



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários



MARIA DO SOCORRO CARNEIRO ALVES CENTENO

**A PAISAGEM LÍRICA DE ADÉLIA PRADO SOB A ÉGIDE DE
UMA MIRADA COMPLACENTE**

Feira de Santana, BA
2018

MARIA DO SOCORRO CARNEIRO ALVES CENTENO

**A PAISAGEM LÍRICA DE ADÉLIA PRADO SOB A ÉGIDE DE
UMA MIRADA COMPLACENTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PROGEL, da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Aleilton Santana da Fonseca.

Feira de Santana, BA
2018

Ficha Catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteado - UEFS

C389p Centeno, Maria do Socorro Carneiro Alves

A paisagem lírica de Adélia Prado sob a égide de uma mirada complacente / Maria do Socorro Carneiro Alves Centeno . - 2018.
71 f.

Orientador: Aleilton Santana da Fonseca.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Feira de Santana,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2018.

1. Poesia brasileira – Estudo e crítica. 2. Prado, Adélia – Crítica e interpretação. 3. Paisagem. I. Fonseca, Aleilton Santana da, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0(81)-1.09

MARIA DO SOCORRO CARNEIRO ALVES CENTENO

**A PAISAGEM LÍRICA DE ADÉLIA PRADO SOB A ÉGIDE DE
UMA MIRADA COMPLACENTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PROGEL, da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 27 de agosto de 2018.

Prof. Dr. Aleilton Santana da Fonseca
Orientador (UEFS)

Prof. Dr. Luiz Antonio de Carvalho Valverde
(UEFS)

Prof.^a Dr.^a Marcia Rios da Silva
(UNEB)

Para minha mãe, com quem aprendi, desde cedo, que a poesia serve a muitas fomes.

AGRADECIMENTOS

Ao Deus misericordioso e complacente que, em sua infinita bondade, me inspirou, mesmo nos momentos mais difíceis, que foram muitos, para que eu chegasse até aqui.

À minha mãe, que através dos poemas de Castro Alves, Casimiro de Abreu, Junqueira Freire, entre outros, me apresentou à literatura e ao encanto, alimentando ainda mais meus devaneios infantis.

Ao meu pai, por tudo que ele é e representa em minha vida e pelo presente de infância, uma casinha de livros, com os quais realizei minhas melhores viagens.

À Bai, Domingas, minha mãe-irmã, que amorosamente povoava minha mente com causos e histórias fantásticas, enriquecendo mais ainda meu repertório encantado.

Aos meus irmãos, Luíza e Carlielson, pelo amor que nos une, pelos sagrados devaneios infantis que nos pertencem.

Ao meu amado, Carlos Centeno, presente que a vida, os deuses, os santos me deram. Por seu amor que me consola e alimenta. Por sua parceria sempre ao alcance das mãos. Pela cumplicidade no gozo que a arte proporciona.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Aleilton Fonseca, por ter me acolhido, por suas precisas intervenções, pelo tempo a mim doado.

À Prof.^a Dr.^a Rosana Patrício, pela atenção e disponibilidade dispensadas.

Ao Prof. Dr. Francisco Ferreira de Lima que, generosamente, me aceitou como aluna ouvinte em 2013. Jamais esquecerei aquelas tardes prazerosas com Guimarães Rosa e Miguel Torga.

Aos professores Elvya Ribeiro e Jorge Araújo; com eles descobri, ainda na graduação, a alegria insuportável que se pode sentir ao analisar uma obra literária.

Às amigas Daniela e Celeste, pelo apoio, pela escuta atenta e generosa de meu texto.

À Prof.^a Dr.^a Alana El Fahl, pela sensibilidade e atenção com que leu e opinou sobre meu texto.

À Ana Lúcia Tanan, amiga-mãe de todas as horas, pelas muitas vezes que, amorosamente, se dispôs a me ouvir e me incentivar.

Aos colegas do curso, com quem dividi momentos inesquecíveis.

Às minhas filhas, Nadime e Ana, pela compreensão nas muitas vezes em que foram preteridas para que o trabalho se realizasse. Incomensurável amor.

À Nil, filha do coração, primeira experiência como mãe. Inconteste amor.

Enfim, a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para o meu sucesso: o meu muito obrigada!

ANTES DO NOME

Não me importa a palavra, esta corriqueira.

Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,
os sítios escuros onde nasce o “de”, o “aliás”,
o “o”, o “porém” e o “que”, esta incompreensível
muleta que me apoia.

Quem entender a linguagem entende Deus
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.

A palavra é disfarce de uma coisa grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.

Em momentos de graça, infrequentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.

Puro susto e terror.

(Adélia Prado).

RESUMO

Ao poetizar os acontecimentos mais ínfimos, Adélia Prado irrompe na literatura brasileira com uma voz que surpreende de maneira contundente, resgatando do lugar comum o cotidiano, o trivial e, sobretudo, o doméstico familiar, pondo-os em uma zona de evidente transcendência. Embora sua lírica tenha surgido num momento em que se exigia do poeta um maior engajamento com as demandas sociais, a poeta preferiu falar do cotidiano de uma dona de casa que, como ela mesma diz, não nasceu para “carregar bandeiras”. O presente estudo tem como principal objetivo a análise de poemas dos livros **Poesia Reunida** e **Miserere**, de Adélia Prado, a fim de desvendar a mirada lírica e complacente da poeta sobre coisas, seres e paisagens, em que se inscrevem todos os comportamentos possíveis e imagináveis dos eus poéticos. Objetivamos mostrar que a paisagem presente nos poemas reflete a afetividade e os estados de alma dos eus líricos, sob a proteção da mirada atenta, amorosa e complacente da poeta de Divinópolis.

