autobiográficas em Adélia Prado. *Ícone*, v. 10, p. 25-35, ago. 2012. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/23408570-Bagagem-marcas-autobiograficas-em-adelia-prado.html>> Acesso em: 13 ago. 2018.

SOUSA, Salomão. O universo fragmentário de Adélia Prado. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, ano XIV, n. 766, p. 8, 8 jun. 1981.

SOUZA, Ewerton Menezes Fernandes de. *Imago mundi: a salvação do mundo na poesia de Adélia Prado*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/14755/1/Ewerton%20Menezes%20Fernandes%20de%20Souza.pdf>> Acesso em: 30 maio 2018.

SOUZA, Olga M. M. C. de. Epifanias em Adélia Prado. In: OLIVEIRA, B. B. C.; AMARAL, S. da F.; SALGUEIRO, W. C. F. (Org.). *Modernidades e pós-modernidades 2: perspectivas contemporâneas da teoria literária*. Vitória: Flor&Cultura, 2003. p. 268-85.

WATSON, Ellen Doré. Introduction. In: PRADO, Adélia. *The Alphabet in the Park*. Translation by Ellen Doré Watson. Middletown: Wesleyan University, 1990. p. vii-xiv.

REFERÊNCIAS GERAIS

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em Português*. São Paulo: Edusp, 1994.

ALI, M. Said. *Meios de expressão e alterações semânticas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas- Instituto de Documentação. 1971.

ALMEIDA, Márcio. Grupo Frente. *Antônio Miranda*. Texto inicialmente publicado como parte do artigo "Literatura em Oliveira de 1961 à Atualidade". *A Gazeta de Minas*, Oliveira, 02 nov. 1986. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/marcio_almeida_grupo_frente.html> Acesso em: 12 set. 2018.

ALMEIDA, Márcio. Poesia de vanguarda em Minas: dados para situação e análise. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 510, 26 jun. 1976.

ALMEIDA, Márcio. Palavra de mulher. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 142, 17 mar. 1990.

ALMEIDA, Moíza Fernandes. *Das teorias à experiência: alteração nas vozes do feminino em poetisas contemporâneas*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/30134/30134.PDF>> Acesso em: 18 mar. 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

AQUINO, Felipe. Quais as cores litúrgicas e do advento? Catequese. *Cleófas*. Lorena: Cleófas, 2017. Disponível em: <<http://cleofas.com.br/quais-as-cores-liturgicas-e-do-advento/>> Acesso em: 20 mar. 2018.

ASSIS BRASIL, Francisco de. A poesia. In: COUTINHO, Afrânio (Org.) *A Literatura no Brasil*. Codireção de Eduardo de Faria Coutinho. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. v. 6, p. 257-262.

ASSIS BRASIL, Francisco de (Org.). *A poesia mineira no século XX: antologia*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

ASSIS, Machado de. *Crisálidas*. In: MINISTÉRIO DA CULTURA. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. *Domínio público*. Livro publicado primeiramente em 1864. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000063.pdf>> Acesso em: 30 out. 2018.

AULETE, Caldas. *Novíssimo Aulete*, dicionário contemporâneo de língua portuguesa. Organização de Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Lexicon, 2011.

AZEVEDO, Sebastião Laércio. *Dicionário de nomes de pessoas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

BANDEIRA, Manuel. *Poemas religiosos e alguns libertinos*. Seleção e posfácio de Edson Nery da Fonseca. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BAR, Jaime Fucs. Significado e origem dos nomes. Coisas judaicas. In: JUDAÍSMO humanista, 21 nov. 2012. Disponível em:

<http://judaismohumanista.ning.com/group/curiosidadesdomundojudaico/forum/topic/s/significado-e-origem-dos-nomes-coisas-judaiscas>> Acesso em: 21 jul. 2019.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 1.

BETTO, Frei. *O que é comunidade eclesial de base?* São Paulo: Brasiliense, 1981. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/freibetto/livro_betto_o_que_e_cebs.pdf> Acesso em: 31 jul. 2019.

