



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

NATALIA HELENA WIECHMANN

**A POESIA DE ADÉLIA PRADO:  
EXPRESSÃO FEMININA DO COTIDIANO E DO SUBLIME**



ARARAQUARA – SP  
2010

NATALIA HELENA WIECHMANN

**A POESIA DE ADÉLIA PRADO:  
EXPRESSÃO FEMININA DO COTIDIANO E DO SUBLIME**

Monografia apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Letras.

**Orientador: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos**

ARARAQUARA –SP  
2010

Wiechmann, Natalia Helena

A poesia de Adélia Prado: expressão feminina do cotidiano e do sublime / Natalia Helena Wiechmann – 2010

46 f. ; 30 cm

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) –  
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras,  
Campus de Araraquara

Orientador: Alcides Cardoso dos Santos

1. Poesia brasileira. 2. Expressão feminina 3. Prado, Adélia, 1936-.  
I. Título.

Para minha mãe, com saudade infinita.

## **Agradecimentos**

Agradeço a Deus pelas oportunidades que me foram dadas, pelas pessoas que encontrei e também pelas dificuldades que se tornaram aprendizado durante essa primeira fase da minha vida acadêmica.

Agradeço infinitamente aos meus pais por todo o esforço dedicado à minha educação. Ao meu pai, por apoiar todas as minhas escolhas e à minha mãe, pelo exemplo de força e de luta.

Obrigada também à minha irmã por sempre sorrir para mim e me fazer mais feliz. Com o mesmo carinho agradeço ao Carlos por estar ao meu lado todo o tempo.

Não deixaria de agradecer também aos amigos que fiz, sem os quais o meu crescimento seria incompleto. Em especial, agradeço à Gabi, minha irmã de coração, pelos quatro anos em que dividimos a casa, as contas, os problemas, a vida.

Por fim, agradeço ao meu orientador por tantas discussões inspiradoras que contribuíram enormemente para o meu desenvolvimento acadêmico. Também agradeço a todos os docentes do curso de Letras e aos funcionários com quem convivemos pela excelência do trabalho desenvolvido em nossa formação.

“Mulher é desdobrável. Eu sou.”

(PRADO, 1995, p. 11)

## Resumo

Este trabalho busca situar a poesia de Adélia Prado no cenário da literatura brasileira contemporânea para compreendermos algumas questões que fazem parte do modo como a poeta constrói seus poemas e que podem elucidar as relações de sua poesia, a partir do sujeito lírico, com o momento histórico e cultural em que seus escritos se inserem. Nesse sentido, o objetivo deste estudo é analisar a construção poética de Adélia Prado com ênfase na voz feminina de seu sujeito lírico e na superposição de elementos dos campos semânticos do prosaico e do sublime, uma vez que identificamos estes aspectos como basilares para o desenvolvimento de uma interpretação dessa poesia. Dessa forma, buscamos compreender a ligação que a poeta estabelece entre o material e o espiritual, o erótico e o religioso, o imanente e o transcendente e concluimos que, para a poeta, tudo pode ser visto como matéria de poesia. Para este trabalho, utilizamos o volume *Poesia reunida* (1995) por proporcionar uma visão mais abrangente da obra de Adélia Prado.

**Palavras-chave:** Adélia Prado. Poesia contemporânea brasileira. Expressão feminina.

## Abstract

This work aims to locate Adélia Prado's poetry in the scenery of the contemporary Brazilian literature in order to comprehend some issues that are part of the manner how the poet constructs her poems and which may elucidate, through the lyric speaker, the relation of her poetry with the historical and cultural moment in which her work is placed. In this sense, the purpose of this study is to analyze Adélia Prado's poetic construction by emphasizing the female voice of her lyric speaker and the superposition of elements from the semantic fields of the prosaic and the sublime, since we have identified these aspects as basic ones for the development of an interpretation on this poetry. This way, we have tried to comprehend the connection that the poet establishes between the material and the spiritual, the erotic and the religious, the immanent and the transcendent and we have concluded that, for the poet, everything can be subject to poetry. For this work, we used the volume *Poesia reunida* (1995) for it provides a wider view over Adélia Prado's poetry.

**Keywords:** Adélia Prado. Brazilian contemporary poetry. Female expression.

## Sumário

1	Apresentação .....	8
2	Adélia Prado e a poesia brasileira contemporânea .....	11
3	A construção poética de Adélia Prado.....	17
3.1	A experiência poética e a experiência religiosa .....	17
3.2	Poesia do espiritual e do material, do sagrado e do profano .....	19
3.3	A voz feminina de Adélia Prado .....	24
3.4	Poesia do cotidiano .....	30
3.5	A linguagem adeliana .....	33
4	Considerações finais .....	41
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	45

## 1 Apresentação

Adélia Prado (1935-) é, hoje, uma das figuras literárias mais conhecidas no Brasil. Estreando como poeta em 1976, com o livro *Bagagem*, a escritora mineira também se coloca em nosso cenário cultural e intelectual como autora de prosa e ensaios, construindo uma obra que compreende o final da década de 1970 e se desenvolve ao longo dos anos 1980, 1990 e início dos anos 2000, sendo, portanto, de inegável relevância para os estudos de literatura brasileira contemporânea.

Não se pode ignorar, no entanto, a dificuldade de se estudar uma obra que, para a literatura, é ainda bastante recente, bem como de compreender as concepções literárias de um autor que ainda se encontra produzindo ativamente. No caso de Adélia Prado, é notável que sua fortuna crítica venha se expandindo, principalmente no ambiente acadêmico, com o crescente número de teses e dissertações acerca de diferentes aspectos de sua obra.

Nesse âmbito, parece-nos importante considerar também a facilidade de divulgação que as mídias eletrônicas tem proporcionado aos escritores e aos críticos, aproximando-os de seus possíveis leitores e permitindo uma troca de informações em velocidade e quantidade, por vezes, assustadoras. O que temos, com isso, é a multiplicidade de tendências estilísticas e temáticas que se fazem conhecer por meio dos blogs, *sites* de relacionamento, *sites* de pesquisa, das possibilidades visuais que a tela do computador acomoda em si, etc. Mas, se por um lado, esse contexto tecnológico constrói pontes entre a literatura e o indivíduo, por outro ele também contribui para a sensação de dispersão, de impossibilidade de agrupamento das tendências artísticas atuais, o que se reflete de maneira efetiva na dificuldade de se desenhar um panorama literário de nossa época tanto quanto de se constituir uma fortuna crítica sólida de um ou de outro autor.

Diante disso, a proposta deste trabalho é discutir alguns aspectos da poesia de Adélia Prado tomando por base o cenário da literatura brasileira contemporânea, em especial no que concerne o fazer poético. Em outras palavras, buscaremos situar a poesia de Adélia Prado no contexto de nossa poesia contemporânea com o intuito de compreender algumas questões que fazem parte do modo como a poeta constrói seus poemas e que possam elucidar as relações de sua poesia, a partir do sujeito lírico, com o momento histórico e cultural em que seus escritos se inserem.

Dentre as discussões que retomaremos acerca de nossa contemporaneidade e da poesia que dela provém, destacamos alguns pontos-chave para nosso estudo: em primeiro lugar, a

questão mercadológica deve ser tomada como fato e nos leva a refletir sobre o lugar que resta à poesia diante do apelo comercial dos *best-sellers*, de uma literatura de massa que não visa à reflexão nem tão pouco à estética, mas, sim, à velocidade de nosso cotidiano, cuja efemeridade não nos deixa tempo para apreciar, por exemplo, o trabalho com a palavra, tão caro à poesia; em oposição a isso, vemos que é crescente a lista dos poetas de hoje que são também críticos e acadêmicos, o que pode nos sugerir o espaço intelectual da Universidade como reduto da poesia contemporânea. Nesse contexto, sobressaem, ainda, as referências aos modernistas mescladas à heterogeneidade de estilos e temas da poesia que se constrói atualmente.

A escolha, neste trabalho, de explorar a poesia produzida por uma mulher também merece justificativas. Nelly Novaes Coelho (2002, p.25) define Adélia Prado, em seu *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2000)* como “Poeta que é uma das grandes vozes femininas da Poesia brasileira”. De fato, os poemas de Adélia Prado ecoam a voz de um sujeito lírico feminino, seja nos momentos em que fala de amor, do cotidiano doméstico, de memórias ou de Deus. Contudo, ao contrário do que seria uma voz feminista, o sujeito lírico se reporta a esses temas sem denunciar qualquer tipo de opressão masculina, isto é, aceitando de maneira carinhosa a condição feminina de ser mãe, esposa e dona de casa. Com isso, a poesia de Adélia Prado nos instiga a explorar a consciência das relações de gênero que perpassa o sujeito lírico, uma vez que seus poemas, apesar de não exporem um enfrentamento da tradição patriarcal, constroem imagens femininas que vão além dos estereótipos tradicionais.

Soma-se a isso a harmonização de erótico e religioso em grande parte de seus poemas, o que a diferencia de qualquer outra voz feminina contemporânea. Essa junção de duas esferas que a princípio se oporiam surpreende o leitor, pois deixa claro que, para o sujeito lírico de Adélia Prado, a experiência religiosa se confunde com a experiência erótica e ambas se refletem na experiência poética. Como resultado, temos uma poesia cuja complexidade reside nas relações que ela estabelece entre o âmbito do sagrado e o âmbito do profano.

Todavia, não propomos que a literatura produzida por Adélia Prado seja tomada como ilustração das relações de poder implicadas na construção social do gênero, pois isso significaria reduzir o valor de sua poesia a um mero pretexto para se explorarem questões histórico-sociais cuja importância não nos parece preocupar a poeta. Em outras palavras, não vemos a poesia de Adélia Prado como um clamor contra a submissão feminina, cerne das discussões feministas. O que podemos observar em sua poesia é a presença marcante da figura feminina esclarecida em relação a sua condição e que aceita os papéis temáticos designados à

mulher, sem que isso provoque qualquer tipo de revolta ou pudor. Assim, entendemos que há a possibilidade de ver nos poemas de Adélia Prado a subversão de padrões patriarcais do ideal feminino (em especial no que se refere à experiência erótica), mas isso não faz com que o sujeito lírico se coloque em posição contrária à experiência do amor e da vida doméstica.

Além das questões referentes à presença do feminino, é de nosso interesse examinar a linguagem dos poemas de Adélia Prado na tentativa de refletir sobre como os traços da oralidade e a aparente simplicidade na escolha vocabular contribuem para o entrelaçamento das tensões entre as experiências do cotidiano, a experiência erótico-amorosa, a experiência religiosa e a experiência poética.

Por fim, com o intuito de definir os aspectos da poesia de Adélia Prado a serem tratados neste trabalho, recorreremos ao volume *Poesia reunida* (1995) para que nos possibilitasse uma visão mais abrangente de sua obra poética. Esse livro contém os poemas de *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1978), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O pelicano* (1987) e *A faca no peito* (1988). É preciso mencionar, contudo, que a produção poética de Adélia Prado não se encerrou com *A faca no peito*, tendo a escritora publicado neste ano de 2010 o livro *A duração do dia*.