Palavras-chave: Adélia Prado. Paisagem. Mirada. Complacência.

RESUMEN

Al poetizar los acontecimientos más ínfimos, Adélia Prado surge en la literatura brasileña con una voz que sorprende de manera contundente, rescatando lo cotidiano, lo trivial y sobretodo, lo doméstico familiar del lugar común, poniéndolos en una zona de evidente transcendencia. No obstante su lírica haya surgido en un momento en que exigía del poeta una mayor disposición para los problemas sociales, la escritora prefirió hablar de lo cotidiano de una ama de casa que como ella misma dice, no nació para “cargar banderas”. El presente estudio tiene como principal objetivo el análisis de poemas de los libros **Poesía Reunida** y **Miserere**, de Adélia Prado, con el fin de descubrir la mirada lírica y complaciente de la poeta sobre cosas, seres y paisajes, donde se incluyen todos los comportamientos posibles e imaginables de los yos poéticos. Pretendemos mostrar que el paisaje presente en los poemas refleja la afectividad y los estados del alma de los yos líricos, bajo la protección de la mirada atenta, amorosa y complaciente de la poeta de Divinópolis.

Palabras-clave: Adélia Prado. Paisaje. Mirada. Complacencia.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	ADÉLIA PRADO: ORÁCULO DA POESIA.....	13
2.1	A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DA ESCRITURA DE ADÉLIA PRADO.....	28
2.2	A HUMANÍSSIMA TRINDADE: DEUS, SEXO E MORTE.....	35
3	UMA MIRADA LÍRICA E COMPLACENTE SOBRE COISAS, SERES E PAISAGENS.....	46
3.1	PAISAGENS: ESTADOS DE ALMA.....	53
3.2	O MUNDO É UM JARDIM.....	58
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
	REFERÊNCIAS.....	66

1 INTRODUÇÃO

*Como um tumor maduro
a poesia pulsa dolorosa
(Adélia Prado).*

No presente trabalho, propomos a análise de poemas selecionados dos livros **Poesia Reunida** e **Miserere**, de Adélia Prado, a fim de evidenciar que, para além de retratar em seus poemas uma humaníssima trindade, a saber: Deus, sexo e morte, a poeta, ainda, lança um olhar perscrutador por detrás das coisas, na busca de ver o invisível que se lhe apresenta na grande tela do mundo, sob a égide de uma mirada complacente.

Segundo Gaston Bachelard (1988, p. 6), “todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético”. Neste trabalho, nos debruçaremos sobre aquele que muitos acreditam ser o mais perigoso de todos: a visão. É sobre o olhar, a mirada de Adélia Prado, que voltaremos nossos sentidos, no intuito de perceber o que a poeta vê e que os outros não veem, já que sua vista alcança as coisas terrestres e celestes, o visível e o invisível, com uma complacência digna dos corações mais compassivos.

Muitas são as dissertações, teses, artigos e outros estudos acadêmicos sobre a obra de Adélia Prado. Desde o lançamento de seu primeiro livro, **Bagagem** (1976), seus escritos despertam o interesse de críticos e estudiosos, dentro e fora do Brasil. Apesar de já terem sido realizadas inúmeras pesquisas sobre sua obra, não há um estudo específico sobre o que propomos abordar. O objetivo da pesquisa é analisar e perceber como a paisagem descrita reflete a afetividade e os estados anímicos dos eus líricos. Durante o estudo, percebemos que a paisagem é vista a partir de um ponto essencialmente subjetivo e que, muitas vezes, a paisagem e o ser são indissociáveis.

A escolha desse percurso foi motivada por demandas da própria obra. Ao longo de uma leitura crítica e atenta dos poemas trabalhados, pode-se observar que a paisagem é um elemento essencial na composição de muitos eus líricos de Adélia Prado.

O pesquisador francês Michel Collot (2010, p. 207) afirma que “a convivência do olhar e do corpo inteiro com a paisagem explica que podem investir nesta quaisquer tipos de conteúdos psicológicos”. É o que percebemos em muitos de seus versos, quando o eu lírico e a paisagem nascem na mesma fonte, fundem-se e confundem-se, inaugurando uma forma: “Há dentro de mim uma paisagem / entre meio-dia e duas horas da tarde.” (PRADO, 1991, p. 253).

Para desenvolver tais leituras, utilizamos teóricos que oferecem subsídios e referências para a compreensão da linguagem e do estilo da escritora, como: Octavio Paz, Roland Barthes, Edgar Morin e José Gil. Quanto aos traços e particularidades da lírica moderna e da obra poética de Adélia Prado, buscamos auxílio em Hugo Friedrich. Em relação às imagens e devaneios poéticos, recorremos a Gaston Bachelard.

Além dos teóricos já citados, trabalhamos com: Aleilton Fonseca, que, no ensaio “O poeta na metrópole: ‘expulsão’ e ‘deslocamento’”, trata da condição do poeta moderno, o qual, fadado à expulsão e ao deslocamento, procura caminhos para integrar a si e à sua poesia no mundo moderno; Ferreira Gullar, que, no ensaio “Poesia e realidade contemporânea”, trata da trajetória do poeta moderno, desde a perda de sua condição de “eleito dos deuses” até a tomada de consciência de que perdera sua auréola, e da matéria poesia moderna, extraída da banalidade e do delírio da cidade; e Roberval Pereyr, que, sem fazer distinção entre moderno e pós-moderno, busca a unidade primordial da lírica moderna.