BÍBLIA. Português. Tradução para o Português por João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BITTENCOURT, Julinho. “Pra frente Brasil”, a linda marchinha que nos envergonha e emociona até hoje. *Fórum*. 15 jun. 2018. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/prafrente-brasil-a-linda-marchinha-que-nos-envergonha-e-emociona-ate-hoje/>> Acesso em: 18 jul. 2019.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Miguel Tamén. Lisboa: Cotovia, 1991.

BOAS, Alex Villas. *Teologia em diálogo com a literatura: origem e tarefa poética da teologia*. São Paulo: Paulus, 2017.

BOFF, Leonardo. Quarenta anos da Teologia da Libertação. *Leonardo Boff.com*. 9 ago. 2011. Disponível em: <https://leonardoboff.wordpress.com/2011/08/09/quarenta-anos-da-teologia-da-libertacao/>> Acesso em: 31 jul. 2019.

BONAVENTURE, Leon. Prefácio à edição brasileira. In: JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos e reflexões*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, 1990. p. 7-11.

BORGES, Jorge Luís. Livro de areia. In: JUSTINA, Marcos Dalla. *Varal de Leitura*. 14 jul. 2013. Disponível em: <http://varaldeleitura.blogspot.com/2013/07/conto-o-livro-de-areia-de-jorge-luis.html>> Acesso em: 02 ago. 2018.

BOSI, Alfredo. Poesia. In: _____. *História concisa da Literatura Brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 438-488.

BOTELHO, José Francisco. O enigma dos quatro livros. *Superinteressante*, São Paulo, 31 out. 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/o-enigma-dos-4-livros/>> Acesso em: 16 jul. 2019.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina?* São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANDÃO, José Luís; OLIVEIRA, Francisco de (Org.). *História de Roma Antiga volume I: das origens à morte de César*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2015. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/36908/1/Hist%C3%B3ria%20de%20Roma%20Vol.%20I.pdf>> Acesso em: 03 set. 2019.

BRANT, Ana Clara. Composta por Dori Caymmi, “Desenredo” surgiu de lembranças mineiras. *Uai*. 31 ago. 2014. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2014/08/31/noticias-musica,158849/nas-malhas-do-tempo.shtml>> Acesso em 3 set. 2019.

- BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 127-144, 2011.
- BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 124-131.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (Org.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco, 1999.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. Introducción - La lírica: um lugar teórico. In: _____ (Org.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco, 1999. p. 9-22.
- CALCANHOTO, Adriana (Org.). *É agora como nunca*: antologia incompleta da poesia contemporânea brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. 2. ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1996.
- CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 51-70.
- CASTRO NETTO, David Antônio. “Uma palavra do nosso patrocinador”: a propaganda brasileira e suas relações com a ditadura militar. In: ANAIS do VIII Congresso Internacional de História/ XII Semana de História. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2017. p. 759-767. Disponível em: <<http://www.cih.uem.br/anais/2017/trabalhos/3903.pdf>> Acesso em: 18 jul. 2019.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Ana Cristina César*, correspondência incompleta. Organização de Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- CÉSAR, Ana Cristina. 1979 – Literatura e mulher: essa palavra de luxo. Almanaque 10, Cadernos de literatura e ensaio/Brasiliense. In: _____. *Escritos no Rio*. Organização e prefácio de Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: UFRJ; Brasiliense, 1993. p. 135-147.
- CÉSAR, Guilhermino. A poesia brasileira de 22 até hoje. In: PROENÇA FILHO, Domício. *O Livro do Seminário*. São Paulo: LR, 1983. p. 221-249.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Tradução de Fabiana Komesu et al. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- CHARDIN, Pierre Teilhard de. *Sobre a felicidade; sobre o amor*. Tradução de Martha Gouveia da Cruz. Campinas: Verus, 2005. p. 9-48.
- CHEVALIER, Jean; Alain, GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: José Olympio, 1991.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.

CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.

CLARETIANOS BRASIL, Missionários. *Bíblia online*. Embu das Artes: Ave Maria, 2015. Disponível em: <<http://www.claret.org.br/biblia>>. Acesso em: 11 set. 2018.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COMBE, Dominique. La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. In: CABO ASEGUNOLAZA, Fernando (Org.) *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco, 1999. p. 127-153.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COHN, Sergio (Org.) *Poesia.br: 1960*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012. v. 6.

CORREA, Marcia Regina. Os salmos da subida. *Jointh*, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 14-25, 2014. Disponível em: <www2.pucpr.br/reol/index.php/5jointh?dd1=14938&dd2=7416&dd3=pt...> Acesso em: 20 mar. 2018.

COUTINHO, Afrânio (Org.) *A Literatura no Brasil*. Codireção de Eduardo de Faria Coutinho. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. 6 v.

DAVIS, John D. *Dicionário da Bíblia*. Tradução de J. R. Carvalho Braga. 4. ed. Rio de Janeiro: Batista, 1973.

DIAS, Simone Regina. Revista José: textos e contextos. *Boletim de Pesquisa NELIC Periodismo Contemporâneo em Perspectiva*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 29-34, 1997. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1036>> Acesso em: 29 maio 2018.

DUARTE, Constância Lima (Org.). *Mulheres em letras: antologia de escritoras mineiras*. Florianópolis: Mulheres, 2008.

EMBAIXADA DO JAPÃO NO BRASIL. *Jardim japonês: Uma integração única de elementos para criar beleza*. 2012. Disponível em: <<http://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/jardim.htm>>. Acesso em: 23 jul. 2018.

FONZAR, Jair. Piaget: do egocentrismo (História de um conceito). *Educar*, Curitiba, n. 5, p. 81-103, jan./dez. 1986. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/er/n5/v5n06.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

FORTUNA, Felipe. A crítica literária no jornal e no livro. *Musa Rara*, São Paulo, 30 ago. 2011. Disponível em: <<http://www.musarara.com.br/a-critica-literaria-no-jornal-e-no-livro>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

FOULCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Ditos e Escritos III: estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GIDDENS, Anthony. *Sociologia*. Tradução de Alexandra Figueiredo, Ana Patrícia Duarte Baltazar, Catarina Lorga da Silva, Patrícia Matos e Vasco Gil. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

GUIMARÃES, Almir Ribeiro. O mundo luminoso e fraterno de São Francisco. *Franciscanos*. São Paulo. Disponível em: <<https://franciscanos.org.br/carisma/o-mundo-luminoso-e-fraterno-de-sao-francisco.html>> Acesso em: 25 maio 2017.

HENRIQUES NETO, Afonso (Org.). *Roteiro da poesia brasileira: anos 70*. Direção de Edla van Stenn. São Paulo: Global, 2009.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. A poesia marginal. *Heloísa Buarque de Hollanda*. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/393293307/Poesia-Marginal-Heloisa-Buarque>> Acesso em: 11 dez. 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Os estudos sobre a mulher e a literatura no Brasil: uma primeira abordagem. In: SEMINÁRIO Estudos sobre Mulher no Brasil – Avaliação e Perspectivas. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1990. Disponível em: <<https://www.doccity.com/pt/os-estudos-sobre-mulher-e-literatura-no-brasil-uma-primeira-abordagem/4779510/>> Acesso em: 18 nov. 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. Antologia. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

HORTAS, Maria de Lourdes. *Palavra de mulher: poesia feminina brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Fontana, 1979.

HORTAS, Maria de Lourdes. Apresentação. In: _____. (Org.). *Palavra de mulher: poesia feminina brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Fontana, 1979. p. 11-14.

HOUAISS, Antônio (Org.). *Dicionário Houaiss conciso*. Editoria de Mauro de Salles Villar. Rio de Janeiro: Moderna, 2011.

INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. *Memórias da ditadura: Frei Tito de Alencar Lima*. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/frei-tito-de-alencar-lima/>> Acesso em: 23 jul. 2019.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos e reflexões*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

JUNG, Carl Gustav. *Mysterium coniunctionis: Epílogo, Aurora consurgens [1955-1956]*. In: _____. *Obras completas*. Petrópolis: Vozes, 2011. v. 14/3.

JUNG, Emma. *Animus e anima*. Tradução de Dante Pignatari. São Paulo, Cultrix, 2006.

JUTGLA, Cristiano. Editorial. *Texto Poético*, v. 20, p. 5-9, jun. 2016. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/334/292>> Acesso em: 22 ago. 2018.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Carlos Almeida Pereira e Wilma Patrícia Maas. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LIMA, Tito de Alencar. Poema [de 12 out. 1972]. In: INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. *Memórias da ditadura: Frei Tito de Alencar Lima*. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/frei-tito-de-alencar-lima/>> Acesso em: 23 jul. 2019.

LISBOA, Adriana. *Pequena música*. São Paulo: Iluminuras, 2018.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUCAS, Fábio. *Razão e emoção literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

LYRA, Pedro (Org.). *Sincretismo: a poesia da geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LYRA, Pedro. Dois atentados à poesia brasileira do século XX. *Jornal de Poesia*. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/disseram37.html#moriconium>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

MAFRA, Johnny José. Os motivos da lírica horaciana e a poesia de Ricardo Reis. *Ensaios de Literatura e Filologia*, Belo Horizonte, v. 3, p. 139-152, 1981. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literatura_filologia/article/view/7091/6093>. Acesso em: 20 jun. 2019.

MAINGUENEAU, Dominique. Interdiscurso; Interdiscurso e intertexto; O primado do interdiscurso. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique (Org.). *Dicionário de análise do discurso*. Tradução de Fabiana Komesu et al. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 286-287.

MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em análise do discurso*. Tradução de Adail Sobral et al. São Paulo: Parábola, 2010.

MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991.

MATTE BOM, Francisco. *Gramática comunicativa del español*. Madrid: Edelsa, 1995. T. II: De la lengua a la idea, p. 171.

MEIRELES, Cecília. Canção de outono. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v. 2, p. 1635-1636.

MERQUIOR, José Guilherme. Comentário à comunicação do professor Guilhermino Cesar "A poesia brasileira de 22 até hoje". In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). *O Livro do Seminário*. São Paulo: LR, 1983. p. 251-268.

MILLET, Kate. *Política sexual*. Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Dom Quixote, 1970.

MILOSZ, Czeslaw. *Não mais*. Seleção, tradução e introdução de Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza. Brasília: UnB, 2003.

MOREIRA, Jordana. Festa de Nossa Senhora Rosa Mística segue até o dia 11 de julho na Paróquia de São Geraldo Majela. *Arquidiocese de Uberaba*. Notícias, 11 jul.

2019. Disponível em: <<https://arquiocesedeuberaba.org.br/noticias/festa-de-nossa-senhora-rosa-mistica-segue-ate-o-dia-14-de-julho-na-paroquia-sao-geraldo-majela/>> Acesso em: 24 jul. 2019.

MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores poemas brasileiros do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MORICONI, Ítalo. Poética do sublime e volta da poesia do sublime na poesia brasileira. In: NASCIMENTO, E.; MATOS, C.; PEDROSA, C. (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: Eduff, 1998. p. 11-26.

OLIVEIRA, Darcy de Oliveira. *Elogia da diferença*. O feminino emergente. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PAULO Bomfim. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa106433/paulo-bomfim>>. Acesso em: 13 abr. 2019.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. 10. ed. Lisboa: Ática, 1993. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/1463>> Acesso em: 14 fev. 2018.