## 2 Adélia Prado e a poesia brasileira contemporânea

Como fora mencionado anteriormente, Adélia Prado faz sua estreia em 1976, com o livro de poemas *Bagagem*. Nele estão alguns de seus poemas mais conhecidos, como “Com licença poética”, “Sedução”, “Amor feinho” e “Dona doida”. Interessa-nos, assim, tentar esboçar o contexto em que se insere a obra da poeta, buscando compreender, portanto, o cenário artístico-literário brasileiro a partir da década de 1970.

Para isso, é necessário tomar os antecedentes da poesia dos anos 1970 como ponto de partida de nossa reflexão. Isso significa buscar em nosso passado literário os pontos mais significativos que possam ter exercido ou ainda exercer alguma influência nos poetas contemporâneos, o que, nesse sentido, coloca o Modernismo, na década de 1920, como momento fundador das mudanças críticas e teóricas acerca do fazer literário. Sobre isso, Lafetá (2004, p.454) afirma que, para compreender a poesia contemporânea em nosso país, é indispensável considerar que “O ponto de referência mais distante – mas também o mais importante – é até hoje a chamada ‘revolução modernista’”. Isso se explica, em grande parte, pelo fato de que os modernistas buscaram substituir a linguagem acadêmica e ultrapassada da poesia produzida no país até então por uma linguagem mais próxima da realidade brasileira. Ademais, sabe-se que essa realidade passava, naquele momento, a ser constituída de um universo industrial e cosmopolita em convivência com os aspectos regionais, rurais e populares de nossa cultura – aspectos aos quais a literatura não dava ênfase até então.

Lafetá explica também que, a partir daí e até a década de 1960, desenvolveu-se uma vertente poética voltada para a modernidade industrial simultaneamente a uma vertente de denúncia social cujo objetivo era pôr em relevo a situação dos indivíduos oprimidos por esse mesmo processo de industrialização. O que se segue é o surgimento, nas décadas posteriores, de tendências poéticas centradas principalmente em questões da linguagem, consideradas por isso de caráter experimentalista (citamos, como exemplo, a poesia concreta e a poesia práxis), ao passo que cresce também a postura de engajamento político e social cujo resultado mais significativo talvez seja a série *Violão de rua* (1962).

A arte engajada se fortalece, assim, nos anos 1960 e tem reflexos também nas duas décadas seguintes. Como explica Célia Pedrosa (2008, p.43), a expressão artística dos anos 1970 vai privilegiar aspectos da vida moderna de maneira dicotômica:

Nessa época, a sucessão de demandas ainda vanguardistas dos anos 60 continua suscitando, é certo, uma recepção crítica que, com elas, justifica seja o endosso a uma presença idealmente contemporânea, seja o lamento pela ausência do idealmente moderno, através de dicotomias várias: entre cultura e contra-cultura, erudição e vida, elitização e popularização, construtivismo e expressivismo, experimentação e experiência, alienação e participação, universalismo e nacionalismo.

Pedrosa (2008) esclarece, contudo, que apesar de podermos encontrar, ainda hoje, esses traços característicos da arte nos anos 1960 e 1970, essa expressão poética diante das dualidades da vida moderna perdeu, inevitavelmente, a sua força e deu maior espaço para o subjetivismo e para questões relativas à experiência de vida individual.

Contudo, a poesia de Adélia Prado surge, na década seguinte, um tanto quanto ileso diante das vanguardas que a precederam. A poesia marginal, já nos anos 1970, dá continuidade à nossa história literária e busca a divulgação de sua arte por meios alternativos (daí a denominação que os poetas desse grupo receberam de geração mimeógrafo<sup>1</sup>) e nomes como Paulo Leminski, Cacaso, Chacal e Ana Cristina César se destacam dentro dessa tendência poética. Entretanto, conforme esclarece Secchin (1996, p. 109), o verso feminino de Adélia Prado, ao contrário do de Ana Cristina César, realiza-se fora do âmbito da poesia marginal:

Praticamente excluído da cena vanguardista, o verso de autoria feminina encontrou sua melhor realização no período da 'poesia marginal' em Ana Cristina César e Leila Miccolis, e fora dele em Olga Savary, Marly de Oliveira e Adélia Prado.

É necessário, ainda, trazer à memória o fato de que a década de 1970 no Brasil também foi marcada pela chegada do movimento hippie de contracultura com seus slogans de amor livre e sem distinções e em defesa dos direitos civis, colocando em questão os padrões de comportamento tradicionais da sociedade. Esse cenário se completa com o surgimento do Tropicalismo e com o fortalecimento das teorias feministas advindas, principalmente, da vertente norte-americana. Na área da literatura, os estudos feministas expuseram as dificuldades de a mulher se expressar artisticamente diante de uma tradição literária ocidental patriarcal, que lega ao homem todo e qualquer trabalho intelectual enquanto aprisiona a

---

<sup>1</sup> Consideramos desnecessário esmiuçar as questões políticas referentes a esse momento na história de nosso país, marcado pela ditadura e pela censura, primeiramente por serem questões de conhecimento geral e também por não encontrarmos subsídios suficientes na poesia de Adélia Prado para estabelecermos qualquer ligação entre o engajamento político-social da poesia marginal e a obra da poeta.

mulher no espaço doméstico<sup>2</sup>. Nesse sentido, mesmo que a poesia de Adélia Prado não pretenda explorar os conflitos de gênero, o reconhecimento de seu valor se associa à superação dessa tradição, colocando a figura feminina no espaço público e afirmando sua identidade de forma plena, isto é, sem as amarras do pudor imposto por estereótipos tradicionais de fragilidade feminina, docilidade e domesticidade:

[...] boa parte das poetisas mulheres surgidas no pós-68 é responsável pela onda de subjetivismo identitário, afirmativo e autocelebratório na poesia brasileira recente. 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. (MORICONI, 1998, p.16).

Nesse contexto, a poesia de Adélia Prado tangencia a obra de Olga Savary e de Hilda Hilst, mas, como enfatiza Secchin (1996, p.110), “Adélia Prado é a que expõe com mais contundência a condição feminina, numa intensa mescla de erotismo e religiosidade”. Ao tocar o âmbito do sagrado e colocá-lo em união com o erótico, a poeta redesenha a imagem feminina e faz disso um dos eixos de toda a sua obra, valorizando a vivência feminina e o próprio fazer poético:

Adélia Prado revela em sua poesia uma dupla confluência de forças: a do novo épico (valorização do poeta, ser humano e efêmero, de cuja presença a vida e o mundo dependem para se eternizarem no tempo) e a da liberação feminina, pós-moderna, da década de 1970 (a mulher que se afirma para além e acima da imagem na qual a tradição a aprisionara). (COELHO, 2002, p.25).

Ainda em relação à poesia engajada, parece-nos relevante reproduzir as palavras da poeta que, quando perguntada sobre o assunto em entrevista ao *Suplemento Literário de Minas Gerais*, em junho de 1984, posicionou-se de maneira clara:

Não entendo que a literatura tenha uma função. Não a sinto como categoria utilitária destinada a prestar tal ou qual serviço. Daí meu incômodo e meu desgosto com a chamada literatura engajada, uma contradição já em termos. A palavra, quando intenciona um resultado prático, uma ação, vira discursivamente política, religiosa, filosófica, panfletária, como ensaio, artigo etc. Deve, evidentemente, possuir a beleza da correção e da clareza. Não mais lhe será pedido. A palavra literária, pelo contrário, não precisa (até pode) ser “correta” nem clara, mas tem de ser bela. Se beleza for considerada uma função, estará aí a única que se pede à literatura. A verdadeira literatura, como qualquer obra de arte, será ontologicamente crítica (engajada) e

---

<sup>2</sup> Um dos trabalhos mais completos nessa área é o livro *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar.

revolucionária. Dispensa da parte do autor a preocupação de sintonizá-la com o que quer que seja. (PRADO apud MOREIRA, 2000, p.86-7)

A partir de meados da década de 1980 até a nossa atualidade, observa-se que a literatura no Brasil e, mais especificamente, a poesia passam a abranger tendências variadas de estilos e temas que se apóiam, por sua vez, nos diferentes formatos de produção artística, na diversificação dos meios de divulgação e na aceitação, por parte do público, dessas propostas. Multiplicidade e heterogeneidade se tornaram, assim, quase que um chavão nas discussões sobre a literatura contemporânea. Diante disso, por um lado sabe-se que identificar e entender quais os fatores que contribuem para essa sensação de dispersão em meio a tantas posturas críticas acerca da produção literária de hoje requer um maior distanciamento temporal para que, talvez, seja possível definir as características que particularizam uma ou outra tendência literária:

A multiplicidade poética se configura como um fenômeno próprio do momento histórico que vivemos e como resultado da falta de um movimento estético, como foram o concretismo e a poesia marginal, mais recentes, ou ainda o modernismo, que poderiam assegurar traços identitários para essa numerosa produção. (CAMARGO, 2006, p.153).

Por outro lado, a falta de tendências estéticas definidas pode sugerir a interpretação do indivíduo contemporâneo, produtor e receptor de nossa literatura, como resultado da alta competitividade e da individualidade tão instigadas em nosso ambiente social. Todavia, não se pode ignorar que a multiplicidade de posturas artísticas se revela como possibilidade de se reagir contra o movimento homogeneizador da globalização, que tenta impor padrões de comportamento iguais a sociedades diferentes, atingindo o indivíduo desde a maneira de se vestir e de se alimentar até a maneira de se desenvolver culturalmente.

Resende (2008), em seu texto “A literatura brasileira na era da multiplicidade”, afirma que a multiplicidade de tendências na literatura atual tem caráter inclusivo, pois considera que esse contexto propicia o convívio entre posturas artísticas diversas e se mostra presente nas variadas esferas da produção literária, isto é, na linguagem, nas formas de expressão que não ficam mais presas ao papel e na relação com o leitor, facilitada pela comunicação via internet – o que tem efeito significativo na divulgação dessas inúmeras produções artísticas. Resende enfatiza, ainda, que “São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura, postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vêm sendo travados.” (p.18).

Fica evidente, portanto, a pluralidade de estilos e linguagens no panorama da poesia brasileira contemporânea. Contudo, ainda que múltipla, nossa poesia tem estabelecido um diálogo com a tradição, o que se deixa transparecer não somente nas alusões a poetas de nossa tradição literária e nas releituras de conceitos de estéticas anteriores, como também numa busca dos poetas contemporâneos por suporte aos questionamentos metafísicos e estéticos que se colocam em nossa poesia. No que concerne à poesia de Adélia Prado, esse diálogo se estabelece com personagens de grande reconhecimento na literatura brasileira, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Evidencia-se também um forte diálogo com a tradição Cristã por meio das inúmeras referências a passagens e personagens bíblicos e pelas preocupações existenciais que perpassam o sujeito lírico de seus poemas.

Além disso, alguns outros aspectos comuns à poesia produzida atualmente e que também se apresentam na poesia de Adélia Prado são a forte presença da memória e da experiência de vida, a apropriação de elementos populares e a dicção coloquial. Juntos, esses elementos se revelam no tom confessional e, por vezes, nostálgico com que transformam as lembranças e os aprendizados da vida em matéria poética, utilizando imagens do cotidiano e linguagem prosaica como meio de aproximar a poesia do leitor comum.