Mantivemos, ainda, diálogo constante, no decorrer da pesquisa, com alguns dos mais relevantes trabalhos que compõem a fortuna crítica de Adélia Prado, tais como: Antonio Hohlfeldt, que, no ensaio “A epifania da condição feminina”, além de traçar o percurso da poeta nas letras brasileiras, revela que, embora haja uma relação direta entre seus poemas e sua prosa, há funções específicas para cada um desses textos: a poesia assume um tom epifânico, com uma reflexão mais profunda e religiosa, enquanto a prosa permite à escritora uma reflexão a respeito da condição feminina na sociedade; e Vera Queiroz que, em sua dissertação de mestrado, intitulada “O vazio e o pleno: a poesia de Adélia Prado”, mapeia os temas que circunscrevem a produção poética da autora mineira na tradição da lírica brasileira, situando-a como uma das expressões mais originais surgidas no panorama da Literatura Brasileira. Referimo-nos ainda a Laéria Bezerra Fontenele, que, na pesquisa de doutorado “A máscara e o véu”, toma como problemática a classificação literária do discurso feminino na obra de Prado; e a Rita de Cássia da Silva Olivieri, cuja tese de doutorado, intitulada “Mística e erotismo na poesia de Adélia Prado”, apresenta análises das formas de representação literária do erotismo e da religiosidade como fio condutor de seu percurso pelo universo poético da autora.

Quanto às discussões em torno de paisagem, embasamo-nos em Michel Collot, que, em seu ensaio “Do Horizonte da Paisagem ao Horizonte dos Poetas” (2010, p. 207), afirma: “Uma vez que a paisagem está ligada a um ponto de vista essencialmente subjetivo, ela serve

de espelho à afetividade, refletindo os ‘estados de alma’”¹. Destacamos também Anne Cauquelin, em **Invenção da Paisagem**, livro no qual a autora sugere uma nova forma de pensar a arte e o homem, ante as transformações tecnológicas e perceptivas que introduzem outra maneira de perceber o fenômeno artístico, e Yi-Fu Tuan, em **Topofilia**, no qual o autor trabalha os laços entre meio ambiente, percepção e visões de mundo, além de chamar a atenção para o fato de que a topofilia pode não ser a emoção mais forte na vida do ser humano, mas, uma vez ativada, ela transforma o lugar ou o meio ambiente em veículo de acontecimentos emocionalmente fortes.

Na segunda seção, fazemos uma amostra da fortuna crítica da autora, e de sua trajetória no cenário das letras brasileiras. Traçamos o percurso da poeta que, fadada à expulsão e ao deslocamento no mundo moderno, como muitos que a precederam, encontra matéria para sua poesia na vida cotidiana e na banalidade da cidade. Abordamos, ainda, aspectos e especificidades de seu fazer poético, como: a prioridade dada à inspiração, a leveza de uma linguagem despojada e espontânea, que se torna, muitas vezes, insustentável, por carregar o peso incomensurável da vida. Lembramos que, apesar da aparição de Adélia Prado ter ocorrido num momento de decadência do sagrado, ela ressacraliza sua poesia, na intenção de se reapropriar do divino que se manifesta no corpo e na alma, impregnado de erotismo. Tentaremos decifrar o enigma da humaníssima trindade – Deus, sexo e morte – que se faz presente em toda a sua obra.

Na terceira seção, destacamos a paisagem como elemento essencial na composição dos sujeitos líricos de Adélia Prado. Seleccionamos poemas cujas imagens refletem a afetividade e os estados anímicos dos eus líricos. Perpassamos, ainda, pelo olhar da poeta, que, através de imagens e sugestões, faz emergir a profusa procissão invisível que vai por dentro dos sujeitos poéticos. Nesta seção, enveredamos pelo viés da transcendência/imanência, para tentar entender o processo de construção desses sujeitos, que reverberam imagens do âmago do ser, as quais tomam forma através dos poemas. Mediamos conceitos como os de paisagem, visível, invisível, desde quando os mesmos se presentificam com frequência em sua obra. Buscamos, ainda, compreender o processo fenomenológico do olhar da poeta, que, diferente do olhar de muitos poetas que a precederam, não é um olhar de estupor, de espanto sobre o que vê, mas uma mirada contemplativa, complacente, amorosa. Sua lírica, embora tenha surgido num momento que exigia do poeta um maior engajamento com as demandas sociais, fala do cotidiano de uma dona de casa que, como ela mesma diz, não nasceu para “carregar

¹“Qualquer paisagem é um estado de alma” escreve Amiel (1852 apud Collot (2010, p. 207).

bandeiras”, pois acredita ser este um “cargo muito pesado pra mulher” (PRADO, 1991, p. 11); crê que “ser coxo é maldição para homem”, e que ela é “desdobrável” (PRADO, 1991, p. 11).

A presente pesquisa é de cunho bibliográfico, baseado em referencial teórico. Por meio da leitura, análise e interpretação de um conjunto de poemas que refletem o olhar de Adélia Prado sobre as coisas e o mundo, tentamos perquirir esse jeito de ser e escrever tão particular.

2 ADÉLIA PRADO: ORÁCULO DA POESIA

*Quem é essa que sobe do deserto
apoiada em seu amado?
(Cântico dos Cânticos).*

Aos 13 dias do mês de dezembro, no ano de 1935, nasce, numa pequena cidade do interior de Minas Gerais, chamada Divinópolis, a escritora Adélia Prado, cujo nome de batismo seria Adélia Luzia Prado de Freitas. Começou a escrever ainda menina, aos 14 anos, quando perdeu sua mãe. Porém aqueles poemas “certinhos”, escritos segundo as regras tradicionais, ainda não eram sua fala. Aos 18 anos, aproximadamente, quando conheceu a poesia de Drummond, como afirma em entrevista, a escritora pensou: “Assim desse jeito, eu dou conta de escrever” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2000, p. 30).

