

INSPIRAÇÃO E POIÉSIS NA POESIA DE ADÉLIA PRADO

Dr. Evaldo BALBINO

Universidade Federal de Minas Gerais
valdobalbino@yahoo.com.br

Resumo: O presente estudo busca mostrar como o discurso poético de Adélia Prado se faz numa construção da linguagem que, sem negar a escrita como dom divino, não deixa de ver nesse dom um necessário trabalho com as palavras. Através da leitura de textos da autora já publicados em suas obras, em conjunto com análises de poemas publicados por ela no Suplemento Literário de Minas Gerais anteriormente a 1976, ano da edição do seu primeiro livro *Bagagem*, podemos constatar como a poeta mineira reescreve seus textos, visando a melhorá-los, ou simplesmente não os reedita, suprimindo-os dos seus livros escritos ao longo dessas décadas de produção poética.

Palavras-chave: Adélia Prado; inspiração; poiésis

1. Saudade de Deus: oração, escrita como dom divino, teofania e epifania

Num estudo sobre a oração em Santa Teresa de Jesus, Del Blanco busca um confronto entre a época da carmelita, o século XVI espanhol, e os dias atuais. De acordo com o estudioso, o homem moderno, diferentemente daquele que ainda trilhava de certo modo a religiosidade herdada do medievo, apresenta-se envolvido pela técnica, problematizado pelo conforto, pelo bem-estar e desorientado pela dessacralização da ciência de Deus. Nessa perspectiva, o sujeito hodierno já não mais vê o caminho da oração pessoal como meio para se chegar a Deus; tampouco experimenta a necessidade de orar, não obstante sinta, em última instância e não menos que antanho, o impulso de seus sentimentos religiosos. A despeito de tais sentimentos, continua o autor, as sociedades atuais apresentam-se, ao fim de tudo, eróticas e dessacralizadas, exigentes mais de testemunhas da experiência de Deus do que de meras palavras.¹

Esses comentários certamente não se aplicam à obra poética de Adélia Prado. Sua escrita, inscrevendo-se na literatura brasileira a partir de 1976, se nos surge como uma verdadeira oração, uma constante fala sobre Deus e um firme diálogo com o mesmo. Como referente e interlocutora, a divindade cristã perpassa os versos adelianos. Fala e diálogo esses que apresentam muitos pontos em comum com o discurso teresiano. Poetar, em Adélia Prado, confunde-se quase sempre com orar. “Me estende Senhor Tua mão de ferreiro / que segura trens e navios, / puxa pelo nariz os aviões. / Que boa é a vida se não me abandonas”. Diante desse poder e do auxílio divinos, arremata a escritora: “Um violino muito ao longe chora, / silente e vagarosa chega a noite. / A hora, o açoite, que valem? Se Vos tenho a meu lado, ó meu Pastor”.² Já em *Bagagem*, no seu quarto poema, fala um sujeito que, sentindo-se órfão, conversa com Deus numa oração espontânea, não-presa em jaculatórias programadas. O próprio título do texto, “Orfandade”, já nos diz de um sentimento de abandono e desamparo:

Meu Deus,

¹ MARTÍN DEL BLANCO, 1971, p. 423 e 427. Atente-se para o conceito limitado de erotismo utilizado pelo autor, uma vez que, na sua exposição, o erotismo se opõe ao sagrado.

² PRADO, 2001, *O coração disparado*, p. 217.

me dá cinco anos.
Me dá um pé de fedegoso com formiga preta,
me dá um Natal e sua véspera,
o ressonar das pessoas no quartinho.
Me dá a negrinha Fia pra eu brincar,
me dá uma noite pra eu dormir com minha mãe.
Me dá minha mãe, alegria sã e medo remediável,
me dá a mão, me cura de ser grande,
ó meu Deus, meu pai,
meu pai.³

Iniciando-se por um chamamento a Deus, por esse vocativo sempre presente em Adélia Prado, o poema se constrói numa insistente demanda pelo preenchimento de uma falta, de uma carência. Tal insistência se verbaliza na repetição do pedido “me dá”, que ocorre sete vezes num texto com apenas onze versos. O que se solicita de imediato é o retorno à infância, apresentando-se aos olhos do leitor um desejo pela mesma, por aquele paradisíaco momento, porque de plenitude da existência do sujeito. Demanda-se a retomada dos tempos, os dos cinco anos de idade, em que havia uma comunhão entre o sujeito poético e o mundo à sua volta (pé de fedegoso com formiga preta, Natal e sua véspera, pessoas no quartinho, negrinha Fia, mãe). Atentemo-nos ao desejo pelo Natal – festividade do nascimento. O que quer o sujeito poético senão nascer, voltar à completude? A figura da mãe também aí se destaca: reter a presença materna é dormir com tranquilidade, é permanecer com a alegria, uma alegria saudável. Se permanece o medo, ao lado da mãe ele não é terrível, porque remediável. Nos três últimos versos do poema, solicita-se diretamente a mão de Deus, um auxílio para o preenchimento do vazio, mas agora sem intermediários. E o que pede agora a voz poética é a “cura de ser grande”, o que retoma o desejo pela infância, mas que também aponta para uma humildade tão presente na obra da escritora; humildade que nada mais é do que um estado da criatura perante o seu Criador. E termina o poema com vocativos (“ó meu Deus, meu pai, / meu pai”), o que reforça a insistência do apelo e o estado de necessidade em que se encontra o eu-poético.

Inumeráveis exemplos poderiam ser tirados de toda a obra da autora, mas um simples olhar para os seus textos já comprova a presença de uma religiosidade que não cessa de se falar. Desse modo, é impossível a qualquer estudo crítico sobre a poeta mineira um não-confronto com essa religiosidade. “Toda obra verdadeira é religiosa, mesmo a que nega Deus, porque aí ela toca Deus pela ausência, pelo vazio, pelo negro, pela desolação (...) Tudo está na esfera do religioso, não tem jeito de fugir”.⁴ É assim que a autora, referindo-se a qualquer obra artística, vê toda poesia: como uma das manifestações do sagrado no mundo, porque neste, diz a poeta, “tudo o que eu sinto esbarra em Deus”.⁵ A poesia é rastro de Deus na terra, fala uma de suas narradoras, é o “ar onde ele passou, casa que foi Sua morada a poesia é”.⁶ De tanto tocar no divino, uma narradora de *Solte os cachorros* acaba por identificá-lo à própria poesia: “O que me fada é a poesia. Alguém já chamou Deus por este nome? Pois chamo eu que não sou hierática nem profética e temo descobrir a via alucinante: o modo poético de salvação”. Salvar-se pelo atravessamento da poesia é justamente cruzar uma via alucinante, é alucinar-se e deslumbrar-se com o olhar de Deus sobre nós, flertando-nos de modo amoroso: “Eu tenho medo, porque transborda do meu entendimento. Já vi Ele me flertando na banca de

³ PRADO, 2001, *Bagagem*, p. 14.

⁴ PRADO, 1999, p. 30.

⁵ PRADO, 2001, *O coração disparado*, p. 209.

⁶ PRADO, 1979, *Solte os cachorros*, p. 81.

cereais e na ‘gravata não flamejante’ do ministro”.⁷ É através da linguagem poética que o olhar humano pode atingir uma visão de Deus, pode desentranhá-la de onde isso seria, aos nossos olhos, impossível. É numa simples gravata, humana porque não flameja, ou em cereais sobre uma banca, portanto em coisas tão comecinhas, que a narradora adeliana vislumbra o olhar sedutor de Deus.