Há, ainda, que refletir sobre o lugar da poesia diante das demandas mercadológicas atuais. Alfredo Bosi (2002) define o momento literário e cultural contemporâneo como sendo constituído de dois extremos: de um lado, a cultura de massa, da qual o *best-seller* é proveniente, que valoriza o comercial e se utiliza de um retrato brutal da realidade, configurando-se, portanto, como uma “literatura-de-apelo”; de outro lado, está a literatura hipermediadora, também produto da cultura globalizada e que pode ser caracterizada por uma “refação programada de estilos pretéritos ou ainda persistentes” (BOSI, 2002, p.252-3), como a paródia, a glosa, a colagem, processos de citação e/ou alusão a outras obras literárias. Ora, parece-nos claro que essa segunda vertente da poesia atual não se relaciona ao diálogo com a tradição que mencionamos anteriormente, já que a literatura hipermediadora se utiliza da alusão a outras obras literárias, por exemplo, como meio de parafrasear as estruturas e elementos de destaque dessas obras, e não como apoio para a produção artística criativa e inovadora.

Quanto à cultura do *best-seller*, é compreensível que a poesia se mantenha à parte dessa linha de crescimento da literatura. Sobre isso, afirma Walnice Nogueira Galvão (2005, p.31) que:

Não se pode fugir à constatação de que a poesia escapou à mercantilização, ou pelo menos não foi ainda atingida. À míngua de público, o mercado não se interessa por ela, o que pode infligir considerável frustração a seus cultores, mas de certo modo a preserva.

O sucesso do *best-seller*, além de ser resultado da maneira com que a realidade é retratada, também reside na busca, por parte do leitor, de uma literatura de divertimento, sem o comprometimento com o trabalho estético da palavra e com as reflexões que esse trabalho suscita. Isso não significa que a poesia não possa ser lida por entretenimento, mas se o leitor não empregar esforços de atenção aos apelos dela, o trabalho que se realiza com a construção poética pode passar despercebido e, portanto, não acarretar nenhum tipo de apreciação pelo gênero lírico.

Entretanto, apesar de a poesia ser menos popular do que a prosa, principalmente a que se enquadra na cultura de massa, Adélia Prado, desde sua estréia, tem se tornado bastante aclamada no cenário literário brasileiro, como mencionamos na apresentação deste trabalho. Seus escritos se apropriam da simplicidade do cotidiano e retratam o que é comum à experiência individual por meio de uma linguagem também de fácil leitura. Desse modo, a poesia de Adélia Prado parece se aproximar do leitor despretensiosamente, para, então, revelar-se em sua complexidade e transportá-lo às possibilidades de significação contidas na singeleza de sua linguagem.

Por fim, ressaltamos mais uma vez a fala de Nelly Novaes Coelho (2002, p. 25), que resume o trabalho de Adélia Prado da seguinte maneira:

Neste nosso mundo progressista, luminoso e esvaziado de sentido espiritual, Adélia redescobre a poesia como uma necessidade vital: a de saciar a fome universal que resulta das carências a que a vida moderna condenou os homens.

### **3 A construção poética de Adélia Prado**

Passaremos, agora, à discussão de alguns aspectos da poesia de Adélia Prado necessários para que se obtenha uma compreensão de seu modo poético de maneira abrangente, mas que não se torne, ao mesmo tempo, superficial. O que buscamos é apresentar sua poesia articulando relações entre as características que a particularizam para que cheguemos, ao final, a conclusões sólidas sobre sua construção poética.

#### **3.1 A experiência poética e a experiência religiosa**

Através da leitura de poemas e de textos da fortuna crítica de Adélia Prado, chegamos à percepção de que seu modo poético se baseia na experiência poética em conjunção com uma experiência religiosa. Nota-se, de fato, que a presença da crença religiosa perpassa o sujeito lírico em grande parte de seus poemas, estabelecendo um diálogo com o âmbito do divino. No entanto, os elementos de caráter religioso não são ornamentais em sua poesia, isto é, eles nos mostram exatamente essa concepção de criação poética concomitante à experiência religiosa em que a poesia se dá como a revelação de algo inspirada pelo diálogo com o divino.

Nesse sentido, partimos da ideia de que seus poemas revelam a experiência poética tanto quanto a experiência religiosa e unem essas duas instâncias ao nos sugerir que a poesia é algo que se dá a conhecer por meio da inspiração de uma força divina: “A experiência poética é uma experiência de conhecimento, reveladora do real, o que significa, para Adélia, reveladora de Deus, que é a realidade por excelência.” (OLIVIERI, 1994, p.89). Não propomos, contudo, que a obra de Adélia Prado seja lida como catequética e nos apoiamos nas próprias palavras da poeta para compreendermos sua visão sobre isso: “Para mim – eu vejo assim – toda obra verdadeira é religiosa, mesmo a que nega Deus, porque aí ela toca em Deus pela ausência, pelo vazio, pelo negro, pela desolação.”(PRADO, 1999, p. 30).

A experiência poética, no entanto, distingue-se do fenômeno literário, que é o poema, por produzir-se espontaneamente e por ser possível a todos, sem ser traduzida necessariamente em poema. Em outras palavras, a experiência poética transcende o poema, pois ela preexiste ao ato de criação poética e é nesse encontro com o transcendente que se dá a aproximação entre a experiência poética e a religiosa. Nesse âmbito, a linguagem poética de Adélia Prado é o elemento mediador entre o humano e o divino e manifesta sua busca de uma

comunicação entre o ser e a realidade, que é Deus. Em “Arte como experiência religiosa” (1999, p. 19), Adélia Prado explica como se dá esse processo de materialização da experiência poética em poema:

Quando eu tenho uma experiência de natureza poética, ela pede um corpo tangível, para que seja guardada e experimentada por mim mesma outra vez, ou pelo outro: a concretude é o poema. E a poesia, no caso, é pura expressão, ela não vai conotar a experiência, ela não vai denotar, ela exprime a experiência e só.

O poema e a experiência que ele exprime podem ser apreendidos em qualquer momento e, dessa forma, diminuem a angústia da temporalidade, da passagem do tempo, tão constante em nosso cotidiano. Daí o motivo pelo qual a verdadeira arte, para Adélia Prado, não poder ser datada ou engajada. A experiência religiosa e a poética compartilham, assim, a mesma linguagem - a linguagem poética – uma vez que, para a poeta, “A experiência mística e a experiência poética tem uma origem comum, são braços do mesmo rio” (PRADO, 1999, p.28).

Para compreender a amplitude dessa união entre poesia e religião, recorreremos à argumentação de Octávio Paz, em “A revelação poética” (1982, p.189):

A palavra poética e a palavra religiosa se confundem ao longo da história. Mas a revelação religiosa não constitui – pelo menos na medida em que é palavra – o ato original, e sim sua interpretação. Em contrapartida, a poesia é revelação de nossa condição e, por isso mesmo, criação do homem pela imagem.

A imagem que a palavra poética constrói é, portanto, o meio pelo qual a revelação e a criação do humano se dão, enquanto a palavra religiosa, ao propor-se a interpretar a criação, busca nos revelar mistérios alheios a nossa condição de humanidade, como explica Paz (1982, p.187): “A experiência poética é uma revelação de nossa condição original. E essa revelação é sempre resolvida numa criação: a de nós mesmos. [...] Nesse sentido, pode-se dizer, sem temor de incorrer em contradição, que o poeta cria o ser”.

Em consonância com as palavras de Octávio Paz, Antônio Hohlfeldt (2000), em “A epifania da condição feminina”, explica que o prazer da revelação, para Adélia Prado, reside em poder partilhá-lo com seus leitores e afirma que “Mais do que a revelação exclusiva da divindade, a literatura de Adélia Prado termina – já que não lhe aspira explicitamente – por revelar o humano no mundo, a humanidade, enfim.” (p. 114).

Contudo, não se pode pensar que a poesia produzida por Adélia Prado se fundamente tão somente em inspiração divina e a própria intertextualidade que a poeta estabelece com fragmentos Bíblicos nos prova seu trabalho com a linguagem. Nesse sentido, Olivieri (1994, p. 98) explica que “A obra de Adélia incorpora a reflexão sobre a linguagem poética e instaura uma tensão dialética, fazendo conviver o desejo da palavra enquanto ‘revelação’ com a idéia da palavra resultante do trabalho consciente do poeta”. Desse modo, as palavras, como ferramentas para esse trabalho, exploram as potencialidades da língua e o poema se dá como produto da manipulação consciente dos signos linguísticos.

### **3.2 Poesia do espiritual e do material, do sagrado e do profano**

A relação que Adélia Prado desenvolve com o religioso, ou seja, com a esfera do sagrado, e com a experiência de criação poética se estabelece também com o plano do material e, portanto, do profano. Nesse sentido, a linguagem poética adeliана evoca representações literárias tanto de caráter espiritual como material, tocando freqüentemente em um erotismo que abraça o sagrado. Essas experiências, em seus poemas, são vividas como parte da mesma realidade: constrói-se uma visão que integra dois aspectos complexos e contraditórios da realidade pela harmonização de uma fé religiosa com uma relação erótica com o real.

Os poemas a seguir nos dão exemplo dessa união entre o lado espiritual/religioso e o lado material/profano:

“Deus não rejeita a obra de suas mãos”

1. É inútil o batismo para o corpo,
2. o esforço da doutrina para ungir-nos,
3. não coma, não beba, mantenha os quadris imóveis.
4. Porque estes não são pecados do corpo.
5. À alma sim, a esta batizai, crismai,
6. escrevei para ela a Imitação de Cristo.
7. O corpo não tem desvãos,
8. só inocência e beleza,
9. tanta que Deus nos imita
10. e quer casar com sua Igreja
11. e declara que os peitos de sua amada

12. são como os filhotes gêmeos da gazela.
13. É inútil o batismo para o corpo.
14. O que tem suas leis as cumprirá.
15. Os olhos verão a Deus.

(PRADO, 1995, p.318)

“Entrevista”

1. Um homem do mundo me perguntou:
2. o que você pensa de sexo?
3. Uma das maravilhas da criação, eu respondi.
4. Ele ficou atrapalhado, porque confunde as coisas
5. e esperava que eu dissesse maldição,
6. só porque antes lhe confiara: o destino do homem é a santidade.
7. A mulher que me perguntou cheia de ódio:
8. você raspa lá? perguntou sorrindo,
9. achando que assim melhor me assassinava.
10. Magníficos são o cálice e a vara que ele contém,
11. peludo ou não.
12. Santo, santo, santo é o amor, porque vem de Deus,
13. não porque uso luva ou navalha.
14. Que pode contra ele o excremento?
15. Mesmo a rosa, que pode a seu favor?
16. Se “cobre a multidão dos pecados e é benigno,
17. como a morte duro, como o inferno tenaz”,
18. descansa em teu amor, que bem estás.

(PRADO, 1995, p.212)

Em ambos os poemas vemos a tensão entre corpo e espírito colocada diante de um processo de erotização do sagrado e sacralização do corpo. A simplicidade das estruturas sintáticas e do léxico nos dois poemas contrasta, no entanto, com a complexidade dessa relação corpo/espírito, imprimindo-lhes um tom coloquial que nos sugere a naturalidade com que o sujeito lírico vivencia a experiência do religioso e do erótico. Os versos são livres e não há uma sistematização de rimas e de cadência métrica.