PINTO, Manuel da Costa. *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

PONTES, Hugo. Poesia: Hugo Pontes: Entre palavras e imagens. *Germina*, set. 2007. Texto publicado originalmente no Caderno Pensar, *Estado de Minas*, 28 jul. 2007. Disponível em: <https://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_hugopontes_set2007.htm> Acesso em: 9 jan. 2019. Entrevista concedida a Carlos Herculano Lopes.

RAVETTI, Graciela. Genealogias poéticas femininas contemporâneas: Pizarnik, César, Prado. *Callgrama*, Belo Horizonte, n. 6, p. 45-61, jul. 2001.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. A extração dos dias. Poesia brasileira agora. *Escamandro*, Curitiba, out. 2017. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2017/10/24/antologia-a-extracao-dos-dias-poesia-brasileira-agora-org-gustavo-silveira-ribeiro/>> Acesso em: 10 nov. 2017.

SAMOYAULT, Tiphonie. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano. Anotações. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.) *O Livro do Seminário*. Bienal Nestlé de Literatura. São Paulo: LR, 1983. p. 251-268.

SANTOS JUNIOR, Luiz Guilherme dos. Uma revisão crítica da poesia marginal brasileira. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 2, p. 217-228, jan. 2014.

SARDAGNA, Célio Antonio. Divina Comédia: conexões entre Dante e Agamben. *Synesis*, Petrópolis, v. 6, n. 2, p. 21-48, jul./dez. 2014. Disponível em: <<https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/37131/1/Divina%20Com%C3%A9dia.pdf>> Acesso em: 04 ago. 2019.

SERRANI, Silvana. Antologia: escrita compilada, discurso e capital simbólico. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 270-287, 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2008000200008>> Acesso em: 07 dez 2017.

SIEWIERSKI, Henryk; SOUZA, Marcelo Paiva de. Introdução. In: MILOSZ, Czeslaw. *Não mais*. Seleção, tradução e introdução de Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza. Brasília: UnB, 2003. p. 9-15.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Uma teoria do poema*. Brasília: Thesaurus, 1986.

SILVA, Jacicarla Souza da. *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias*. São Paulo: Unesp, 2009. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/3vj9m/pdf/silva-9788579830327.pdf>>. Acesso em: 06 out. 2016.

SOARES, Angélica. Eros emancipador: momentos selecionados na poesia brasileira contemporânea. *Letras*, Santa Maria, n. 3, p. 1-9, jun. 1992. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11425/6900>>. Acesso em: 5 fev. 2019.

TEIXEIRA, Celso Márcio (org.) *Escritos de São Francisco*. Tradução de Celso Márcio Teixeira. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 46-47.

TOLENTINO, Eliana da Conceição. *Literatura portuguesa no Suplemento Literário do Minas Gerais: relações Brasil/Portugal*. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-graduação do Curso de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ALDR-6WEQ3P>> Acesso em: 16 mar. 2018.

TONON, Elisa Helena. Configurações do presente: as antologias de poesia e a crítica. *FronteiraZ*, São Paulo, n. 5, p. 1-10, 2010. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12281>> Acesso em: 17 ago. 2018.

VARAZZE, Jacopo. Santa Inês. In: APOLOGISTAS da fé católica. Disponível em: <<https://apologistasdafecatolica.wordpress.com/2019/02/12/santa-ines/>> Acesso em: 15 jul. 2019. Publicado originalmente no livro *Legenda Áurea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERDE, Cesario. *O livro de Cesario verde*. 10. ed. Portugal: National Library, 2005. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu000010.pdf>> Acesso em: 28 set. 2019.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

YUNES, Eliana. Dimensões da fé na poesia modernista brasileira. *Teoliterária*, Alalite, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/teoliteraria/article/view/22938>>. Acesso em: 31 jul. 2019.

ZILBERMAN, Regina. Poesia feminina em tempo de repressão. *Signótica*, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 143-169, jan./jun. 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/3755/0>> Acesso em: 06 out. 2016.