Glória, personagem de *Cacos para um vitral*, também verá a poesia em tudo. “Então é isso, falou Glória, descobrindo, nomeando o tesouro: poesia, as orgiazinhas, orgasmozinhos faiscentes; nos canteiros, no matinho, no xarope que a velha queria a qualquer custo, sem poder explicar a mais funda razão do seu querer. Meu Deus!” E se tudo é de Deus, criação do divino, é também a própria poesia fruto desse mesmo Ser: “Agora aguento ficar velha, disse Glória, nunca ficarei velha. A poesia é de Deus”.⁸

Se há, por um lado, obras artísticas que buscam a negação do divino, e isso resulta para Prado num outro modo de também esbarrar no Criador, há também aquelas que não só discursam sobre Deus, mas que o têm como *leitmotiv*, como figura em torno da qual gira todo o discurso. “Falar do Absoluto é um moinho moendo sem parar, eternamente”⁹ – eis o que define “o modo poético” de Adélia Prado, este moinho triturando palavras e sempre esbarrando no mistério, no desconhecido Divino.

Buscar o que está para além do mundo sensível é, desde as mais remotas civilizações, algo inerente ao espírito humano. Ao longo da sua história, o homem, afirma Mircea Eliade, tem assumido duas situações existenciais, a sagrada e a profana, que constituem as duas modalidades de ser no mundo. O autor, ressaltando, diferencia as sociedades arcaicas das sociedades modernas. Enquanto estas se definem por seu caráter predominantemente profano, aquelas se resumiam na sacralidade, pois antes tudo se movia, principalmente, em torno da transcendência. Mas, a despeito da “dessacralização do Cosmos” ocorrida nas sociedades modernas, continua o historiador das religiões,

é preciso acrescentar que uma tal existência profana jamais se encontra no estado puro. Seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso (...) Até a existência mais dessacralizada conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo.¹⁰

Indo além do que afirma o historiador, acrescento que mesmo a atitude mais religiosa – se estamos no mundo – também apresenta um componente profano. Parece, então, ter sempre existido no espírito humano uma mistura do sagrado e do profano, e não simplesmente duas modalidades à parte. Atermo-nos à consideração dessas duas existências como independentes uma da outra é promovermos uma deturpação do que de fato ocorre.

Nas sociedades ocidentais, a despeito da persistência de valores religiosos movidos pelo *phatos*, verificou-se a preponderância do logos, uma vez que a razão veio a predominar e a pautar todas as agendas, inclusive a teológica. Grandes teólogos, conforme já demonstrado, procuraram interpretar as sagradas escrituras, instaurando preceitos e dogmas que vieram conceitualizar Deus e sua manifestação no plano humano. Assim, segundo Marcial Maçaneiro, “com uma teologia majoritariamente masculina, preocupada com o dogma e os enunciados da fé, o Ocidente exilou do discurso teológico o *phatos* (paixão) que caracteriza a busca de Deus”.¹¹ Porém, já na entrada do terceiro milênio, constata o teólogo,

⁷ PRADO, 1979, *Solte os cachorros*, p. 20.

⁸ PRADO, 1994, *Cacos para um vitral*, p. 11-12.

⁹ PRADO, 1999, p. 24.

¹⁰ ELIADE, 1999, p. 19-27.

¹¹ MAÇANEIRO, 1997, p. 7.

todos já percebemos que a razão instrumental, as ideologias e a política não governam o mundo sozinhas. Nem são os únicos fios a compor a rede de nossa psique. Conceitos elaborados ajudam a pensar e propor projetos. Mas não garantem a eficácia destes projetos por si mesmos.¹²

Ainda de acordo com o teólogo, após ter-se erigido um altar excelso à razão, chegou-se ao momento pós-moderno que nos tem revelado um traço diferente e peculiar: a emergência de Eros sobre Logos. Trata-se da volta em grande escala do desejo, e a persistência deste “pede que a teologia reveja sua aliança com a espiritualidade, reavaliando a presença e o papel de Eros na busca de Deus e na promoção da fraternidade cósmica e humana”.¹³ Apontando, pois, os limites das pretensões da razão “iluminada”, a pós-modernidade possibilita um novo diálogo entre fé e razão, pois é nesse momento que nem tudo precisa ser pensado, como o era na modernidade, dentro das rígidas fronteiras do racional, o que faz com que Deus, o inefável, possa manifestar-se como presença não sujeita à racionalidade. Pereira fala da transição da concepção moderna da religiosidade para a pós-moderna, nos seguintes termos:

Da racionalidade do iluminismo (sic) à razão sensível pós-moderna, a compreensão humana de Deus fez um percurso que deu ao pensamento contemporâneo a possibilidade de pensar Deus de um outro lugar (quem sabe mais elevado, acima do nível das planícies) que permita uma visão tanto horizontal (a ponto de não perder a vastidão humana da percepção de Deus) quanto vertical (uma necessária saída do terreno, do explicável racionalmente, para além do visível, do conceitualizável).¹⁴

É, portanto, no contexto da pós-modernidade, que

assistimos ao retorno (ainda que ambíguo) do Sagrado, com sua numinosidade e simbolismo, bailando entre o místico e o mítico; verdadeira saudade do Paraíso, num mundo pós-marxista e diante de um capitalismo que decepciona. Vemos também a expansão da arte no âmbito da política e o alto significado dos símbolos sobre os domínios da razão instrumental (...) É a vigência do Eros, que se apresenta passo a passo, com sua sutil sabedoria, anunciando a beleza e causando perplexidade.¹⁵

Este domínio de Eros, prossegue Maçaneiro,

interroga também a teologia, pois é no campo do desejo e da busca que nasce a religião. Na contemplação, o Absoluto causa fascínio e faz tremer, toca o Eros humano pela raiz, se mostra e ganha um nome: Deus! Palavra declinada quase ao infinito, mas sempre com esta dupla conotação de mistério que se esconde e presença que nos atrai.¹⁶

Busca de Deus, saudade da presença divina, amante e amada, presença que possa trazer uma completude – eis alguns dos *topoi* da poesia de Adélia Prado. O sujeito poético, tomado pelo ancestral estado de orfandade, o que já foi apontado, esbarra sempre na

¹² MAÇANEIRO, 1997, p. 5.

¹³ MAÇANEIRO, 1997, p. 7.

¹⁴ PEREIRA, 1998, p. 37-38.

¹⁵ MAÇANEIRO, 1997, p. 6.