No primeiro poema chama-nos atenção o modo como o título antecipa a presença da figura de Deus nos versos que o seguem. Como um mote, o título “Deus não rejeita a obra de

suas mãos” instaura a noção de que há a crença em um Deus criador misericordioso, cuja bondade não Lhe deixa abandonar Sua criatura; a imagem das mãos, nesse caso, corporifica e dá concretude ao criador.

Em seguida, o primeiro verso estabelece a proposição maior do poema – É inútil o batismo para o corpo – numa referência clara à prática religiosa institucionalizada pela igreja. O batismo, pelas leis da igreja, é a purificação do ser, a libertação de seu pecado original e a negação dessa prática nos sugere uma dissociação, por parte do sujeito lírico, entre a fé religiosa, espiritual e a instituição da igreja. A voz da igreja ressoa, então, no terceiro verso com recomendações acerca do corpo: comer e beber (atividades fisiológicas) e o movimento dos quadris (alusão à sexualidade) fazem parte do domínio do material, em oposição ao espiritual e, por isso, são censurados. As recomendações feitas parecem vir, portanto, de uma ordem superior e consideram o que é físico como impuro e contrário às vontades divinas.

Entretanto, os versos seguintes, em especial de 4 a 8, clamam pela natureza sagrada do corpo, justificando, com isso, a inutilidade do batismo para ele. É preciso considerar que, de certa maneira, o cristianismo rejeita o prazer físico por entender os impulsos em favor desse prazer (a exemplo de comer, beber e ter relações sexuais) como impeditivos para o desenvolvimento espiritual do indivíduo. Nesse sentido, o sujeito lírico expõe um ponto de vista contrário a essa visão tradicional da religião ao tomar o corpo como criação divina que, por isso, não é condenável. A alma, ao contrário, é que deve ser catequizada porque ela é a responsável por permitir ao homem tomar decisões e agir em seu próprio caminho.

Essa subversão do pensamento tradicional cristão é reforçada nos versos de 9 a 12. Ao dizer que Deus é quem imita o homem, desfaz-se o entendimento convencional de que o homem é que fora feito à imagem de Deus e se perde a hierarquia entre criador e criatura. Imitando o homem, Deus passaria a realizar ações humanas, como o casamento, que nos remete à comunhão espiritual e sexual entre a figura feminina (no caso, a Igreja) e a figura masculina (Deus). Numa referência intertextual com o “Cântico dos Cânticos”, essa comunhão é enfatizada e Deus é posicionado eroticamente em relação a sua amada. Contudo, a comparação entre **os peitos da amada** e **os filhotes gêmeos da gazela**, por retomarem uma figura animalesca, pode sugerir a inocência do que é natural, isto é, a inocência do próprio corpo.

Essa união espiritual e sexual indicada nos versos 9, 10, 11 e 12 abre-nos a possibilidade de interpretá-la também como uma união entre Deus e o homem. Nesse sentido, o sujeito lírico concilia indivíduo/material e divindade/espiritual de modo a colocá-los num mesmo plano, ou seja, desfazendo os limites entre o humano e o sagrado. Essa aproximação

do homem com seu criador também se deixa transparecer no uso do pronome possessivo **sua**, no verso 11, sem a letra maiúscula que, tradicionalmente, é utilizada em sinal de respeito. Dessa forma, o pronome possessivo em letra minúscula nos indica a humanização da figura de Deus e sua conseqüente aproximação com o sujeito lírico.

Nota-se, em seguida, que o verso 13 repete o primeiro verso do poema, imprimindo-lhe uma circularidade que intensifica as questões colocadas pelo sujeito lírico. Ao final, o tom do poema se torna profético ao anunciar que o indivíduo que conhece as leis de Deus as cumprirá independentemente de sua relação com o corpo (representante do domínio do material), o que reforça, mais uma vez, a inutilidade de se buscar a purificação do corpo para se atingir o sagrado. Nesse sentido, os olhos, no último verso, são mais do que um símbolo de lucidez e de consciência, pois, metonimicamente, representam o corpo, o lado material de Deus (em consonância com a imagem das mãos no título do poema) e, desse modo, confirmam que o corpo é que chegará a Deus uma vez que ele é só inocência e beleza.

Essa aproximação entre o plano do sagrado e o plano do profano é explicada por Olivieri (1994, p. 17-8) como uma ambigüidade existencial inerente ao homem e que pode ser exprimida literariamente tanto por uma linguagem sugestiva (como acontece nesse primeiro poema), como por uma linguagem que privilegie referências diretas ao corpo (o que será demonstrado também no segundo poema):

A experiência erótica reflete a ambigüidade existencial do homem, dividido entre o mundo das sensações do corpo e o mundo simbólico interior. Através de toda sua existência, o homem tem convivido com a dualidade corpo/espírito. A representação literária do erotismo traz as marcas deste paradoxo, oscilando entre os pólos da materialidade e da espiritualidade, assentada em formas diferentes de organização da linguagem que, por sua vez, oscilam entre o discurso de sugestão, evidenciado na expressão metafórica do erótico, e o discurso de infração através da nomeação direta do ato e dos órgãos sexuais.

Dessa forma, o modo de construção poética de Adélia Prado coloca as tensões entre erótico e religioso em foco, na tentativa de superar essa dualidade corpo/espírito. Em outras palavras, a representação do erotismo em sua poesia não renuncia ao caráter também espiritual do homem e imprime uma nova significação à relação entre sagrado e profano: o sagrado se apresenta no erótico e o erótico se une ao sagrado para que as duas experiências sejam vividas como parte da mesma realidade.

Passemos, agora, ao segundo poema. Em “Entrevista” o título antecipa a estrutura do poema – perguntas e respostas vão promover um diálogo no qual o sujeito lírico é o

entrevistado. Pela pergunta feita ao entrevistado no oitavo verso, sabe-se que a voz do sujeito lírico, por sua vez, é feminina.

O poema se inicia apresentando o primeiro participante da “Entrevista”, um homem do mundo que, por ser caracterizado dessa forma, aproxima-se do plano do material. Ao fazer sua pergunta (verso 2), a resposta dada pelo sujeito lírico deixa esse homem atrapalhado: respondendo que sexo é uma das maravilhas da criação, a voz lírica que, ressalte-se, é feminina, afirma a santidade do sexo contra a concepção cristã tradicional de que o prazer do corpo é empecilho para a santidade. Ao contrário do que o homem do mundo esperava, o sexo é visto pelo sujeito lírico como algo positivo. Ademais, por ser um homem do mundo, afastado do plano espiritual, ele não poderia compreender a santidade do sexo, pois entende a santidade e o sexo como opostos.

A segunda pergunta da entrevista, no oitavo verso, é feita de maneira provocativa por uma mulher e alude negativamente ao hábito de depilar as partes íntimas femininas (hábito que pode revelar uma preocupação estética relacionada à sexualidade). A resposta dada pelo sujeito lírico (do verso 10 ao verso 13), mais uma vez, eleva a significação do sexo a algo sublime e contraria o esperado pela mulher “cheia de ódio”, pois evoca imagens que permeiam a simbologia bíblica (cálice e vara) e que também fazem referência aos órgãos genitais feminino e masculino, elevando-os à esfera do sagrado.

O amor, nesse poema, também é lido como sinônimo da relação sexual que, por ser santificada, não pode ser rebaixada nem pelo escatológico (verso 14 – o excremento) e nem pelo seu oposto, representado pela rosa (versos 16 e 17), que com frequência é símbolo da genitália feminina. Na sequência, os versos 16 e 17 trazem imagens imponentes que reforçam a sublimação do amor/ato sexual: ele é benigno, duro como a morte e tenaz como o inferno. Assim, o amor/ato sexual cobre as pessoas do pecado, isto é, protege-as em sua benevolência ao conciliar o material e o espiritual e nos permite, então, descansar sem preocupações acerca de nossa santidade.

Cabe mencionar, ainda, que o amor é considerado tradicionalmente pelas leis cristãs como a expressão mais perfeita da vida espiritual. No caso dos poemas de Adélia Prado, esse amor une o amor a Deus e o amor carnal/sensual, constituindo-se, como afirma Olivieri (1994, p.70), em um elemento integrador entre o humano e o espiritual: “O amor é o núcleo da poética de Adélia que apresenta uma visão integradora de amor divino”. A experiência do amor e a experiência erótica se confundem, então, na busca pela comunhão entre o que é material e o que é espiritual no indivíduo e o corpo, em conjunção com o amor, revela-se o canal para essa integração: “O corpo apresenta-se sempre pronto para conceber, ser

fecundado, em comunhão com a vida”, pois “a satisfação dos desejos significa estar em comunhão com a vida.” (CARVALHO, 2003, p.108)

### 3.3 A voz feminina de Adélia Prado

O eu-lírico, que vive essa experiência unitiva de amor espiritual e carnal, expressa-se nos poemas de Adélia Prado pela voz feminina. Em grande parte de seus poemas, essa voz se faz ouvir pela exploração do erótico concomitantemente à representação da mulher dentro do ambiente doméstico, o que coloca a figura feminina ora dentro dos referenciais sociais, ora fora deles. Além disso, alguns de seus poemas desenvolvem temas bastante discutidos pela tradição poética, como a espera do amado, a submissão feminina no relacionamento amoroso e o erotismo. Para percorrermos esse movimento das representações femininas de se encaixar, em determinados momentos, em estereótipos cristalizados socialmente e de, em outras ocasiões, afastar-se deles, apresentamos outros três poemas: “Grande desejo”, “Enredo para um tema” e “Serenata”.

“Grande desejo”

1. Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,
2. sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.
3. Faço comida e como.
4. Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro
5. e atiro os restos.
6. Quando dói, grito ai,
7. quando é bom, fico bruta,
8. as sensibilidades sem governo.
9. Mas tenho meus prantos,
10. claridades atrás do meu estômago humilde
11. e fortíssima voz pra cânticos de festa.
12. Quando escrever o livro com o meu nome
13. e o nome que eu vou pôr nele, vou com ele a uma igreja,
14. a uma lápide, a um descampado,
15. para chorar, chorar, e chorar,
16. requintada e esquisita como uma dama.

(PRADO, 1995, p. 12)

Como ocorre com os poemas analisados anteriormente, a estrutura de “Grande desejo” apóia-se em versos livres e não há uma sistematização de rimas e de ritmo. Ademais, a linguagem coloquial corrobora para as imagens que se constroem no poema da simplicidade do cotidiano vivido pelo eu-lírico feminino.

Logo nos primeiros versos, a mulher que se expressa nesse poema realiza a representação de si mesma e nos coloca diante de duas imagens estereotípicas opostas: de um lado, a matrona, mulher respeitável por sua instrução, idade ou condição social<sup>3</sup> e, de outro, a mulher do povo, simples, dona-de-casa e mãe cujo nome se confunde com o da poeta. O eu-lírico, então, afirma sua identidade rejeitando a representação da mulher nobre e se definindo como a mulher cuja existência é sintetizada nas tarefas cotidianas (versos 3, 4 e 5) e na banalidade de suas expressões sentimentais (gritar quando sente dor – verso 6 –, chorar – verso 9 –, cantar quando fica alegre – verso 11).