A poesia que deu origem ao seu primeiro livro veio depois de 1973. Logo após a morte de seu pai, a escritora mandou uns escritos para Affonso Romano de Sant’Anna, que tendo ficado encantado, mostrou-os a Carlos Drummond de Andrade, o qual, ao lê-los, disse: “trata-se de um fenômeno” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2000, p. 5). O poeta itabirano publicou uma crônica sobre o novo fenômeno mineiro:

Adélia é lírica, bíblica, existencial, faz poesia como faz bom tempo: esta é a lei, não dos homens, mas de Deus. Adélia é fogo, fogo de Deus em Divinópolis. Como é que eu posso demonstrar Adélia, se ela ainda está inédita e só uns poucos do país literário sabem da existência desta grande poeta-mulher à beira-da-linha? (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2000, p. 5).

Um ano depois, em 1976, Adélia Prado lança **Bagagem**, seu livro de estreia. Tal intento está registrado no poema Fluência (PRADO, 1991, p. 211):

Eu fiz um livro, mas oh meu Deus,
não perdi a poesia.
Hoje depois da festa,
quando me levantei para fazer café,
uma densa neblina acinzentava os pastos,
as casas, as pessoas com embrulho de pão.
O fio indesmanchável da vida tecia seu curso.
Persistindo, a necessidade dos relógios,
dos descongestionantes nasais.
Meu livro sobre a mesa contraponteava exato
com os pardais, os urinóis pela metade,

o antigo e intenso desejar de um verso. O relógio bateu sem assustar os farelos sobre a mesa.
Como antes, graças a Deus.

“Eu fiz um livro, mas oh meu Deus,/ não perdi a poesia”. O livro sobre a mesa, apesar de contrapontear com os pardais, não mudou o curso da vida, que seguia incólume “como antes, graças a Deus.” Depois da festa, tudo voltara à normalidade, inclusive o “antigo e intenso desejar de um verso”.

A partir daí, Adélia Prado continuou seu percurso, firmando-se cada vez mais entre os grandes nomes da literatura feminina; num país em que muitos críticos, no passado recente, não viam com bons olhos mulheres que escreviam versos, tratando-as como donas de casa que queriam falar sobre amenidades ou como uma menina teimosa que tentava chamar a atenção para si.

No Brasil do século XIX, quase não havia poetisas reconhecidas, apenas algumas silenciosas e desconhecidas. Talentos guardados em gavetas ou, até mesmo, restritos às ideias. Muitas mulheres, embora sentissem a poesia dentro de si, não almejavam ser poetisas, por se tratar de uma posição ousada para quem nascera apenas para procriar e cuidar do lar, dos rebentos e do marido, como regiam os costumes sociais da época.

Desde Bárbara Heleodora, mulher de Alvarenga Peixoto, que escrevia seus versos quase que secretamente lá pelos idos dos anos 1812, em Minas Gerais, até os dias atuais, a mulher-poetisa percorre longas avenidas largas de dor, solidão, injustiça e infâmia. Apesar dos inúmeros periódicos fundados por mulheres no Brasil do século XIX e dos “cadernos goiabada”², a literatura feminina brasileira só ganharia destaque a partir dos anos 1920, já no século XX.

Em se tratando dos cadernos de anotação, não podemos esquecer os cadernos de Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas, reconhecida doceira que cursara apenas até o terceiro ano primário, e, entre o feitiço de doces cristalizados e os afazeres domésticos, conseguiu publicar seu primeiro livro aos 75 anos de idade. Ana reaparece Cora Coralina, para quem Drummond fez a seguinte deferência, segundo o *Jornal do Brasil* (1980, p. 7): “Cora Coralina, para mim a pessoa mais importante de Goiás. Mais do que o Governador, as excelências, parlamentares, os homens ricos e influentes do Estado”.

² “Cadernos goiabada: termo denominado por Lygia Fagundes Telles para fazer referência aos cadernos onde as mocinhas escreviam pensamentos e estados de alma, diários que perdiam o sentido depois do casamento, pois a partir daí não mais se podia pensar em segredo – que se sabe, em se tratando de mulher casada, só podia ser bandalheira. Ficavam sim com o caderno do dia-a-dia, onde, em meio a receitas e gastos domésticos, ousavam escrever uma lembrança ou idéia. Cadernos que Lygia vê como um marco das primeiras arremetidas da mulher brasileira na carreira de letras, ofício de homem”. (TELLES, 2004, p. 409).

Muitas são as mulheres que, ainda hoje, relatam o quão difícil é ser e viver num mundo dominado por padrões masculinos. Sobre o caminho percorrido por algumas dessas desbravadoras das letras, afirma Norma Telles, a respeito de depoimentos deixados por escritoras brasileiras (2004, p. 409):

A conquista do território da escrita, da carreira de letras, foi longa e difícil para as mulheres no Brasil. Tanto que, ainda hoje, ouvimos Hilda Hilst, escritora brasileira contemporânea, afirmar que a atividade de escrever requer muito esforço; ou Rachel Jardim dizer, em *Cheiros e ruídos* (1976), que demorou anos para descobrir a sua forma de expressão e se aceitar como escritora, pois colocara sua necessidade de criar na casa e na combinação dos pratos que servia; ou ainda Zélia Gattai, em *Anarquistas graças a Deus* (1982), pensando no que diria sua mãe ao ler o livro: “Que menina atrevida! O que não vão dizer!”.

Myriam Fraga, escritora baiana, que surgiu no cenário da literatura brasileira em 1964, época de grande efervescência de escritura de autoria feminina no Brasil, em conferência, declara:

Cedo aprendi que uma mulher é fabricada de estilhaços. De recusas, de espaços cercados, de negação, de estranhos sortilégios. A existência de uma mulher, num universo dominado por padrões masculinos, é sempre um jogo de cartas marcadas. Estranhas cartas onde o rei e o valete são sempre os vencedores (FRAGA, 2000, n.p.).