¹⁶ MAÇANEIRO, 1997, p. 6.

constatação de que “o mundo é desterro”, e por isso vai sempre demandar a revelação do ser Absoluto, manifestação que pode, inclusive, dar-se através de “um pôster dele, no meu quarto”. Vejamos o poema “Órfã na janela”:

Estou com saudade de Deus,
 uma saudade tão funda que me seca.
 Estou como palha e nada me conforta.
 O amor hoje está tão pobre, tem gripe,
 meu hálito não está para salões.
 Fico em casa esperando Deus,
 cavacando a unha, fungando meu nariz choroso,
 querendo um pôster dele, no meu quarto,
 gostando igual antigamente
 da palavra crepúsculo.
 Que o mundo é desterro eu toda vida soube.
 Quando o sol vai-se embora é pra casa de Deus que vai,
 pra casa onde está meu pai.¹⁷

Observemos que, ao falar do desejo que sente por Deus, o sujeito feminino, no poema acima, assume a postura de espera que não deixa de ser dramática (“fungando meu nariz choroso”). Parece haver, na espera por Deus, a reprodução do comportamento, já tão consagrado em certa literatura, da donzela esperando pelo seu amado. O amor a Deus aqui manifesto já se demonstra em cruzamento com elementos “profanos”, ou seja, do mundo. O desejo por um “pôster” de Deus no quarto é o desejo pela concretude, pelo figurativo, pela possibilidade, enfim, de se ter uma visão daquilo que se busca. Sendo o lugar da saudade, o retrato, ou o pôster, tem o poder de reatualizar aquilo que nos falta. Outro cruzamento entre o sagrado e o profano no poema é a referência simultânea a Deus, este pai absoluto que está ausente, e ao pai no nível mesmo do humano, também afastado (“Quando o sol vai-se embora é pra casa de Deus que vai, / pra casa onde está meu pai.”) – daí a orfandade do sujeito poético feminino, que é referida no título. Uma orfandade que é o sentimento da falta de Deus na existência humana e, ao mesmo tempo, a saudade que esta mulher sente do próprio pai. Eis um elemento biográfico da autora interferindo no poema, pois, como ela mesma sempre declara, sua escrita desencadeou-se logo após a morte do pai, João do Prado Filho, de cuja perda, sem dúvida alguma traumática, a poeta fala insistentemente na sua obra. Isso é visível no livro *Bagagem*, em que é encenada uma presença paterna inevitável.

Além de ser teofânica, revelação do divino, por nele falar e esbarrar constantemente, a poesia na concepção adeliã também é, conforme já demonstrado, dádiva de Deus, como dizem os seguintes versos: “Porque, mercê de Deus, o poder que eu tenho / é de fazer poesia, quando ela insiste feito / água no fundo da mina, levantando morrinho de areia”.¹⁸ “Com licença poética” é o poema que abre *Bagagem*. Desde aí já fica claro que esta mulher que escreve faz isso por desígnios divinos. Parodiando o famoso “Poema de sete faces” de Carlos Drummond de Andrade, a autora já coloca o sujeito feminino e escritor sob os auspícios de Deus, destinado por este a “carregar bandeira”, ou seja, escrever, e a fazê-lo como expressão do sentimento. “Quando nasci um anjo esbelto, / desses que tocam trombeta, anunciou: / vai carregar bandeira. / Cargo muito pesado pra mulher, / esta espécie ainda envergonhada. / (...) / ...o que sinto escrevo. Cumpro a sina”.¹⁹ A ausência de vírgula entre

¹⁷ PRADO, *O coração disparado*, 2001, p. 213.

¹⁸ PRADO, 2001, *Bagagem*, p. 78.

¹⁹ PRADO, 2001, *Bagagem*, p. 11.

“nasci” e “um” no primeiro verso leva à interpretação de que “um anjo” é predicativo do sujeito oculto “eu”. Dessa forma, a escritora, a que se refere o poema, funde-se ao anjo, num primeiro momento, para em seguida diferenciá-lo. É ele um arauto divino, aquele que profetiza o futuro da menina recém-nascida. Mesmo não sendo o anjo, esta mulher tem um caráter também esbelto, pois seu dom é o de carregar bandeira. Atente-se para a referência à subordinação da mulher nas sociedades patriarcais, pois ela pertence a uma “espécie ainda envergonhada”.

A consciência de que fazer poesia é um dom divino sempre retorna na pena de Adélia Prado. É também em *Bagagem* que a autora concede uma “Explicação de poesia sem ninguém pedir”: “Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica, / mas atravessa a noite, a madrugada, o dia, / atravessou minha vida, / virou só sentimento”.²⁰ Mais do que tocado pela poesia, o poeta é atravessado por ela. Eis aí o destino, a fatalidade da qual não se pode fugir. No terceiro verso, trem e poesia se confundem, leitura que nos é permitida pelo título do poema. Mas a poesia é mais do que o trem, pois ela é o concreto tornado abstrato. Em outras palavras, o poético, que é puro sentimento na obra de Adélia Prado, constrói-se a partir da experiência com o concreto – metaforizado aqui no atravessamento da vida pelo trem. Esta transformação do concreto em abstrato, do trem em sentimento ou da realidade em poesia pode ser visualizada nas próprias medidas dos versos. O primeiro e o segundo são mais longos (dez e doze sílabas, respectivamente), o que nos diz do trem e do seu movimento que se estende não apenas pela noite, pela madrugada e pelo dia, mas também pelo verso decassílabo e pelo alexandrino. Já o terceiro e o quarto versos, encenando a síntese da realidade em sentimento, são mais curtos, pois apresentam apenas sete e seis sílabas, respectivamente.

No seu segundo livro, *O coração disparado*, assim escreve a poeta: “Nenhum verso em dezembro, eu que para isso nasci e vim ao mundo”.²¹ É também em *Cacos para um vitral* que o sagrado surge como fonte, jorro de beleza verbal. Diz-nos o narrador que Glória, a protagonista que escrevia, rabiscou num papel: “Deus subliminar, esconso, linhas tortas, sub-reptício, sutil, manhoso, jogador, bonito, fascinante, sedutor, homem. Um grande sertão de palavras que ela, sem gênio, não saberia compor. Tudo já fora antes pensado e dito com a beleza que jamais alcançaria”.²² Nada é invenção do humano, uma vez que tudo, além da poesia, emana de Deus: “Não inventamos nada. / O ponto de cruz é iluminação do Espírito”.²³ Mesmo nos momentos de ira, nos quais esta escritora quer fazer jorrarem palavras terríveis para enfear o poema, ela não consegue fazê-lo, pois a escrita é guiada por Deus: “Escreve-o Quem me dita as palavras, / escreve-o por minha mão”.²⁴

É por isso, talvez, que Adélia sempre manifesta um desprezo, através de seus textos, pela concepção que têm muitos poetas do fazer poético como puro ato de autonomia do escritor. É a narradora de *Cacos para um vitral* que vai dizer sobre isso: “Tenho vontade de partir os queixos dos poetas que se acreditam criadores de sua própria obra. Vaidosos demais, não se veem apenas portadores, vasos (vaso remete a vaso sanitário e/ou a vaso sagrado que contém o precioso sangue)”.²⁵ É necessário observarmos que tal desprezo não é nada austero, pois um tom jocoso perpassa o mesmo quando a narradora brinca com o duplo sentido da palavra “vasos”. Aqui o baixo (vaso sanitário) e o sublime (vaso sagrado) se aproximam.

²⁰ PRADO, 2001, *Bagagem*, p. 49.

²¹ PRADO, 2001, *O coração disparado*, p. 159.

²² PRADO, 1994, *Cacos para um vitral*, p. 75.

²³ PRADO, 2001, *O coração disparado*, p. 198.

²⁴ PRADO, 2001, *A faca no peito*, p. 410.

²⁵ PRADO, 1994, *Cacos para um vitral*, p. 103.