No entanto, o eu-lírico reconcilia essas duas imagens antes opostas a partir do décimo segundo verso ao afirmar que, quando escrever um livro e nele puder colocar seu nome, as lágrimas serão inevitáveis tanto quanto o sentimento de ser “requintada e esquisita como uma dama”. Numa primeira leitura, podemos entender essa adjetivação para a dama como a angústia paradoxal de se ter conhecimento suficiente para escrever um livro (portanto, ela é requintada como a matrona), mas de não se adequar a essa posição por ser uma mulher do povo e, assim, sentir-se esquisita.

Contudo, se tomarmos o fato de que a expressão literária no ocidente foi, por muito tempo, uma atividade permitida tão somente aos homens e que, no Brasil, a poesia produzida por mulheres foi reconhecida mais especificamente a partir dos anos 1960, podemos ver na contraposição de adjetivos requintada/esquisita um reflexo de uma angústia paradoxal da expressão literária feminina: ao escrever um livro com seu nome (e não com pseudônimos que a escondam), a mulher penetra em um território novo para ela e se sente requintada por poder demonstrar sua capacidade intelectual, mas também se sente esquisita por estar, de certa forma, deslocada dentro da tradição literária que é masculina. Nesse ponto, é interessante citar o reconhecimento da própria Adélia Prado sobre essa tradição: “Eu tive dificuldades no começo, quando fiz o *Bagagem*: eu tinha um forte complexo de inferioridade, até que, graças

---

<sup>3</sup> Cornélia, mulher que, aqui, representa esse estereótipo viveu na Roma do século I a.C. e foi a mãe e educadora de Tibério e Cayo Graco. Por causa dos conhecimentos adquiridos através de Cornélia, os Gracos, tornados juízes romanos, destacaram-se por seu caráter e pela capacidade retórica e também por defenderem as camadas pobres da população.

a Deus, fui curada disso quando descobri que o masculino em mim é escrever.” (PRADO, 1999, p. 29).

Diante disso, a igreja, a lápide e o descampado (versos 13 e 14) são lugares em que essa mulher pode se isolar e também se sentir segura para expressar sua angústia e chorar. Seu pranto pode ser, então, de alegria ou de tristeza, mas o mais certo é que ele concilie esses dois sentimentos, pois, retomando o último verso de outro poema de Adélia Prado, “Com licença poética”(1995, p.11), essa mulher é desdobrável e, portanto, é capaz de aliar a alegria de poder se expressar livre e literariamente com a tristeza de sentir o peso da tradição opressiva masculina.

Com o segundo poema, visualizaremos uma perspectiva diferente em relação à condição feminina:

“Enredo para um tema”

1. Ele me amava, mas não tinha dote,
2. só os cabelos pretíssimos e uma beleza
3. de príncipe de estórias encantadas.
4. Não tem importância, falou a meu pai,
5. se é só por isto, espere.
6. Foi-se com uma bandeira.
7. E ajuntou ouro pra me comprar três vezes.
8. Na volta me achou casada com D. Cristóvão.
9. Estimo que sejam felizes, disse.
10. O melhor do amor é sua memória, disse meu pai.
11. Demoraste tanto, que... disse D. Cristóvão.
12. Só eu não disse nada,
13. nem antes, nem depois.

(PRADO, 1995, p. 89)

O título do poema, “Enredo para um tema”, de antemão nos revela uma inversão do que seria o mais comum, isto é, partir-se de um tema para que se desenvolva um enredo. Além disso, enredo nos remete ao gênero narrativo, alterando, assim, o que seriam as características da lírica em relação a esse outro gênero. A inserção da voz de outros personagens, do mesmo modo, contribui para essa diluição de fronteiras entre narrativa e lírica.

O tema do poema, por sua vez, gira em torno do matrimônio e seu enredo condensa o papel da mulher na decisão de se casar e com quem fazê-lo. No primeiro verso, percebemos que a inversão se mantém, desta vez refletida numa inversão de valores: apesar de amar a mulher, que é sujeito lírico do poema, “ele” era impedido de se casar com ela por não possuir dote. Seu lado financeiro, portanto, prepondera sobre o amor no momento da escolha do cônjuge. Essa escolha, no entanto, fica claramente a cargo de uma segunda personagem masculina – o pai (verso 4) –, o que enfatiza a inversão como elemento estrutural do enredo, pois a decisão sobre o matrimônio não está nas mãos daquela a quem mais interessaria.

Vemos, portanto, que a personagem feminina que deveria ser a protagonista desse enredo é colocada em posição secundária. Pela descrição que ela faz de seu pretendente, cujos cabelos são pretíssimos e sua beleza a faz lembrar os príncipes encantados de histórias de amor, notamos o romantismo como eixo caracterizador da imagem feminina construída no poema; a essa imagem se relaciona o estereótipo de submissão às decisões masculinas.

Alguns elementos no poema nos levam a perceber que sua temporalidade se distancia de nossa época atual: o dote (verso inicial), ir-se como um bandeirante desbravador em busca de ouro (versos 6 e 7) e o título de nobreza de D. Cristóvão (verso 11). Da mesma forma, o poder do pai de decidir sobre o futuro da filha reflete claramente essa perspectiva temporal, uma vez que na atualidade esse tipo de situação, se não se extinguiu ainda, é rara. É relevante notar que a função do dote também se inverte, pois, ao contrário de ser oferecido pelo pai da noiva para assegurar os gastos que o futuro marido terá com ela, é exigido pelo pai como forma de selecionar o pretendente e, assim, de manter a nobreza da família.

Diante disso, seguindo o enredo do poema fica-nos evidente a idéia do matrimônio como uma transação comercial: apesar de ter conseguido ouro em grande quantidade para comprar a moça (verso 7), a demora do pretendente resultou em sua compra por D. Cristóvão, que, com seu título de nobreza, seria possuidor de um dote a ser entregue de imediato ao pai. Todos os personagens masculinos se expressam de alguma forma nos versos 9, 10 e 11, mas a voz feminina se mantém calada – “Só eu não disse nada, / nem antes, nem depois.”

Assim, o eu-lírico descreve os acontecimentos deixando claro que não teve autonomia para decidir sobre si mesma, pois pertence a uma sociedade organizada em torno da figura masculina, isto é, centrada em valores patriarcais. Ainda que não se inflame contra isso, a voz do sujeito lírico esboça no poema uma discussão sobre a condição feminina diante das normas instituídas pela sociedade.

Discussão semelhante pode ser observada em “A serenata”:

“A serenata”

1. Uma noite de lua pálida e gerânios
2. ele viria com boca e mão incríveis
3. tocar flauta no jardim.
4. Estou no começo do meu desespero
5. e só vejo dois caminhos:
6. ou viro doída ou santa.
7. Eu que rejeito e exprobo
8. o que não for natural como sangue e veias
9. descubro que estou chorando todo dia,
10. os cabelos entristecidos,
11. a pele assaltada de indecisão.
12. Quando ele vier, porque é certo que vem,
13. de que modo vou chegar ao balcão sem juventude?
14. A lua, os gerânios e ele serão os mesmos
15. - só a mulher entre as coisas envelhece.
16. De que modo vou abrir a janela, se não for doída?
17. Como a fecharei, se não for santa?

(PRADO, 1995, p. 82)

Tomemos, mais uma vez, o título do poema para iniciar nossas reflexões. Tradicionalmente, entende-se por serenata uma apresentação musical feita por um homem, à noite, debaixo da janela de uma dama para demonstrar seu amor a ela. No poema, essa seresta não ocorre, mas permanece no imaginário do eu-lírico como algo que certamente ainda se realizará. Novamente, a voz do eu-lírico é feminina e se expressa em versos livres por uma linguagem de fácil compreensão.

A noite e os gerânios emolduram o contexto em que a serenata deveria acontecer (verso inicial) e o homem que tocaria flauta para ela é descrito como dono de boca e mãos incríveis (segundo verso). Essa imagem corporal, além de reforçar as ações de cantar e tocar na serenata, relacionam-se diretamente com outras demonstrações de carinho possíveis à realização do amor, como o beijo e o toque.

No entanto, a lua pálida nos sugere o que, em seguida, torna-se sabido: ele, o homem amado, não veio. Assim, ao dizer no segundo verso que “ele viria” e, em seguida, no quarto verso, afirmar “Estou no começo do meu desespero”, o eu-lírico estabelece uma distância

temporal entre a serenata que não ocorreu e o momento em que se encontra e deixa pressuposto que apesar da passagem do tempo ainda há uma espera do amado.

Diante disso, o sujeito lírico reconhece dois caminhos possíveis para dar continuidade a sua vida – tornar-se doida ou santa (verso 6). Optar pelo primeiro caminho significaria insistir na espera de apresentar-se para uma serenata e ignorar o envelhecimento. Isso a tornaria doida porque contraria a imagem que se espera da mulher a quem se faz uma demonstração de amor – jovem e bela – e desrespeita, portanto, normas instituídas para o relacionamento amoroso. A imagem da mulher envelhecida pelo tempo não se encaixa, portanto, no estereótipo da mulher que provoca o amor no coração dos homens.

Escolher ser santa, em contrapartida, exigiria do eu-lírico desistir de esperar pelo amado e, em conseqüência, abster-se da possibilidade de experimentar o amor. Essa postura seria, no entanto, mais condizente com o que a sociedade esperaria dessa mulher, pois as regras sociais entendem que sua chance de amar e de ser amada extinguiu-se juntamente com sua juventude.

Nos versos de 7 a 11, desenha-se a imagem dessa mulher que sofre pela angústia da indecisão e o peso do envelhecimento é sugerido metonimicamente pela tristeza dos cabelos (verso 10) e pela pele que reflete sua hesitação entre os pólos antagônicos da santidade e da loucura (verso 11). No entanto, apesar de ser a única que envelhece dentre todas as coisas que a cercam, o eu-lírico ainda acredita que o amado chegará, “porque é certo que vem” (verso 12). Por isso, precisa se decidir por um dos caminhos possíveis à sua condição feminina: se abrir a janela, doida, deverá superar quaisquer limites impostos pela sociedade para a realização amorosa, mesmo que, por conseqüência, seja ridicularizada e/ou desprezada por essa sociedade; mas se, ao contrário, escolher ser santa e fechar a janela, ela deverá abdicar do amor em prol da manutenção das normas instituídas socialmente e viver com o peso da frustração de não ter experimentado o amor.

A partir dessas discussões sobre o a presença do feminino na poesia de Adélia Prado, percebemos que a poeta promove a coexistência de papéis temáticos tradicionalmente excludentes. As representações femininas criadas pela tradição patriarcal impõem um ideal feminino marcado pela submissão à figura masculina em oposição à imagem da mulher demoníaca, capaz de ludibriar o homem e as regras sociais, mas a poesia de Adélia Prado supera essa divisão ao representar, nas imagens das inúmeras mulheres de seus poemas, a complexidade da condição feminina, que não pode ser reduzida a meros estereótipos.