Essa luta tem mais de um século, e, aos poucos, muitas mulheres que enfrentaram “o que os outros vão dizer” conquistaram o lugar que lhes era de direito. Não foi diferente para Adélia Prado, que, carregando no rosto a História de tantas outras poetisas que a precederam, certamente ainda luta para ser respeitada como escritora e mulher.

Em 1978, publica seu segundo volume de poemas, **O coração disparado**, com o qual ganhou o Prêmio Jabuti. Um ano depois, lança-se na prosa com o romance **Solte os cachorros**. Em meio à grande produção em que se encontrava, resolve abandonar o magistério, depois de 24 anos de atuação. Formada em Filosofia, a escritora diz que fez o curso para “escovar o pensamento”. Trabalhou como assistente na cadeira de História da Filosofia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Divinópolis.

Em 1980, a escritora de Divinópolis publica **Cacos para um vitral** (romance). Um ano após, publica **Terra de Santa Cruz** (poemas). Seu terceiro romance, intitulado **Os componentes da banda**, é lançado em 1984.

No mesmo ano, é lançada, por Lucy Ann Carter, a primeira de uma série de estudos universitários – dissertações e teses – sobre a obra de Adélia Prado, no Department of Comparative Literature, da Princeton University (EUA). Em meio à produção intensa por parte da escritora, surgem inúmeros trabalhos e estudos sobre seus escritos. Destacamos “O vazio e o pleno: a poesia de Adélia Prado”, de Vera Queiroz, que faz a seguinte consideração (1994, p. 12):

De onde vem a força desta poesia, que se constitui como um fio tenso entre o vazio e o pleno? Como pode ser construída uma obra com o material que a língua esvaziou, que a ideologia empobreceu, que a cultura refugou e que, ainda assim, surge um acento forte no conjunto da produção poética das últimas décadas? Como se faz uma poesia em que até mesmo o descuido formal, frequente, sobretudo, nos poemas mais longos, acaba por ser parte da composição e a ela se integra naturalmente? A estas perguntas talvez venha em resposta o princípio de entrega e de verdade de que se compõe a poesia adeliana.

Entrega e verdade: princípios que compõem a obra de Adélia Prado. Ambas caminham juntas, pois quando alguém se entrega a outrem, a verdade emerge naturalmente. Entrega, aqui, no sentido de dizer aquilo que poucos diriam até a si mesmos; verdade no sentido de revelação, revelar a sua voz enraizada naquilo que ela tem e lhe interessa: o cotidiano³.

Laéria Fontenele, em sua tese de doutorado intitulada “A máscara e o véu- o discurso feminino e a escritura de Adélia Prado” (2002, p. 22), ressalta:

...a escritura de Adélia Prado não pode ser reduzida, simplesmente, à encenação de uma modalidade discursiva, como, no caso, a “feminina”. A sua obra, se apreendida em sua literariedade, parece apresentar uma pluralidade de aspectos formais, estéticos, estilísticos; particularidades quanto à criação de um estilo; preocupações metapoéticas; além de uma grande variedade temática e aspectos que a inscrevem como uma expressão singularíssima das letras nacionais.

Qualificar Adélia Prado como uma voz feminina, apenas, como algo próprio a sua condição de mulher, é um rótulo limitador para alguém que diz que “Qualquer coisa é a casa da poesia” (PRADO, 1991, p. 143). Sua poesia não é apenas o lugar de afirmação de um discurso “feminino”, mas lugar para todos os temas, conforme lhe aprouver, inclusive aqueles

³Em conferência exibida em 6 de agosto de 2008, no programa “Sempre um Papo”, da TV Câmara, Adélia Prado reafirmou a visão de mundo que informa sua poesia: a mística do cotidiano – Minha insistência no cotidiano é porque a gente só tem ele: é muito difícil a pessoa se dar conta de que todos nós só temos o cotidiano, que é absolutamente ordinário (ele não é extraordinário) – diz Adélia Prado. E eu tenho absoluta convicção de que é atrás, através do cotidiano, que se revelam a metafísica e a beleza; já está na Criação, na nossa vida.

que permeiam seus pensamentos, como: sexo, Deus, morte, a vida cotidiana e toda a metafísica que esta encerra. Na tese “Mística e erotismo na poesia de Adélia Prado”, Rita Olivieri registra (1994, p. 27):

A poesia de Adélia Prado é um mergulho no real em busca do absoluto. Ela aspira integrar a diversidade do real num sistema que o transcende. Assim, qualquer objeto ou ato humano pode se transformar em sinal de uma realidade transcendente. O esforço de superação da precariedade da condição humana e do aspecto fragmentário do real evidencia o ideal de unificação harmônica entre o homem e o cosmos. A experiência poética adeliана é motivada pela necessidade de resgatar o sentido da totalidade do ser.

O universo poético adeliано busca a todo tempo essa sensação de plenitude, une contrários, como poucos ousariam fazê-lo, na busca de viver o cotidiano muito além do que ele encerra e permite, dando sentido às coisas mais ínfimas. Adélia Prado ritualiza os atos mais banais na busca da transcendência, não abdicando da imanência. Nessa busca infindável, sagrado e profano se aproximam e se fundem para que o ser, finalmente, goze, mesmo que em átomos de segundos, essa plenitude.