Vista como dádiva divina, a experiência poética em Prado se confunde com a experiência religiosa, sendo aquela considerada um instante de iluminação e inspiração. Vejamos suas próprias palavras:

A minha salvação foi quando eu descobri que o sagrado, o sacral, é aquilo que pra mim se confunde com a poesia e que é a própria mística (pra mim esse terreno teologia, mística e poesia é uma coisa só, é uma massa só), isso era anterior ao catolicismo. Não é católico, é divino.²⁶

Segundo Haroldo Osborne, a inspiração artística, desde a Antiguidade clássica, era considerada como a invasão do artista por um poder exterior, uma forma de possessão. Durante o período romântico, essa ideia foi-se modificando aos poucos. Já não mais se considerava o artista como um canal por cujo intermédio se manifesta a força externa. A fonte de inspiração estava dentro dele, na parte inconsciente e involuntária de si mesmo, se identificava com o absoluto. Nos tempos modernos, a inspiração é frequentemente atribuída à floração de material inconsciente sem presumir, necessariamente, qualquer contato com forças cósmicas ou suprapessoais.²⁷ Em Adélia, entretanto, o que se percebe – e aqui considero a postura da autora, e não a possibilidade de um olhar crítico sobre a sua obra – é a permanência da concepção de que o ato poético apresenta-se como delírio divino, o que, de acordo com Cecília Canalle, pode ser chamado de *Theia mania*.²⁸

Considerar a poesia como inspiração, esse entusiasmo, ou seja, esse “ter Deus em si” falando poeticamente, é negar a própria poesia como fruto de uma transpiração, de um labor pautado puramente pelo intelecto; e é também admiti-la como algo que se nos dá ou, de acordo com a poética de Prado, como algo que nos é dado por Deus. Isso é sugerido no poema “A formalística”, quando a autora faz uma crítica àquela preocupação formal que têm muitos escritores, na medida em que opõe “o poeta cerebral”, encerrado em seu gabinete e estumando as musas, à “serva de Deus”, que “sai de sua cela à noite / e caminha na estrada, / passeia porque Deus quis passear / e ela caminha”.²⁹

A concepção de que as experiências sagrada e poética residem num mesmo plano leva à consideração de que o poema beira os abismos do inefável. Assim como o sagrado é indizível, porque a experiência do mesmo atordoia todo e qualquer entendimento, o ato de escrever também não se explica e subjuga o escritor, restando ao mesmo exclamar diante de tal mistério, entregando-se a ele com dores e delícias. A escrita apresenta-se, dessa forma, como algo ininteligível e sofrível; e o sofrimento que ela representa pode ser metaforizado por uma “Canga”, título de um poema do livro *Terra de Santa Cruz*: “Escrever me subjuga e não entendo, / tal qual comer, defecar, / molhar-me de urina e lágrimas. / Ó anelo de comunhão estrangulado, / mistério que me abate e me corrói. / Minha alma canta em delícias. / Meu corpo sofre e dói”.³⁰

Em “O nascimento do poema”, escreve Adélia sobre a impossibilidade do entendimento. “Entender é um raptó, / é o mesmo que desentender”. E prossegue mais adiante: “Entender me sequestra de palavra e coisa, / arremessa-me ao coração da poesia. / Por isso escrevo poemas / pra velar o que ameaça minha fraqueza mortal”.³¹ O humano não alcança explicar o raptó que é o entendimento, nada sabe, nada pode racionalizar no momento em que esbarra com o mistério. O não-entendimento é um assomo, uma experiência mística, que arrebatava o sujeito do mundo inteligível, o das palavras e das coisas, e o arroja ao âmago

²⁶ PRADO, 1984, p. 4.

²⁷ OSBORNE *apud* ALVES, 1992, p. 106-107.

²⁸ CANALLE, 1996, p. 109.

²⁹ PRADO, 2001, *A faca no peito*, p. 380.

³⁰ PRADO, 2001, *Terra de Santa Cruz*, p. 273.

³¹ PRADO, 2001, *O pelicano*, p. 327.

do poético, ali onde se poderá lograr uma busca de conhecimento. O ato de escrever surge, então, como uma tentativa de fuga do não-entendimento, essa fraqueza mortal que ronda o ser humano. Aqui se percebe que a poesia, na ótica adeliana, situa-se para além das palavras e das coisas, portanto para além dos significantes. Essa mesma ideia surge no final do poema “A formalística”, quando o “poeta cerebral”, caracterizado como pelejador, é criticado pelo sujeito poético: “As rãs pulam sobressaltadas / e o pelejador não entende, / quer escrever as coisas com as palavras”.³² Se é na materialidade do signo que se erige o poético, este, para Adélia, é divino, transcende essa mesma materialidade. Mais adiante tentarei desenvolver melhor uma explicação para esse paradoxo na obra da autora mineira.

Outro aspecto que aparece no universo adeliano, e que surge justamente como fruto da justaposição entre a experiência poética e a do sagrado, é a aproximação entre as funções do poeta e as do profeta: “Profeta é a consciência individual que percebe e traduz a consciência do povo” (...). Então poeta é profeta!”, afirma Glória em *Cacos para um vitral*.³³ Vista como um dom divino, a poesia dá àquele que a possui um caráter de “ser de exceção”, como se percebe no poema seguinte:

O poeta tem um chapéu,
um cinto de couro,
uma camisa de malha.
O poeta é um homem comum.
Mas, quando diz:
a tarde não podia tanger
com “os bandolins e suas doces nádegas”,
eu me prostro invocando:
me explica, ó decifrador, o mistério da vida,
me ama, homem incomum.
(...)
um poder em círculos me dilata,
eu danço na mão de Deus.
Na hora do encantamento,
o reverso do verso dá sua luz:
“os bandolins e suas doces nádegas”,
um mistério santíssimo e inteligível.³⁴

A palavra poética resgata o homem da sua existência ordinária e o transforma num “decifrador”, num “homem incomum”. E é esta mesma palavra que, com “um poder em círculos”, leva o sujeito feminino de Adélia ao encantamento, à dilatação do seu ser, à plena liberdade para movimentar-se freneticamente “na mão de Deus”. A palavra poética irrompe como uma experiência mística, que é inefável, mas aqui o mistério, através da luz do “reverso do verso”, é revelado, ou, para utilizarmos um termo do próprio poema, é decifrado. Retoma-se, desse modo, a poesia como a possibilidade de busca da revelação, do conhecimento, de fuga do não-entendimento. Nesse sentido, ela, a poesia, será sempre epifania, revelação abrupta de algo misterioso.

Consideradas como epifânicas e, como já vimos, também teofânicas, as palavras em estado poético nos revelam Deus, a Verdade Absoluta, e aquelas verdades entranhadas no cotidiano. Desse modo, é a poesia, esta presença de Deus na terra e por ele mesmo concedida, aquela que vai revelar o que há de transcendente no imanente. A poesia concede um brilho de

³² PRADO, 2001, *A faca no peito*, p. 380.

³³ PRADO, 1994, *Cacos para um vitral*, p. 60.