### 3.4 Poesia do cotidiano

As imagens femininas que a poeta cria se associam com frequência ao ambiente doméstico e às tarefas cotidianas que dele fazem parte. A vida cotidiana se torna, então, um dos eixos temáticos de sua poesia e, segundo Moreira (2000, p. 82):

Dela [da vida cotidiana] a poeta extrai os elementos básicos com que vai tecendo a teia de seus textos e construindo um mundo que, partindo da experiência singular, eleva-se à dimensão da experiência coletiva, universal. Pois, afinal, o cotidiano é o fato por excelência que todo ser humano tem em comum com todos os outros, e é no interior da realidade do dia-a-dia que a vida de todos transcorre, de tal modo que a consciência do estar-no-mundo se identifica, em grande parte, com as próprias fronteiras da cotidianidade.

A vida cotidiana é, portanto, uma condição universal do ser humano. Na poesia de Adélia Prado, essa condição é que dá origem a outros elementos que compõem a variação temática de boa parte de seus poemas – como as reminiscências da infância, a fé em Deus, a sensualidade feminina, o gosto pelo popular e, é claro, os papéis temáticos da mulher (esposa, mãe, dona-de-casa).

Diante disso, o discurso adeliiano focaliza o âmbito doméstico com certo destaque e, nesse sentido, a figura da mulher não poderia deixar de transparecer pela voz do sujeito lírico. O espaço da casa aparece como núcleo das experiências cotidianas, mas sua representação pode se dar por meio de alusões à casa como um todo e, também, por referências metonímicas ao lugar doméstico, isto é, referências ora a alguma parte da casa, ora aos utensílios domésticos ou, ainda, às atividades desenvolvidas nesse espaço.

Moreira alerta, ainda, que:

A construção dos textos, no entanto, não se processa na direção de uma intencionalidade do mero registro documental ou reportístico; antes, incorpora tais indicadores e os cruza com outros motivos composicionais, configurando situações que os ressignificam diversamente [...]. (MOREIRA, 2000, p. 86).

Assim, as referências ao espaço doméstico e às atividades cotidianas se revelam polissêmicas ao se incorporarem, por exemplo, a traços memorialísticos e a descrições de situações amorosas. Para discutirmos esses aspectos, passamos aos poemas “Clareira” e “Casamento”:

“Clareira”

1. Seria tão bom, como já foi,
2. as comadres se visitarem nos domingos.
3. Os compadres fiquem na sala, cordiosos,
4. pitando e rapando goela. Os meninos,
5. farejando e mijando com os cachorros.
6. Houve esta vida ou inventei?
7. Eu gosto de metafísica, só pra depois
8. pegar meu bastidor e bordar ponto de cruz,
9. falar as falas certas: a de Lurdes casou,
10. a das Dores se forma, a vaca fez, aconteceu,
11. as santas missões vêm aí, vigiai e orai
12. que a vida é breve.
13. Agora que o destino do mundo pende do meu palpite,
14. quero um casal de compadres, molécula de sanidade,
15. pra eu sobreviver.

(PRADO, 1995, p. 35)

“Casamento”

1. Há mulheres que dizem:
2. Meu marido, se quiser pescar, pesque,
3. mas que limpe os peixes.
4. Eu não. A qualquer hora da noite me levanto,
5. ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar.
6. É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,
7. de vez em quando os cotovelos se esbarram,
8. ele fala coisas como ‘este foi difícil’
9. ‘prateou no ar dando rabanadas’
10. e faz o gesto com a mão.
11. O silêncio de quando nos vimos a primeira vez
12. atravessa a cozinha como um rio profundo.
13. Por fim, os peixes na travessa,
14. vamos dormir.
15. Coisas prateadas espocam:
16. Somos noivo e noiva

(PRADO, 1995, p. 252)

O primeiro poema traz em seu título uma referência quase que enigmática sobre o tema a ser desenvolvido em seus versos. Sabe-se que uma clareira é um espaço no meio de um bosque ou mata em que faltam as árvores. Verificaremos como isso se relaciona ao poema a partir da análise de suas imagens e de seus motivos.

Os primeiros versos imprimem ao poema um tom saudosista ao descrever situações que, no passado, eram corriqueiras: as visitas das comadres aos domingos, os compadres que, ao acompanhá-las, ficavam na sala exercendo atividades reservadas aos homens, e as crianças que, do lado de fora da casa, misturavam-se aos cachorros. A linguagem simples usada no poema é coerente com a simplicidade dessas memórias.

O sexto verso, porém, interrompe os pensamentos nostálgicos e nos dá a noção de um lapso temporal que separa o sujeito lírico de suas próprias lembranças – “Houve esta vida ou inventei?”. De fato, quando tratamos de memória, é comum não termos certeza se tais ou quais detalhes de uma situação ou acontecimento existiram realmente, pois a passagem do tempo nos impede de lembrarmos-nos com clareza. Desse modo, a dúvida do sujeito lírico extingue momentaneamente a leveza de suas lembranças e nos inspira, de certa forma, a angústia da temporalidade e da finitude do ser, pois o tempo se esvai e com ele também a memória.

Os versos seguintes contrapõem a imagem do bastidor, instrumento para a tarefa artesanal de “bordar ponto de cruz”, com a metafísica. Através desse jogo de imagens, o eu-lírico coloca o que seria de caráter mais elevado (os questionamentos metafísicos) no mesmo plano da atividade doméstica (bordar ponto de cruz), dando a eles importância similar diante da constatação da passagem do tempo. Dessa forma, ao mesclar novamente o tempo presente (versos 7 e 8) com acontecimentos do passado (versos 9 e 10), o discurso do sujeito lírico nos propõe que os questionamentos acerca da existência, bem como as atividades corriqueiras de nosso dia-a-dia são irrelevantes diante de nossa finitude porque “a vida é breve”.

Assim, as imagens particulares da memória do sujeito lírico revelam, na verdade, o que há de universal na humanidade, uma vez que somos todos afligidos pela temporalidade e pela inevitabilidade da morte. Nesse sentido, o cotidiano se coloca no poema como fio condutor das atividades que, instante após instante, tornam-se apenas lembranças.

Nos últimos versos, o sujeito lírico retoma a necessidade de se conterem as memórias e, dessa forma, de se refrear o próprio tempo para que se possa sobreviver. A clareira que dá nome ao poema reflete, assim, o espaço em branco que o tempo impiedosamente faz surgir em nossa memória e que apenas a insistência da lembrança, como “molécula de sanidade”, pode aliviar.

Ao contrário do que ocorre em “Clareira”, o segundo poema nos coloca a par de seu tema desde o título e, com isso, sabemos de antemão que o enfoque do poema recairá sobre as relações conjugais. Nesse sentido, os três primeiros versos confirmam o tema e mostram uma reação, por parte de algumas esposas, contrária ao trabalho doméstico de limpar peixes por causa do *hobby* do marido. Ao identificar esse grupo de mulheres, o sujeito lírico, também mulher, distingue-se dele e afirma no quarto e no quinto versos que sua reação é diferente: “Eu não. A qualquer hora da noite me levanto, / ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar.”

Ao abdicar, por vontade própria, do descanso noturno para ajudar o marido com seu *hobby*, somos levados a pensar na formação de um terceiro grupo de esposas cuja reação seria baseada na obrigação de realizar toda e qualquer tarefa doméstica, tendo em vista que sua função como esposa e dona-de-casa lhe impõe essa postura. Apesar de não ser mencionado no poema, parece evidente que a esse terceiro grupo também o eu-lírico opor-se-ia, já que vê na atividade doméstica em questão um momento prazeroso de cumplicidade com o homem amado. Logo, a domesticidade feminina que perpassa o poema se opõe à forçada domesticidade por imposição masculina pois o amor é o núcleo da opção pelo doméstico.

Em seguida, do sexto ao décimo segundo verso, a casa se torna cenário para a relação amorosa e os cotovelos que se esbarram na cozinha desenharam a imagem de harmonia e afeto entre o casal. A sensualidade dos corpos dos amantes se completa com a alegria da cumplicidade que se renova em momentos simples do cotidiano e o silêncio, então, os transporta para a lembrança do dia em que se conheceram: “O silêncio de quando nos vimos a primeira vez / atravessa a cozinha como um rio profundo.”

A cozinha, metonímia do espaço doméstico como um todo, é, portanto, o lugar onde se guarda o amor para que ele se renove com as tarefas domésticas desempenhadas pelo casal a cada dia. Ao final do poema e do trabalho de se preparar os peixes para o dia seguinte, a casa se confirma como cenário do amor matrimonial na alusão à relação sexual que concretiza a cumplicidade entre os cônjuges. Assim, é no espaço da casa que a união entre o homem e a mulher se solidifica e, nesse sentido, são as tarefas do cotidiano doméstico e a maneira de encará-las que determinam o êxito do matrimônio.

### 3.5 A linguagem adeliãna

Diante da leitura de todos os poemas aqui propostos, cabe agora fazer algumas considerações mais específicas sobre a linguagem que Adélia Prado utiliza em sua construção poética. De maneira geral, observa-se que os textos são aparentemente simples, mas se

revelam múltiplos em seus significados quando são apreendidos em sua complexidade. O tom coloquial contribui para a impressão de simplicidade de sua poesia e aproxima o trabalho de Adélia Prado da obra de poetas de nossa tradição modernista, como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

Sobre isso, Olivieri (1994) afirma que a poeta aproxima o plano do transcendente ao plano do imanente pela linguagem, uma vez que é através dela que a poeta relaciona a simplicidade do cotidiano à seriedade da reflexão sobre o sentido da existência. Nesse âmbito, a escrita de Adélia Prado mescla o sublime e o corriqueiro num estilo previamente incorporado pela poesia modernista brasileira, que transformara a experiência do vivido em experiência poética, pois, também para a poeta mineira, a poesia está na vida:

A obra de Adélia Prado articula a heterogeneidade do cotidiano com a busca de um sentido que restaure a sua totalidade, estabelecendo assim, uma ponte entre realidade objetiva e abstrata, imanência e transcendência. Poética do vivido, aberta às mais diversas experiências ao nível do cotidiano, do imaginário, do sonho, inclusive à da interrogação sobre o próprio sentido de existir. É a partir da experiência da concretude do mundo e da linguagem, que o sentido transcendente das coisas se revela. (OLIVIERI, 1994, p.110-1).

Nesse sentido, Adélia Prado não vê limites entre o que pode ser poetizado ou não; da mesma forma, a poeta também dilui as fronteiras entre o gênero lírico e a prosa. Sua obra incorpora, assim, elementos do discurso oral e os coloca em consonância com elementos considerados tradicionais em poesia, como a metáfora, a sinestesia e a sonoridade. Em outros poemas, o tom é de confiança pessoal, contrastando com poemas em que, ao contrário, o humor é que predomina.

Para discutirmos a presença do discurso oral na poesia de Adélia Prado, passamos à leitura de “Briga no beco”:

“Briga no beco”

1. Encontrei meu marido às três horas da tarde
2. com uma loura oxidada.
3. Tomavam guaraná e riam, os desavergonhados.
4. Ataquei-os por trás com mão e palavras
5. que nunca suspeitei conhecesse.
6. Voaram três dentes e gritei, esmurrei-os e gritei,

7. gritei meu urro, a torrente de impropérios.
8. Ajuntou gente, escureceu o sol,
9. a poeira adensou como cortina.
10. Ele me pegava nos braços, nas pernas, na cintura,
11. sem me reter, peixe-piranha, bicho pior, fêmea-ofendida,
12. uivava.
13. Gritei, gritei, gritei, até a cratera exaurir-se.
14. Quando não pude mais fiquei rígida,
15. as mãos na garganta dele, nós dois petrificados,
16. eu sem tocar o chão. Quando abri os olhos,
17. as mulheres abriam alas, me tocando, me pedindo graças.
18. Desde então faço milagres.