Antonio Hohlfeldt, em ensaio para os **Cadernos de Literatura Brasileira** (2000, p. 119), sinaliza:

Adélia Prado constitui um novo discurso, um discurso absolutamente inédito em que o *prazer da revelação* não se circunscreve à personagem, mas é plenamente repartido com os seus leitores. Daí o fato de, embora separando e distinguindo as formas literárias que explora, não constituir, efetivamente, um fosso de distanciamento entre aquelas formas, pelo contrário, desenvolvê-las enquanto diferentes modos de constituição de um único discurso, de uma revelação que é um continuado ato de comunicação entre si e seus leitores, nesta auto função profética que se descobriu e que realiza literariamente.

A literatura praticada por Adélia Prado não se prende a regras nem dogmas, revela a si e ao outro. Eu lírico e leitor repartem o mesmo pão distribuído pela epifania e pela catarse. Independentemente da forma, seja poesia ou prosa, encontraremos a mesma palavra poética-profética.

O livro de poemas **O Pelicano** foi lançado em 1987, mesmo ano em que a atriz Fernanda Montenegro protagonizou o espetáculo **Dona doida: um interlúdio**, baseado nas seguintes obras de Adélia: **Bagagem, O coração disparado, Terra de Santa Cruz, Solte os cachorros, Os componentes da banda** e **O Pelicano**. A montagem foi dirigida por Naum Alves de Souza e percorreu diversos estados brasileiros, além de ser apresentada nos EUA,

Itália e Portugal. Em 1988, lançou **A faca no peito**, livro de poemas. Dois anos após, sai a primeira edição de sua **Poesia Reunida**, em 1991. A publicação reunia em um único volume: **Bagagem, O coração disparado, Terra de Santa Cruz, O pelicano e A faca no peito**. Foi um momento de celebração e reconhecimento literário para Adélia Prado.

Prado começou a escrever **O homem da mão seca** em 1987. O livro saiu em 1994, sete anos após seu início. Ela acredita ter ficado sete anos sem escrever. Foram sete longos anos no deserto da linguagem, conforme afirma em entrevista (1999, p. 32):

Eu comecei a escrever *O homem da mão seca* com muito entusiasmo, sabia tudo o que queria. Fiz o primeiro capítulo e aí me deu um branco. Foi uma crise muito grande. Eu não sabia, mas era uma depressão forte. Estava muito deprimida e não percebia. Só via que não estava dando conta de escrever.

A escritora procurou ajuda profissional para sair da crise depressiva em que se encontrava. Após seis meses de análise, acabou descobrindo que o “homem da mão seca” era ela. E, assim como a noiva de *Cântico dos Cânticos*, epígrafe desta sessão, Adélia sobe do deserto apoiada em seu amado: o livro, finalmente, concluído.

Em 1999, são lançados **Manuscritos de Felipa** (romance), **Oráculos de maio** (volume de poemas) e sua **Prosa Reunida**. Em novembro de 2001, foi publicado **Filandras**, volume com 43 textos; e, em 2005, a novela **Quero minha mãe. Quando eu era pequena** marca sua estreia na literatura infantil, em 2006, seguida por **Carmela vai à escola**, lançado em 2011. Em 2012, lançou **A duração do dia**, volume de 71 poemas.

As últimas obras da poeta foram **Miserere**, em 2014, **Poesia Reunida**, em 2015 e **Cantiga dos meninos pastores**, livro infantil lançado em dezembro de 2016. Ainda em 2016, Adélia Prado foi vencedora do Prêmio do Governo de Minas Gerais de Literatura, na categoria Conjunto da Obra.

Apesar da boa aceitação pela maioria da crítica, sua recepção não foi de todo tranquila. Adélia Prado encontrou resistência por parte de alguns que não podiam aceitar o novo discurso poético de uma dona de casa que escrevia como se estivesse à beira do fogão, que dizia que tudo o que tinha era o cotidiano – só poderia, portanto, escrever sobre ele. Embora seu livro **Bagagem** tenha recebido inúmeras críticas positivas, o mesmo não aconteceu com seu segundo livro, **O coração disparado**, o que evidencia o seguinte comentário de Geraldo Pinto Rodrigues (1979, n.p.):

[...] Agora, dois anos depois da estréia [sic], Adélia Prado volta às livrarias com seu segundo volume de poemas, *O coração disparado*. E o que já se diz deste livro assemelha-se ao que do primeiro se falou. Mesmo porque, não há muito mais e nem muito menos. A sua poesia continua a ser “espontânea”, “sensual”, “telúrica” etc. [...]. É inegável que se trate de autora de talento. Que tem o que dizer e que, muitas vezes, sabe como dizer: Mas que, em sua forçada aparência ingênua, tropeça por vezes no prosaico, sem se dar conta de que a arte, e em especial a arte da poesia, exige uma elaboração metafórica, a fim de que, através do seu poder de transfiguração das coisas, dos objetos, da vivência e da experiência humana, crie o belo estético e o que está além da mera sensibilidade.

Como podemos observar, Rodrigues afirma que não há nada de novo a dizer sobre a poesia de Adélia Prado. Talvez ele não tivesse percebido o quanto era diverso, rico e gigantesco esse prosaico e o quanto esse banal era transcendente, a ponto de atingir o universo. Seus escritos têm uma força estranha capaz de construir uma obra que fala sobre qualquer coisa, sobre aquilo que, ingenuamente, se supõe ínfimo, mas que, em sua escrita, ultrapassa todos os limites, a ponto de abarcar o cosmos. Apenas com muita entrega pode-se transformar “banalidades” em poesia, como o faz a poeta de Divinópolis.

Adélia Prado confessa em entrevista, ao se referir ao processo criativo (2000, p. 27): “Tem uma corda própria, que se tocada exige de você uma expressão, uma fala. É o Espírito Santo. Ele quer falar e me usa. No caso, eu sou um oráculo”.