³⁴ PRADO, 2001, *O coração disparado*, p. 212.

ouro a tudo aquilo que ela toca, redime do pó a precariedade do mundo. Em *Terra de Santa Cruz*, dirá o sujeito poético: “Com incompreensível alegria, como um fardo, / carrego a consciência de um dom / que põe negrinhos e pessoas pálidas / ornados e cintilantes. / poesia sois Vós, ó Deus. / Eu busco Vos servir”.³⁵ A própria poesia se confunde com a divindade na obra adeliãna, daí a autora enxergar o poeta como servo, servo de Deus e da poesia. Dada a imperfeição da linguagem humana, somente os poemas – com sua linguagem poética por excelência – têm o poder de indagar e dizer sobre o mistério do erótico no humano: “As línguas são imperfeitas / pra que os poemas existam / e eu pergunte donde vêm / os insetos alados e este afeto, / seu braço roçando o meu”.³⁶ “Nem o excremento é nosso”, diz a narradora de *Solte os cachorros*, “nem o excremento é nosso, se lhe pega a poesia. Pura graça nos move. Vou é chorar de tanta boa pobreza”.³⁷ Até mesmo o que é triste em nós é redimido pelo poético. Vejamos, quanto a isso, as palavras da narradora de *Cacos para um vitral*:

Sou miserável, mas quando escrevo “sou miserável”, a miséria diminui um pouco. Aquilo que não é eu, ou melhor, aquilo que eu não sou, este aquilo me salva e o seu nome é GRAÇA. Pousada em minha carcaça, fazemos, carniça e ave, um até formoso conjunto. Se o livro for bom, não tem jeito de parecer tão feio quanto a vida, pois é o amor quem sustenta a bela narração do horrível. O poeta vê a tarde melancólica sobre Santo Antônio do Monte e escreve: “Paira no ar uma saudade triste...”. Nas tetas da suposta tristeza, todos vêm mamar alegria. O que está suposto na arte é amor divino, por isso é que é incansável, eterna, perene alegria. Artista nenhum gera sua própria luz, disto sei, e quem me contou não foi o sangue nem a carne, mas o Santo Espírito do Senhor.³⁸

A poesia desentranha do humano, ou revela, o que nele há de transcendência, o que não é ele e que pode ser chamado de Graça, dádiva de Deus, amor divino. Erigidos pela estética, todo o terrível e toda a terrível dor são maravilhosos; e é nessa dor consubstanciada no poético que se pode “mamar alegria”. O poético é luz divina, e por isso “artista nenhum gera sua própria luz”.

Adélia demonstra-nos, através de fragmentos como este, sua aguda consciência do que diferencia vida e arte. E isso aponta para o fato de que, sem abandonar o conceito da poesia como dádiva de Deus, a poeta vai dizer-nos também da busca do poético, das palavras que, “de um certo modo agrupadas”, arremessam-nos “ao coração da poesia”. A poesia, portanto, também se constitui como a escrita de um sujeito, o qual se inscreve na tessitura que vai construindo.

2. A escrita como construção da linguagem e como desejo de expressão: “direitos humanos” e da mulher

Em “Desenredo”, poema de *O coração disparado*, o sujeito adeliãno afirma: “Para o desejo do meu coração / o mar é uma gota”.³⁹ Seguindo a rota de Eros, a poética da autora nos fala de desejos, mas não apenas dum desejo voltado para o sensualismo ou para a

³⁵ PRADO, 2001, *Terra de Santa Cruz*, p. 284.

³⁶ PRADO, 2001, *A faca no peito*, p. 387.

³⁷ PRADO, 1979, *Solte os cachorros*, p. 17.

³⁸ PRADO, 1994, *Cacos para um vitral*, p. 123.

³⁹ PRADO, 2001, *O coração disparado*, p. 190.

sensualidade como geralmente é apontado pela crítica. O impulso erótico também se destina ao saber, conforme podemos verificar no *Banquete* platônico. E a escrita, a palavra em registro, é um dos modos de acesso ao saber. Inscrevendo-se, e fazendo-o numa sociedade em que a letra é valorizada, toda voz poderá promover a conquista de um lugar, um lugar próprio, ou, utilizando-se uma expressão de Virginia Woolf, “um teto todo seu”.⁴⁰

No segundo poema de *Bagagem*, intitulado “Grande desejo”, Adélia já expressa a sua vontade, grande sem dúvida nenhuma, de expressão, de ter voz. Aí o biográfico, o que é muito comum na obra em análise, se faz presente. O sujeito poético se nomeia com o mesmo nome da autora. Vejamos:

Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,
sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.
(...)
Quando escrever o livro com o meu nome
e o nome que eu vou pôr nele, vou com ele a uma igreja,
a uma lápide, a um descampado,
para chorar, chorar e chorar,
requintada e esquisita como uma dama.⁴¹

Opondo-se de início a Cornélia, essa que foi a grande dama e matrona romana, a *persona* Adélia se inscreve como mulher do povo, do cotidiano, da simplicidade. Não é famosa, mas sim mãe de filhos vivendo no anonimato, filhos não conhecidos como os Gracos. Mas é justamente aí, nos dois primeiros versos do poema, que já encontramos uma aproximação entre as duas mulheres: Cornélia e Adélia são dois substantivos que rimam entre si. E é no final do texto que a *persona* se aproxima ainda mais à matrona do Império Romano. A escrita de um livro é a possibilidade da inscrição do nome autoral – e o nome nos remete à identidade, à identidade de um sujeito que aqui é feminino. Nesses últimos versos a palavra “nome”, utilizada duas vezes, remete-nos simultaneamente ao nome da autora – Adélia – mas também ao nome do livro que vai ser escrito. Somando-se a essa ambiguidade, a palavra “ele”, que vem em seguida, traz ao discurso uma tripla interpretação: o que será levado a uma igreja, a uma lápide e a um descampado? O livro, o nome da autora ou o nome do livro? Se *Bagagem* é este livro, é esta a bagagem que levará a autora para uma viagem ao religioso e à morte, ao sagrado e à tristeza. Mas se considerarmos que a referida lápide é a pedra que futuramente será posta sobre o túmulo da *persona* Adélia, aí sim podemos falar do nome da autora. A inscrição do nome num livro é como a inscrição do mesmo numa lápide: registro para a posteridade. Mais do que desejo de fama – o que também pode ser uma das metas de Eros⁴² – o que temos aqui é o desejo de expressão, de saída do anonimato, para se poder chorar “requintada e esquisita como uma dama”. Além de mulher do povo, Adélia, em suma, também é uma dama como Cornélia. De qualquer forma, e a despeito do triplo sentido na sintaxe dos últimos versos, no nome do livro ecoa o nome do autor. Isso corrobora o que é exegese consumada pela crítica em relação à obra da poeta mineira: a escrita se faz como expressão do sujeito, da sua identidade, dos seus sentimentos.

⁴⁰ Refiro-me aqui ao livro *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf (1985), já antes citado por mim, no qual a autora de *Orlando* discursa sobre a necessidade de “um teto”, de autonomia cultural e econômica, para a mulher poder escrever, produzir conhecimento. Aproprio-me livremente da expressão, invertendo as relações: se “um teto todo seu” em Virginia é condição para a produção intelectual das mulheres, do que não discordo, pontuo aqui essa mesma produção como possibilidade de se acessar um teto todo seu, no sentido de acesso a um lugar no interior dos discursos privilegiados.

⁴¹ PRADO, 2001, *Bagagem*, p. 12.

⁴² Verificar, quanto ao desejo erótico pela fama, os ensinamentos de Diotima ao filósofo Sócrates, situados em *O Banquete* de Platão.