(PRADO, 1995, p. 97)

O primeiro ponto de destaque nesse poema é a narrativa que ele contém: a mulher que empresta a voz ao poema narra a briga que teve com seu marido ao vê-lo com outra mulher. São apresentados, então, três personagens cuja seqüência de movimentos na história se dá com a predominância de verbos de ação (a exemplo: “encontrei”, verso 1; “riam”, verso 3; “ataquei-os”, verso 4; “esmurrei-os”, verso 6; “me pegava”, verso 10; “abri os olhos”, verso 16).

Dentro dessa narrativa, o discurso que se constrói se utiliza de elementos do léxico popular para se aproximar da trivialidade cotidiana, como no uso de “loura oxidada” (verso 2), “desavergonhados” (verso 3), “voaram três dentes” (verso 6) e “uivava” (verso 12). Da mesma forma, os versos são dispostos de maneira livre e não seguem uma cadência métrica rígida, o que reforça a aproximação com o discurso prosaico.

O ritmo do poema, por sua vez, é ditado pelo andamento da narrativa. Os versos iniciais possuem poucas pausas e, portanto, fluem de maneira mais branda; em seguida, com a exasperação da briga, o uso da vírgula se intensifica e imprime no poema um ritmo mais acelerado; no décimo quarto verso, quando a briga chega ao fim, o ritmo do poema retorna à calmaria.

O rompimento das fronteiras entre discurso poético e prosaico se dá, portanto, pela apropriação da oralidade do cotidiano. Em outros poemas, soma-se a isso o uso do discurso direto, de interjeições e de elementos da cultura popular como matéria poética que, ao mesmo tempo em que reforçam a aproximação entre prosa e poesia, também evidenciam a tendência da poeta à primeira forma em detrimento da segunda.

Em contraste com o tom de discurso oral popular presente em “Briga no beco”, muitos poemas de Adélia Prado se voltam para um tom confessional e íntimo, em especial ao tratarem de temas relacionados à memória. Como exemplo, apresentamos o poema “O vestido”:

“O vestido”

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

(PRADO, 1995, p. 106)

Apesar de manter os versos livres, o ritmo desse poema se diferencia consideravelmente do poema anterior. Ao contrário de ser marcado por alternâncias no ritmo, “O vestido” sustenta a brandura nos versos de maneira a ser coerente com a delicadeza da memória do eu-lírico. Do mesmo modo, essa delicadeza é reforçada pela escolha vocabular: “seda macia” (verso 3), “longas hastes delicadas” (verso 4) e “volatiliza-se” (verso 8).

Além disso, a imagem que se desenha no poema, de um vestido que guarda a saudade do passado, expressa a visão do eu-lírico em relação a sua existência e, portanto, dá ao discurso do poema o tom de subjetividade que se opõe drasticamente à narração objetiva de “Briga no beco”.

Destaca-se, também, o recurso da sinestesia como base para a construção imagética do poema e sua função estética resume-se em dar-nos a conhecer os objetos apoéticos a partir da dimensão poética. É nesse sentido que o poema valoriza a visão do vestido pela descrição, em especial, de suas cores (“fundo preto”, verso 2; “campânulas vermelhas”, verso 3), e das sensações táteis (“seda macia”, verso 3; “o vesti como um rito”, verso 5; “É só tocá-lo,

volatiliza-se”, verso 8; “deixo que segurem minha mão”, verso 9). Sobre isso, Carvalho (2003, p. 112) afirma:

Acrescentamos, ainda, que as cores estão sempre presentes, nos poemas de Adélia Prado, especialmente a amarela e a roxa. A primeira referindo-se à claridade e à vida e a segunda, ao sofrimento e à morte. Dessa forma, morte e vida, sofrimento e alegria convivem harmoniosamente.

Há, ainda, a referência ao olfato no sétimo verso – “Ficou meu cheiro nele”. Assim, por meio do recurso sinestésico, o eu-lírico leva o leitor a apreender seu objeto poético não apenas como um simples vestido, semelhante a qualquer outro, mas como um vestido único cuja poeticidade reside nas memórias que esse objeto é capaz de guardar.

Ainda em relação ao tom que a poesia de Adélia Prado pode expressar, é preciso fazer menção aos momentos em que a poeta se utiliza do humor para compor seus textos. Propomos a leitura de “Dia” e “Parâmetro” para que possamos verificar os efeitos que esse recurso ocasiona em seus poemas:

“Dia”

1. As galinhas com susto abrem o bico
2. e param daquele jeito imóvel
3. – ia dizer imoral –
4. as barbelas e as cristas envermelhadas,
5. só as artérias palpitando no pescoço.
6. Uma mulher espantada com sexo:
7. Mas gostando muito.

(PRADO, 1995, p.177)

“Parâmetro”

1. Deus é mais belo do que eu.
2. E não é jovem.
3. Isto sim, é consolo.

(PRADO, 1995, p.382)

Quando se utiliza o humor como recurso para a construção poética, a linguagem parece ter um tom de espontaneidade mais intensa. Isso se deve ao fato de que o humor pode provocar o riso de maneira inesperada, quebrando nossas expectativas em relação à

continuidade do texto. Contudo, Carvalho (2003, p. 98) enfatiza que o riso, em Adélia Prado, não se relaciona ao deboche, mas, ao contrário, é um riso alegre, de adesão: “É, realmente, na rotina da vida provinciana que Adélia Prado busca a matéria-prima da poesia, de onde brotam a alegria, o colorido e o humor. Mas trata-se de um humor bastante peculiar, pois provoca o *riso bom*, de acolhida, cordial.” (grifo da autora).

Em “Dia” o riso é provocado no leitor pela junção do humor a traços do erotismo. As galinhas, envermelhadas, adquirem características humanizadoras por estarem praticando um ato sexual e, por isso, ganham a simpatia do leitor. Por outro lado, a mulher também se assemelha às galinhas por estar espantada como elas, mas não se envergonha, pois, afinal, está “gostando muito”. Assim, dá-se uma inversão entre o âmbito do animal e do humano que também causa o riso, uma vez que as galinhas, por serem irracionais e desprendidas de pudores sociais, naturalmente não deveriam assumir um posicionamento de se envergonhar diante de tal situação; a mulher, ao contrário, apesar de sua capacidade humana de decidir pelo que seria moral, manifesta uma postura animalesca de não conter seu impulso sexual.

Já em “Parâmetro”, o humor se reflete na tematização de uma questão complexa que poderia ter sido tratada de maneira negativa. Nesse poema, como explicitado no título, Deus é tomado como parâmetro para que o sujeito lírico se conforme diante do envelhecimento. A temática da passagem do tempo e de nossa inevitável finitude se apresenta em diversos poemas de Adélia Prado, mas aqui ela se reveste de uma leveza acarretada pelo humor: que Deus seja mais belo do que o eu-lírico não é algo relevante, mas o fato de que ele é belo e, ainda assim, é mais velho consola o eu-lírico, que vê nessa comparação a possibilidade de se manter bela também, mesmo diante da idade. Nesse sentido, o riso vem à tona para nos mostrar que essa preocupação aflige a todo ser humano e que tratar dela de forma negativa não nos ajuda a superá-la, pois a passagem do tempo é um fato contra o qual não há nada a fazer.

Por fim, é preciso expor algumas breves considerações acerca do uso da metáfora na poesia de Adélia Prado. Sobre isso, Carvalho (2003, p.91) menciona que:

Nos poemas adelianos, temos a *metáfora* como essência da poesia. Assim, o leitor menos atento ou menos familiarizado com a importância dos símbolos nos textos da escritora mineira não chegará ao significado ou à interpretação. (grifo da autora).

Discordamos, contudo, da sugestão da estudiosa de que não se chega ao significado do poema se não há certo grau de familiaridade para com a linguagem da poeta. O que ocorre, na verdade, é que quando não há essa intimidade, chega-se a uma compreensão mais superficial

dos poemas, o que não significa que essa compreensão não reflita algum significado, mas a interpretação do poema pode estar aquém de suas possibilidades de leitura. De qualquer modo, não se pode desconsiderar que a poesia é polissêmica exatamente por causa do uso de recursos como a metáfora e, por isso, pode ser apreendida de maneiras diversas por seus diferentes leitores.

Para exemplificarmos o uso da metáfora, recorreremos a dois poemas em que esse recurso se torna central para a interpretação de seus temas:

“Explicação de poesia sem ninguém pedir”

1. Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica,
2. Mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,
3. Atravessou minha vida,
4. Virou só sentimento.

(PRADO, 1995, p.48)

“Impressionista”

1. Uma ocasião,
2. meu pai pintou a casa toda
3. de alaranjado brilhante.
4. Por muito tempo moramos numa casa,
5. como ele mesmo dizia,
6. constantemente amanhecendo.

(PRADO, 1995, p. 36)

O recurso metafórico é utilizado na poesia, de maneira geral, como um instrumento que dá maior intensidade às imagens do texto para que, dessa forma, o poema toque o leitor de modo a tirá-lo de seu ambiente rotineiro e causar-lhe certo estranhamento. Esse é o efeito buscado no emprego da metáfora: transformar imagens desgastadas pelo uso cotidiano em inovações da criatividade que surpreendam o leitor.

Nesse sentido, o primeiro poema nos apresenta a imagem de um trem de ferro que se diferencia de qualquer outro objeto do mesmo gênero. Apesar de ser “uma coisa mecânica”, o que o possibilita atravessar os dias em viagem, sem parar, esse trem atravessou também a vida do eu-lírico. É evidente que não se está sugerindo, por exemplo, a morte do eu-lírico em um

acidente de trem, mas, sim, a transformação do objeto concreto em uma imagem subjetiva, cuja compreensão se dá ao retomarmos o título do poema - “Explicação de poesia sem ninguém pedir”.

Com esse título, o poema anuncia uma explicação que, na realidade, não ocorre se buscarmos o discurso objetivo que perpassa a idéia de explicação. Entretanto, ao nos defrontarmos com a imagem do trem que atravessa a vida do eu-lírico e se torna apenas sentimento, entendemos que o poema é, de maneira metafórica, a explicação proposta. O trem de ferro, com sua velocidade, suas grandes dimensões e sua exatidão (pois está sempre nos trilhos), constitui, assim, a própria poesia que, ao passar pela vida da poeta, não deixa mais nada além de sentimento, pois ninguém sai ileso depois desse encontro com a experiência poética.