Segundo Angelo Di Berardino, no **Dicionário Patrístico e de Antiguidades Cristãs** (2002, p. 1034), “oráculo é uma forma de divinação, consistindo na resposta, expressa por meio e modalidades diversas, por parte de uma divindade, à pergunta feita pelo fiel sobre questões pessoais ou concernentes a uma comunidade.” De acordo com o mesmo dicionário, essas divinações aconteciam através dos movimentos das folhas do carvalho sagrado e águas de uma fonte vizinha, ou, ainda, era a Pítia, inspirada pelo deus, a emitir respostas que, expressas em formas enigmáticas, eram depois interpretadas pelo corpo sacerdotal. Adélia Prado afirma em entrevista (2000, p. 31):

O oráculo é aquela voz que fala pelo invisível, é o invisível falando através daquele instrumento. Mas tem profecia na poesia: você fala muito além do que você próprio está percebendo. Isso também eu acho espantoso. Falando assim parece tão presunçoso... Sim, a poesia é isso: revelação, epifania, parusia. Mas o poeta é um coitado. Então, sabe o que é? Um estado de graça. É um estado de graça.

Nessa fala, Adélia Prado ratifica o que muitos de seus versos já haviam anunciado. Ela é tomada por essa força que quer se manifestar a todo custo e a utiliza. Sua escrita remete à

visão de poesia enquanto revelação e mistério. Para ela, religião e poesia têm as mesmas categorias, ou seja, são envoltas em mistério, revelação e epifania. Apesar de a poeta se intitular um “oráculo”, ela não se julga a “eleita dos deuses”, aquela escolhida no meio de tantas outras. Ao contrário, ela acredita que o poeta é um coitado que, no momento de criação, encontra-se num estado de graça, jubiloso. As palavras de Adélia Prado retomam a ideia de Octavio Paz (1982, p. 166):

A experiência poética, como a experiência religiosa, é um salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original. Encoberto pela vida profana ou prosaica, nosso ser de repente se recorda de sua identidade perdida; e então, aparece, emerge esse “outro” que somos. Poesia e religião são revelação.

Quando a poeta diz que, na poesia, o poeta fala muito além daquilo que ele próprio está percebendo, é a esse “outro”, a respeito do qual discute Paz (1982), que sua fala remete. Essa outridade desconhecida do poeta que a poesia revela, “... é revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo” (PAZ, 1982, p. 166).

Em “Guia” (PRADO, 1991, p. 63), ela confunde e funde Deus e Poesia: “A poesia me salvará.../ Que outra coisa ela é senão Sua face atingida/ da brutalidade das coisas?” Como oráculo da poesia, ela faz a revelação que faltava: a poesia tem a função de salvar; salva o ser que se encontra preso, “carregado de ausências e silêncios como os precipícios” (MÃE, 2012).

No poema **Sedução**, do livro **Bagagem**, Adélia Prado tematiza a criação poética, apresentando-nos a poesia como uma força que vai além de seus domínios, manifestando-se independente de seus desejos (PRADO, 1991, p. 62):

SEDUÇÃO

A poesia me pega com sua roda dentada,
me força a escutar imóvel
o seu discurso esdrúxulo.
Me abraça detrás do muro, levanta
a saia pra eu ver, amorosa e doida.
Acontece a má coisa, eu lhe digo,
também sou filho de Deus,
me deixa desesperar.
Ela responde passando
língua quente em meu pescoço,
fala pau pra me acalmar,
fala pedra, geometria,
se descuida e fica meiga,

aproveito pra me safar.
 Eu corro ela corre mais,
 sete demônios mais forte,
 Me pega a ponta do pé
 e vem até na cabeça,
 fazendo sulcos profundos.
 É de ferro a roda dentada dela.

Para Adélia Prado, a manifestação poética acontece como um jogo de sedução, no qual a poesia tenta a todo custo subjugar-la. O sujeito poético, numa linguagem imagetivamente sexualizada, quer fugir, mas não tem forças. A poesia, com sua força demoníaca, poderosa, sedutora, não o deixa escapar: “Me abraça detrás do muro, levanta/ a saia para eu ver, amorosa e doida./ Acontece a má coisa, eu lhe digo,/ também sou filho de Deus,/ me deixa desesperar./ responde passando/ língua quente em meu pescoço”. Ela se manifesta de forma violenta e persuasiva. A experiência poética é, também, uma experiência erótica, amorosa e, ao mesmo tempo, perversa, agindo como um algoz, muitas vezes, amoroso e meigo: “se descuida e fica meiga”. Esse metapoema revela que o jogo entre poeta e poesia vai além das brincadeiras amorosas, é um jogo de poder e domínio, do qual a poesia sairá vencedora. A experiência criadora revela todo o caráter agressivo da poesia. Ela insiste, o poeta resiste até a exaustão; finalmente, entrega-se vencido, deixando-se dominar, subjugar, possuir, numa irrupção violenta e dolorosa: “É de ferro a roda dentada dela”. A poesia se consubstancia em sujeito e domina a situação. Ela tem o poder. Percebe-se como o ato de criação é comparado ao ato sexual em que há primeiro o jogo de sedução, as brincadeiras, quando um possuído finge não querer se deixar dominar e um possuidor, usando de sua força maior e de seus poderes de sedução, consegue possuí-lo. Nesse poema, dor e prazer são indissociáveis. Assim como no poema **Dejanira**, de Myriam Fraga (2008, p. 346), o veneno e o unguento são destilados pelo mesmo ser, o qual age, a um só tempo, com violência e doçura.

DEJANIRA

Eu sonho com um centauro
 Toda noite.
 Este monstro me beija
 E me escouceia.

Galopamos no escuro
 Todo o tempo,
 E o tempo é o oceano
 Sem fronteiras.

Ele me bate com as patas

E me sacia
Com seus dedos de fera
E de argonauta.