Apesar de a poesia encenar-se visivelmente em Adélia como algo concedido por Deus, e de fato nunca vai deixar de sê-lo, os direitos humanos também contam, como vemos em *Oráculos de maio*. Num poema justamente intitulado “Direitos humanos”, diz-nos a voz poética: “Sei que Deus mora em mim / como sua melhor casa. / Sou sua paisagem, / sua retorta alquímica / e para sua alegria / seus dois olhos. / Mas esta letra é minha”.⁴³ Deus habita o sujeito e o utiliza como instrumento para reboar sua voz divina nos quatro cantos do mundo; o humano é uma casa de Deus, a paisagem da presença divina, o recipiente em que se faz a transmutação, a química mágica que irá produzir o ouro da poesia, mas a letra, o traço que se inscreve sobre a página em branco, é a inscrição do sujeito no texto, é a posse, ou melhor, é a parte que ele detém no fazer poético. A poesia é sempre de Deus, mas a palavra é do homem e, neste caso, da mulher. Dessa mulher que foi proibida por São Paulo de falar na sinagoga. E essa proibição não passa despercebida por Adélia Prado, esta mulher que é uma leitora assídua da *Bíblia*, e sem dúvida alguma dos textos paulinos. A narradora de *Cacos para um vitral* atribui à personagem Glória a denúncia de tal preconceito: “Sem querer, e sem propósito também, [Glória] fez três versos: Coitada da menstruada, da que não pode falar na sinagoga, cujo corpo sem veste é mais nu”.⁴⁴ Apesar de deixar claro que os três versos foram feitos por Glória “sem querer” e “sem propósito”, a voz narrativa, esta onisciência situada hierarquicamente acima da personagem, tem sem dúvida o desígnio de denunciar não apenas o silêncio imposto à expressão das mulheres no campo religioso (“da que não pode falar na sinagoga”), mas também o de delatar os pesados fardos de uma cultura opressora que sempre recaíram, e de certo modo ainda recaem, mais sobre o corpo das mulheres (“cujo corpo sem veste é mais nu”).

Verifica-se, então, que o circunstancial da mulher Adélia, o fato mesmo de ser humana e mulher, constrói-se nos seus textos. E isso vai nos apresentar uma escritora com desejo de expressão e que, sendo escritora, manifesta uma aguda consciência do trabalho poético. Isso inibe a crença de que a escrita é dada tão-somente por Deus. Ela não deixa de ser dádiva, mas sem o trabalho do intelecto, ou seja, sem a interferência do sujeito-autor do texto, com sua letra e sua presença, a poesia não acontece. Sempre emanada de Deus, a poesia carece também das mãos do autor. É o que defende a mesma narradora de *Cacos para um vitral*: “Fazer poema é tão fácil, mas é preciso garimpar de um cargueiro de livros, um livro, um só, ou de um poema um verso, um só que retenha o clarão, o som da língua divina”.⁴⁵ Promovendo essa garimpagem, essa exploração na busca do que há de valioso na linguagem, é que a poeta vai dar fim à escrita de seus poemas, à seleção e publicação dos mesmos. Um leitor ingênuo pode ser levado a pensar que há em Adélia Prado uma plena espontaneidade no fazer poético. Ora, se por um lado a propensão ao poético é dada / permitida por Deus, se aquele momento de escrita só acontece com a interferência divina, se essa crença persiste em Adélia, por outro lado verificamos toda uma organização, que aparentemente inexistente, em todos os seus textos e livros. Análises detidas do seu discurso podem constatar uma unidade de sentido entre os diversos fragmentos que parecem desconexos. Citam-se, também, as epígrafes escolhidas, as divisões de cada livro em seções bem delineadas, a capacidade de “casar bem” cada título com seu texto e o fato de que há poemas da autora publicados em jornais e outros meios de comunicação, mas que, até hoje, não entraram na composição de nenhum dos seus livros.

Ainda inédita em livro, Adélia Prado – e aqui cito um exemplo entre outros – publicou, em 1969, no *Suplemento literário de Minas Gerais*, um poema intitulado “Vaca”. Mais de quarenta anos já se passaram, e a autora ainda não inseriu o mesmo em nenhum dos seus livros. De temática também religiosa, pergunto por que esse texto não consta na obra

⁴³ PRADO, 2001, *Oráculos de maio*, p. 465.

⁴⁴ PRADO, 1994, *Cacos para um vitral*, p. 28.

⁴⁵ PRADO, 1994, *Cacos para um vitral*, p. 103.

as palavras sem pressa.
 Inalterada, a qualidade do sangue,
 inflamável como a dos touros.
 Seguia de opa vermelha, em procissão,
 uma banda de música cantava.
 – Que ele cantasse era a natureza do sonho,
 que fosse um canto alto e bonito,
 era sua matéria. –
 Acontecia na praça, sol e pombos
 de asa branca e marrom
 que debandavam.
 Como um traço grafado horizontal,
 seu passo marcial atrás da música,
 o canto, a opa vermelha,
 os pombos,
 o que entrevi sem erro:
 a alegria é tristeza, é o que mais punge.⁴⁷

Para perpétua memória

Depois de morrer, ressuscitou
 e me apareceu em sonhos muitas vezes.
 A mesma cara sem sombras, os graves da fala
 em cantos, as palavras sem pressa,
 inalterada, a qualidade do sangue,
 inflamável como o dos touros.
 Seguia de opa vermelha, em procissão,
 uma banda de música cantava.
 Que cantasse, era a natureza do sonho.
 Que fosse alto e bonito o canto, era sua matéria.
 Aconteciam na praça sol e pombos
 de asa branca e marrom que debandavam.
 Como um traço grafado horizontal,
 seu passo marcial atrás da música,
 o canto, a opa vermelha, os pombos,
 o que entrevi sem erro:
 a alegria é tristeza,
 é o que mais punge.⁴⁸

Situando-se na penúltima seção de *Bagagem*, intitulada “A sarça ardente – II” (A sarça ardente representando aqui a memória em puro ardor: “e as moitas onde existo / são pura sarça ardente da memória”.⁴⁹), “Para perpétua memória” nos remete ao próprio pai de Adélia Prado. Deduzimos isso não apenas pelo texto em si, e muito menos pelo conhecimento da existência da sua primeira versão publicada no *Suplemento*, mas pelo fato de na referida seção do livro a figura do pai, mesmo morto, insistir com sua presença indestrutível. O pai, no

⁴⁷ PRADO, 1974, In: *Suplemento literário de Minas Gerais*, p. 9.

⁴⁸ PRADO, 2001, *Bagagem*, p. 133.

⁴⁹ PRADO, 2001, *Bagagem*, p. 134.

sentido humano do termo, não aparece em Adélia como a Lei discutida por Freud, aquele terrível pai que deve ser morto pelo sujeito para que este possa acontecer como tal. Os versos da autora nos falam de orfandade, de nostalgia, daquela masculina existência que lhe era um apoio na vida. E é por intermédio dos versos que o pai permanece, para todo o sempre, na memória e na letra.