Da mesma forma, em “Impressionista” o emprego da metáfora também resulta em efeitos expressivos que ampliam as possibilidades semânticas do poema. O eu-lírico parte de uma atividade banal, do cotidiano – pintar a casa – para, através da metáfora, transformar essa atividade em matéria poética. A cor com que se pinta a casa, “alaranjado brilhante”, reflete a luz do sol e empresta à casa a mesma luminosidade que essa estrela possui. Dessa forma, ao adquirir uma característica solar, a casa passa a impressão de amanhecer constantemente como se fosse o próprio sol – daí o título, que se refere tanto a essa impressão quanto à arte da pintura em si (nesse sentido, pintar a casa também passa a ser uma atividade menos banal e mais artística). Ressalte-se, ainda, o sentimento de esperança que se infiltra na imagem metafórica, uma vez que o amanhecer se relaciona com a superação de um dia e a chegada de outro.

Assim, vemos que o exercício de linguagem exigido no emprego do recurso metafórico é como um jogo em que as palavras/imagens são ordenadas com o intuito de causar algum efeito no leitor, seja de surpresa, de comoção ou até mesmo de desconforto, pois:

O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa e injeta mistério em cada uma delas, de tal modo que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma. (HUIZINGA, 1996, p.148-9).

#### 4 Considerações finais

À vista de todas as discussões propostas neste trabalho, é pertinente fazermos alguns apontamentos que possam concluir nossas reflexões, mas que também abram caminhos para novos questionamentos acerca da poesia de Adélia Prado, principalmente porque a escritora permanece em constante atuação no nosso cenário literário contemporâneo.

A leitura de alguns poemas nos levou à percepção de que, para a poeta, tudo pode ser transformado em poesia. Nesse sentido, os temas desenvolvidos por Adélia Prado vão desde os questionamentos sobre a existência até a observação das tarefas domésticas; seus poemas, em grande parte, estão centralizados na simplicidade do cotidiano: “Eu acho que a metafísica, a poesia, Deus repousam nas coisas, nos objetos mais inusitados, mais surpreendentes, porque a poesia não recusa absolutamente nada. Tudo é matéria de poesia.” (PRADO, 1999, p.23).

Observou-se também que a fé religiosa é constante nos escritos da poeta. Ao tratarmos desse aspecto, buscamos dar ênfase na aproximação que a poeta promove entre o domínio do espiritual e do material por considerarmos que essa forma de expressar a fé religiosa torna sua construção poética peculiar, uma vez que a evocação do espiritual ocorre de maneira dessacralizada. Nesse sentido, o corpo que é erotizado também transcende seus limites humanos para se tornar divino.

É importante notar também que nos poemas em que o corpo é erotizado é comum que a mulher seja o sujeito da cena erótica. Para Angélica Soares (1999, p. 84) isso indica “[...] o caráter desconstrutor da representação estereotipada de feminino e masculino”, o que significa que apesar de Adélia Prado se declarar não-feminista (pelo menos no sentido de militância), sua poesia ainda assim demonstra um posicionamento contrário em relação à repressão da sexualidade feminina.

A convivência constante do erótico com o sagrado é o meio pelo qual a poesia adeliânica combina matéria e espírito, o alto e o baixo e os expõe em meio às banalidades do cotidiano. Assim, enquanto as evocações a Deus refletem o esforço do eu-lírico no encontro com o espiritual, as referências ao amor carnal o colocam em contato com o que é humano, proporcionando, através da poesia, uma experiência religiosa e erótica que o tornam um ser uno:

A experiência poética e a religiosa resgatam o homem da sua condição decaída, fazem-no ultrapassar suas limitações e perceber um

mundo superior. Através delas, o homem busca a unidade harmônica com o cosmos, expressa o seu desejo de totalidade. (OLIVIERI, 1994, p.57).

Apesar de não terem sido mencionados no desenvolvimento do trabalho, alguns poemas evocam as imagens de Deus e de Cristo de maneira bastante explícita e lhes dão um aspecto humanizado, como ocorre, por exemplo, em “Citação de Isaías” (PRADO, 1995, p. 399), “O conhecimento bíblico” (PRADO, 1995, p.393), “A filha da antiga lei” (PRADO, 1995, p.268) e “De profundis” (PRADO, 1995, p.72). A figura de Cristo, mais especificamente, é tomada como representação da união entre o humano e o divino. Assim, a experiência poética que se desenvolve nesses poemas nos mostra o caráter transformador que a poesia pode exercer, pois as representações literárias das imagens de Deus e de Cristo recriam, pela percepção da poeta, a visão do que é tradicionalmente considerado como verdade pela religião. Ademais, a figura de Deus é muitas vezes aproximada do eu feminino nos poemas por uma relação quase que de intimidade.

Em outros poemas, a crença no divino aparece por meio das preocupações acerca do envelhecimento e da morte, como se vê em “A vida eterna”(PRADO, 1995, p.321), “Trégua” (PRADO, 1995, p.30) e “Um homem doente faz a oração da manhã” (PRADO, 1995, p.51). Na verdade, a questão do envelhecimento e da morte mereceria uma discussão aprofundada, haja vista a quantidade de poemas que trazem em si esses temas. Por ora, cabe-nos mencionar que o sujeito poético expressa olhares diferentes sobre essas questões, demonstrando, por vezes, sentimentos de raiva e de revolta e, em outras ocasiões, manifestando certa consternação, aceitação e até mesmo ironia em relação a sua impotência diante da passagem do tempo.

É preciso mencionar, ainda, que há poemas em que Deus é representado de acordo com os ensinamentos judaico-cristãos, isto é, como um Deus coercitivo que aponta a precariedade e a finitude da vida humana. Citamos como exemplo os poemas “O dia da ira” (PRADO, 1995, p. 25) e “Choro a capela” (PRADO, 1995, p.213).

Nossas discussões buscaram destacar também o modo como a voz feminina do eu-lírico se apresenta na poesia de Adélia Prado. Essa voz se expressa por uma linguagem que concilia papéis temáticos tradicionais da mulher (como o papel de esposa e de mãe) - principalmente pelo amor a eles - com os esforços pela emancipação feminina, isto é, pelo reconhecimento da importância da mulher para a sociedade. Para Angélica Soares (1999, p.142), o que Adélia Prado realiza, na verdade, é uma “[...] desestruturação da repressão sexual feminina, utilizando-se dos próprios elementos estruturadores dessa repressão.”

Nesse contexto, as ações cotidianas e o espaço doméstico que frequentemente são tidos como redutores da figura feminina a um estereótipo ideologicamente dominante, tornam-se em Adélia Prado o cenário para as situações amorosas bem como para a afirmação do que é ser mulher pela perspectiva da poeta. A casa constitui, portanto, um “Espaço de configurações sócio-culturais, de referências sócio-econômicas, mas principalmente de relações e vivências interpessoais, refúgio das lembranças afetivas e espirituais [...]” (MOREIRA, 2000, p.97). Logo, é na casa que a mulher se mostra desdobrável.

Ainda sobre a linguagem do eu-lírico, vimos que sua expressão privilegia a simplicidade vocabular e sintática para, a partir daí, expor-nos à complexidade de seus temas:

Adélia Prado constrói uma simplicidade que, ao invés de simplificar, amplia a percepção da realidade recriada. Suas aproximações inusitadas, seu efeito surpresa, suas digressões e retornos às imagens desencadeadoras do poema fazem com que o cotidiano compareça carregado das ambigüidades humanas. E tudo isso contribui para a força incontestável de seu discurso. (SOARES, 1999, p.139).

Desse modo, a palavra poética de Adélia Prado sugere-nos a tentativa de se aproximar dos leitores, ainda que heterogêneos, a partir da linguagem coloquial e, assim, falar de seus objetos poéticos independentemente de sua complexidade:

Quando a gente não tem a palavra, a gente inventa, a gente arrasa com a gramática, a gente inventa uma gramática, um léxico, mas a gente fala do inefável, e fala com as palavras mais corriqueiras. [...] Essa é a experiência de natureza poética e mística. (PRADO, 1999, p.21-2).

Nesse sentido, pode-se concluir que é por sua linguagem que a construção poética aproxima o material e o espiritual, o imanente e o transcendente, enfim, a poesia e a metafísica:

Metafísica e metáfora, anteriores a escolas, prescindem delas, como obras do espírito, braços de um mesmo rio de nascente profunda. Tendem à misteriosa força que as cria e chama de volta ao seu centro divino, ao magnífico caos de onde emerge a sintaxe, ordenando pensamento e verso. (PRADO, 1998, p.12).

Por fim, a leitura dos poemas nos mostra claramente que seu discurso expressa um desejo de celebrar a vida e essa celebração deve acontecer a partir da experiência do cotidiano. Conforme afirma Olivieri (1994, p.24-5), seus poemas se diferenciam da tendência da lírica moderna a uma visão predominantemente negativa, desiludida do mundo e

fragmentária sobre a realidade, ou seja, uma perspectiva que vê um mundo desumanizado e condenado à ausência de sentido, mas isso não torna seus textos ingênuos em relação ao mundo moderno. O que a poeta faz, aponta Olivieri, é sugerir uma nova possibilidade de se relacionar com o real e, para isso, sua poesia busca recuperar o sentido transcendente do cotidiano do homem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOSI, A. Os estudos literários na era dos extremos. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 248-256.
- CAMARGO, G. O. Breves considerações acerca da lírica brasileira contemporânea. In: **Signótica**, Goiânia, n.1 Ed. Especial, janeiro/junho 2006.
- CARVALHO, M. N. K. **Dialogismo, polifonia e humor em Adélia Prado**. Dissertação de Mestrado. 121p. Araraquara: UNESP, 2003.
- COELHO, N. N. **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2000)**. São Paulo: Escrituras, 2002.
- GALVÃO, W. N. Indústria cultural e globalização. In: **As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil**. São Paulo: Senac, 2005. p. 15-40.
- HOHLFELDT, A. A epifania da condição feminina. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. n.9. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000.
- HUIZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 4ª ed. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LAFETÁ, J. L. A poesia em 1970. In: \_\_\_\_\_. **A dimensão da noite**. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 453-460.
- MOREIRA, U. Adélia Prado: uma poética da casa. In: **Revista UniLetras**. Vol. 22, no. 2. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2000. p.81-103.
- MORICONI, Í. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, C.; MATOS, C.; NASCIMENTO, E. (org.). **Poesia hoje**. Niterói: Ed.UFF, 1998.
- OLIVIERI, R. C. S. **Mística e erotismo na poesia de Adélia Prado**. Tese de Doutorado. 334p. São Paulo: USP, 1994.
- PAZ, O. A revelação poética. In: **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 166-190.

PEDROSA, C. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum). In: PEDROSA, C.; ALVES, I. (org.). **Subjetividades em devir**: Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.41-50.

PRADO, A. Arte como experiência religiosa. In: MAHFOUD, M.; MASSIMI, M. **Diante do mistério**: psicologia e senso religioso. São Paulo: Loyola, 1999.

PRADO, A. Observando as formigas. In: PUCHEU, A. (org.) **Poesia (e) Filosofia** – por poetas-filósofos em atuação no Brasil. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

PRADO, A. **Poesia reunida**. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Siciliano, 1995.

RESENDE, B. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: \_\_\_\_\_. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/BN, 2008. p.15-40

SECCHIN, A. C. Caminhos recentes da poesia brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Poesia e desordem**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p.93-110.

SILVA, I. V. **Bagagem de Adélia Prado**: uma poética do desdobramento. Dissertação de Mestrado. 256p. Assis: UNESP, 1984.

SOARES, A. **A paixão emancipatória**: Vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: Difel, 1999.