Ao eliminar, na segunda versão, o adjunto adnominal “de meu pai”, a poeta só fez enriquecer o seu texto de sugestão e não chegou, com isso, a eliminar a possibilidade de interpretação que ora aponto. Outras mudanças podem ser rastreadas. Houve, ao longo do poema, fusão de versos, o que lhe deu um tom mais prosaico em termos de extensão. O acréscimo da conjunção “e” no verso “uma banda de música e cantava” reforça a intenção de se ver em estado anímico o pai já morto. Aqui, no poema, ele ressuscitou: tem inalterada a qualidade do sangue, o qual é inflamável como o dos touros. Assim, novamente cheio de vida e vigor, porque ressuscitado como Cristo, o pai canta e não apenas acompanha a banda. A presença dessa mesma conjunção elimina a necessidade do pronome “ele” no verso “Que cantasse, era a natureza do sonho”, pois antes já nos ficou claro quem é o sujeito do canto. A posposição do substantivo “canto” aos adjetivos “alto” e “bonito” enriqueceu, a meu ver, a sonoridade do verso seguinte, além de dar-lhe um tom mais elevado, mais cerimonioso. Destarte, “Que fosse alto e bonito o canto” soa mais excelso, em conformidade com o referido ato de cantar, do que “(...) fosse um canto alto e bonito”. Atentemo-nos, também, à mudança do artigo indefinido “um”, presente na primeira versão, para o artigo definido “o”. Sabemos que o artigo definido precisa mais a determinação do substantivo, individualizando-o e definindo-o melhor. Não se trata aqui de uma voz qualquer, mas da voz do pai cantando, bem marcada e bem marcante. Na primeira versão, os três versos (“Acontecia na praça, sol e pombos / de asa branca e marrom / que debandavam.”) apenas continuam a enumeração do que se descreve desde o início do texto: a praça e aquilo que nela estava ocorrendo. “Acontecia na praça”, com o verbo “acontecer” no singular, tão-somente localiza onde tudo ocorria. Já na segunda versão, porém, a construção é mais primorosa. Vejamos: “Aconteciam na praça sol e pombos / de asa branca e marrom que debandavam”. A construção sintática, com o verbo agora no plural, aponta para o acontecimento do sol e de pombos, e não simplesmente nos diz que havia sol e pombos naquele espaço. O acontecer é mais epifânico, pois diz respeito a um fenômeno que se revela, que pode ser considerado como fato memorável, como algo que causa viva sensação. Acrescenta-se ainda o comentário de que a fusão dos dois versos “de asa branca e marrom / que debandavam”, eliminando-se o *enjambement*, forma um outro verso mais expressivo, pois sua extensão em decassílabo mimetiza o próprio debandar dos pombos sob a luz do sol acontecendo na praça.

É a consciência do poético que leva Adélia a jogos de palavras, a organizações sintáticas que, privilegiando a denotatividade, mas sem o menosprezo da metáfora, promovem uma poesia eivada de significações. Se seus poemas assumem um tom mais prosaico, aos quais faltam, na maioria das vezes, uma certa concisão de palavras, eles não deixam de manifestar uma densidade poética. Eu diria que a poesia adeliana é de pura sintaxe, alicerçando seu valor artístico mais na organização discursiva do que na concentração nas metáforas. Repito: não que estas estejam ausentes, mas é no nível sintático, ou seja, nas palavras de um certo modo agrupadas, que a autora constrói sua obra em forma de poemas. “Eu vivo sob um poder”, assim escreve a autora, “que às vezes está no sonho, / no som de certas palavras agrupadas, / em coisas que dentro de mim / refulgem como ouro”.⁵⁰ A referência à organização das palavras como suporte para o poético aparece em outro poema, “A rosa mística”, do livro *O pelicano*:

⁵⁰ PRADO, 2001, *O coração disparado*, p. 219.

(...) *um dia escrevi:*
'neste quarto meu pai morreu,
aqui deu corda ao relógio
e apoiou os cotovelos
no que pensava ser uma janela
e eram os beirais da morte'.
Entendi que as palavras
daquele modo agrupadas
dispensavam as coisas sobre as quais versavam,
meu próprio pai voltava, indestrutível.
 (...) *Era forçoso garantir o mundo,*
da corrosão do tempo, o próprio tempo burlar.
Então prossegui: 'neste quarto meu pai morreu...
Podes fechar-te, ó noite,
teu negrume não vela esta lembrança'.
*Foi o primeiro poema que escrevi.*⁵¹

O poema aparece, pois, como a garantia de permanência do mundo, a rosa mística que, desabrochando-se numa forma agrupada de palavras, eterniza o humano e os seus atos, garantido a permanência do que é mortal. “A noite”, “a volta do pai” e “o apoio dos cotovelos nos beirais da morte” são imagens poéticas tecidas por Adélia Prado. Mas estas imagens se erguem como tal, apoiando-se no contexto verbal em que surgem, contexto esse de um tom mais prosaico. Em “A rosa mística”, o poema transmutado em rosa se nos mostra como um trabalho com as palavras, mas também como um discurso que detém um supremo poder: o de tornar indestrutíveis o mundo e tudo o que nele existe. Daí o caráter místico dessa linguagem desabrochada.

Como ênfase a essa importância que tem a sequência das palavras na composição poética, temos o poema “O espírito das línguas”. Esse espírito, ou seja, o conteúdo passível de inteligência, só se encontra nos choques entre as palavras: “Só expressam as línguas nas clareiras / que o choque de uma palavra abre na outra. / (...) / compreender o que se fala / é esbarrar na sem-caráter, / inominável poesia”.⁵² É na poesia, mais uma vez se diz, que podemos promover uma busca de entendimento, de compreensão. Mas Adélia não se esquece de que o poema poético não diz claramente, e é por isso que ele sempre se faz necessário, pois sempre haverá a busca pelo entendimento: “Ninguém entenderá bem o que digo / e é bom que seja assim pra que os poemas não desapareçam / e se façam necessários como o ar”.⁵³

Em “Antes do nome”, o caráter sintático da poesia de Adélia Prado se mostra claramente. Recusando a palavra corriqueira, o que quer a poeta é o coração da poesia, o silêncio, a não-linguagem, o caos de onde emerge a sintaxe. “Não me importa a palavra, esta corriqueira. / Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe, / os sítios escuros onde nasce o “de”, o “aliás”, / o “o”, o “porém” e o “que”, esta incompreensível / muleta que me apóia”.⁵⁴ A despeito da busca pela anterioridade do nome, ou seja, pela origem de tudo, pela inteireza que precedeu a criação da linguagem (ao falarmos nos fragmentamos e nos desentendemos), verifica-se em Adélia a consciência de que ela, a poeta, necessita daquelas palavras que giram em torno do nome. Nega-se o nome, o substantivo, mas não aquilo que pode conectar o discurso, os conectivos que são muletas para a construção do discurso e de

⁵¹ PRADO, 2001, *O pelicano*, p. 316-317.

⁵² PRADO, 2001, *Terra de Santa Cruz*, p. 247.

⁵³ PRADO, 2001, *Terra de Santa Cruz*, p. 288.

⁵⁴ PRADO, 2001, *Bagagem*, p. 22.

uma busca de inteireza e entendimento. Necessários se fazem o “de”, o “aliás”, o “o”, o “porém”, para que o sujeito, buscando o entendimento do mistério, a compreensão de Deus e do humano, possa “amarrar” um discurso, ligar aquilo que está separado e desconexo. “Eu achei tanta graça quando aprendi a dar nós”, escreve Adélia em outro poema, que “fiquei cheia de poder”.⁵⁵ Poder esse, certamente, de falar, de colocar a voz e de fazê-lo através da poesia.

A autora chega, em determinados momentos, a revelar a consciência do artificialismo, do fingimento do poeta, que se presentifica no fazer poético. Apesar de defender em seus textos a poesia como expressão dos sentimentos, ela vai dizer em “Alfândega”: “O que pude oferecer sem mácula foi / meu choro por beleza ou cansaço”.⁵⁶ Chorar, na poeta mineira, é de fato seguir os sentimentos, mas é também aderir a uma necessidade estética. O choro por beleza, sem a existência do cansaço, também pode aparecer nos seus textos, como pode parecer em qualquer poesia, o que nos chama a atenção para os riscos das análises que fundem obra e autor. Em Adélia, se ora há elementos que possibilitam essa fusão, há outros em que isso é complicado. Esse artificialismo – a arte é também artifício e não apenas dádiva divina – é declarado no momento em que a autora se apercebe que, para entrar na métrica, necessita mentir um pouco:

O despautério

Insinua-se a tentação de rejeitar a forma
e não sei se vem do Bem ou do Mal.
Um enfado pelo que só se mostra
à força de palavras desse
e não de outro jeito dispostas.
(...)
Dentro da lâmpada acesa
O núcleo parece um ovo,
Parece um pintinho novo.
Preciso mentir um pouco
Para que o ritmo aconteça
E eu própria entenda o discurso.
(...)⁵⁷

As “palavras desse e não de outro jeito dispostas” são a possibilidade do epifânico, da revelação de algo, que pode ser a própria poesia. Apesar da tentação de se rejeitar essa construção da linguagem – tentação cuja origem é desconhecida –, a voz poética não consegue – e não pode – abrir mão disso. A referência ao Bem e ao Mal, grafados com letra maiúscula, aponta para o sobrenatural tão presente em Adélia e o liga ao fazer da poesia, que poder por ele ser dada ou negada. Entretanto, os versos citados ao final dizem da vontade do sujeito que escreve e que, ao fazê-lo, promove uma encenação, uma performance na e da linguagem. Exatamente nos seis versos em que se explicita mais a consciência do artificialismo da arte, a autora buscou um ritmo homogêneo, pois os mesmos são todos heptassílabos – e isso é muito incomum na sua obra. Incomuns em sua obra também são as rimas que aí surgem: acesa com aconteça; ovo com ovo; e, por fim, pouco com ovo e ovo. Ao mesmo tempo em que se acredita na poesia como algo que jorra de Deus, o fazer humano do poético também se mostra. Um outro exemplo disso é um clamor que o sujeito feminino,

⁵⁵ PRADO, 2001, *Bagagem*, p. 39.

⁵⁶ PRADO, 2001, *Bagagem*, p. 137.

⁵⁷ PRADO, 2001, *O pelicano*, p. 354-355.

sempre esse sujeito que escreve, ergue a Deus por se sentir oprimido no deserto, assim como Cristo nos quarenta dias em que ali ficou jejuando. A opressão que se sente, no caso de Adélia, deve-se à “Ausência da poesia”, título do poema agora em questão. “Aquele que me fez me tirou da abundância, / há quarenta dias me oprime no deserto. / (...) / Ó Deus de Bilac, Abraão e Jacó, / esta hora cruel não passa? / Me tira desta areia, ó Espírito, / redime estas palavras do pó”.⁵⁸ Se é o Espírito de Deus quem redime as palavras do pó, poetizando-as, é também o sujeito que constrói o discurso, com suas leituras e com suas possibilidades. A referência a Bilac, por substituição a Isaque, é ilustrativa disso.

Quando consciência da arte como discursividade, esta mulher escritora já se ressentia do peso da tristeza, mesmo que esta seja recriada pela estética. Conforme vimos páginas atrás, a narração do horrível é bela, segundo afirma a narradora de *Cacos para um vitral*. Por outro lado, o ritmo, a rima e a organização das palavras de modo a produzir o poético não são capazes de, imprimindo beleza, eliminar completamente o que há de triste em nós: “Me escapam o dia, a hora, as horas, / escrevo o poema e iludo-me de que escapei à tristeza. / Só a tornei ritmada, talvez mais leve. / Por torná-la bela, suportável, me empenho / e por tal razão sem razão mais choro”.⁵⁹ Se a arte torna suportáveis os problemas da vida, não elimina com isso o cansaço, o sofrimento real, mesmo daquele que escreve: “só belos versos, não. / Uma linha depois da outra, / tão finamente escritas, / com tão primoroso fecho / – e o que sinto é cansaço.”⁶⁰

Por todo o exposto, pode-se afirmar que seria pura ingenuidade a leitura que se fundamentasse apenas no que é mais recorrente na obra de Adélia: a afirmação de uma poesia que se coloca puramente como expressão dos sentimentos e a associação entre a poeta Adélia e um arauto somente a serviço da palavra poética revelada por Deus. Devemos rastrear mais detidamente os seus textos, e não ler apenas livros ou obras isoladas. Devemos buscar uma leitura deslizante pela e da poética adeliânica. Uma poética que é poesia dada por Deus e, ao mesmo tempo, construída pelas mãos humanas.

⁵⁸ PRADO, 2001, *O coração disparado*, p. 191.

⁵⁹ PRADO, 2001, *O coração disparado*, p. 233.

⁶⁰ PRADO, 2001, *Terra de Santa Cruz*, p. 286.

Referências bibliográficas

- ALVES, José Hélder Pinheiro. *A poesia de Adélia Prado*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992 (Dissertação, Mestrado em Literatura Brasileira).
- CANALLE, Cecília. *Fundamentos filosóficos da poética de Adélia Prado: subsídios antropológicos para uma filosofia da Educação*. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 1996 (Dissertação, Mestrado em Filosofia da Educação).
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PEREIRA, Ana Santana Souza de Fontes. *De anjo gauche a anjo na contramão – por uma poética do falanjo*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande Norte, 1998 (Dissertação, Mestrado em Teoria Literária).
- PLATÃO. O banquete. *Os pensadores III*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 7-59.
- PRADO, Adélia. A vaca. In: *Suplemento literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v. 4, n. 133, p. 6, março 1969.
- PRADO, Adélia. “Aí nasceu em mim um par de asas” (Entrevista). *Suplemento literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, jun. 1984, ano XIX, n. 925, p. 3-5.
- PRADO, Adélia. *Cacos para um vitral*. 5 ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PRADO, Adélia. *Manuscritos de Felipa*. São Paulo: Siciliano, 1999.
- PRADO, Adélia. Para perpétua memória de meu pai. In: *Suplemento literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v. 9, n. 412, p. 9, 20 jul 1974.
- PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. 10 ed. São Paulo: Siciliano, 2001.
- PRADO, Adélia. *Solte os cachorros*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- MAÇANEIRO, Marcial. *Eros e espiritualidade: desejo e mistério no cotidiano da fé*. São Paulo: Paulus, 1997.
- MARTÍN DEL BLANCO, Mauricio. La oración en santa Teresa de Jesús y su actualidad. *Studium*. V. XII. Fasc. 3, Burgos, diciembre 1971. p. 399-432.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. 2 ed. (Trad.: Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.