Ora durmo em seus braços,
Ora navego
Ao som cadenciado
De seus cascos.

Às vezes ele me acorda,
Outras me embala
E rasga com seus dentes
Minha carne
E bebe do meu sangue
E me açoita
Com o vento de sua cauda.

E enfim, quando exausta
Eu desfaleço
Na cama ensanguentada,
Ele deita ao meu lado
E lambe as chagas.

Em ambos os poemas, o caráter violento e agressivo é reforçado pelos verbos no presente e na voz ativa. A experiência poética está para Adélia Prado, assim como o Centauro está para Dejanira – ambos agem como algozes sanguinários e doces, mas que saciam. A poesia pega com sua roda dentada, amorosa e meiga; o Centauro açoita e embala.

Na leitura dos versos de Adélia Prado, podemos sentir o caráter irracional e instintivo da poesia. Ela chega de supetão, inesperadamente, puro instinto, o que provoca as mais diversas sensações. Como afirma Paz (1982, p. 194):

O ato de escrever poemas se oferece a nossos olhos como um nó de forças contrárias, no qual nossa voz e a outra voz se enlaçam e se confundem. As fronteiras se extinguem: nosso discorrer se transforma insensivelmente em algo que não podemos dominar totalmente; e nosso eu cede lugar a um pronome inominado, que não é inteiramente um tu ou um ele. Nessa ambiguidade consiste o mistério da inspiração. Mistério ou problema? Ambas as coisas: para os antigos a inspiração era um mistério; para nós, um problema que contradiz nossas concepções psicológicas e nossa própria ideia do mundo.

Para Adélia Prado, o fazer poético vem de uma vontade alheia, que a toma de assalto, involuntariamente, sem pedir licença, ratificando o que muitos contestam no mundo moderno: a inspiração. Para a poeta, o fazer poético flui do inconsciente, sendo superior à sua vontade. É a outra voz que se impõe, soberana, sobrepondo-se à voz do poeta.

Sobre a experiência e criação poética de Adélia Prado, afirma Rita Olivieri (1994, p. 74):

Adélia Prado distingue a experiência poética ou poesia, do fenômeno literário ou poema. A experiência poética se produz espontaneamente e nem sempre se traduz em poema. A poesia inspira o poema, mas ela o transcende e não se confunde com ele. Ela preexiste ao ato de criação. O experimento da poesia é um experimento de conhecimento, a revelação do sentido oculto da existência, momento em que se estabelece uma comunhão entre o mundo e a sensibilidade do ser que o contempla. Daí a semelhança com a experiência religiosa, encontro com o transcendente, fome de eternidade. Dos raros momentos de revelação nasce o poema.

A concepção poética que nos remete à inspiração adquiriu, ao longo da história humana, várias faces: desde a concepção platônica de que o poeta era um possuído de forças do mal, à mística, que atribuía à poesia uma força divina. Na Idade Moderna, a racionalidade gera um conflito na noção de inspiração, como afirma Paz (1982, p. 207):

A necessidade de refletir e se debruçar sobre a criação poética para arrancar-lhe o segredo só pode ser explicada como consequência da Idade Moderna, ou melhor, nessa atitude consiste a modernidade. E a mágoa dos poetas reside em sua incapacidade de explicar, como homens modernos e dentro de nossa concepção do mundo, esse estranho fenômeno que parece nos negar os fundamentos da Idade Moderna: aí, no seio da consciência, no eu, pilar do mundo, única rocha que não se desagrega, surge de repente um elemento alheio que destrói a identidade da consciência.

Para Paz, esse momento em que houve uma oscilação da concepção de mundo na história da poesia chama-se Surrealismo. O surrealismo ataca o mundo moderno, porque investe contra a luta entre sujeito e objeto. Nele há a dissolução do sujeito e do objeto, para que a inspiração prevaleça.

A inspiração em Adélia Prado tem raiz religiosa, já que, para ela, experiência religiosa e experiência poética são uma coisa só. Ao separar experiência e obra poética, ela deixa transparecer que, muito antes da concretização da poesia em poema, houve uma experiência poética que a inspirou. Experiência reveladora, epifânica e jubilosa, como fala a poeta em entrevista (2000, p. 24):

[...] Poesia não é algo que eu crio com as palavras; sento e falo: “Agora com estas palavras vou criar isso ou aquilo”. As palavras me servem na medida em que dão carne a uma experiência anterior. Eu posso até cutucar um pouquinho em alguma palavra e ela me despertar a coisa, mas essa coisa que a poesia desperta é que é o grande mistério. Para mim, é o corpo de Cristo;

ela é a encarnação da divindade, é um experimento do divino. E o máximo desse experimento é um Deus que tem carne, que no caso é Jesus. É máximo de poesia possível.

Em entrevista ao programa Roda Viva, em 1994, quando lhe perguntam se acreditava na inspiração, a escritora declamou o poema **A formalística** (PRADO, 1991, p. 380):

A FORMALÍSTICA

O poeta cerebral tomou café sem açúcar
e foi pro gabinete concentrar-se.
Seu lápis é um bisturi
que ele afia na pedra,
na pedra calcinada das palavras,
imagem que elegera porque ama a dificuldade,
o efeito respeitoso que produz
seu trato com o dicionário.
Faz três horas já que estuma as musas. O dia arde. Seu prepúcio coça.
Daqui a pouco começam a fosforescer coisas no mato.
A serva de Deus sai de sua cela à noite
e caminha na estrada,
passeia porque Deus quis passear
e ela caminha.
O jovem poeta,
fedendo a suicídio e glória,
rouba de todos nós e nem assina:
'Deus é impecável'.
As rãs pulam sobressaltadas
e o pelejador não entende,
quer escrever as coisas com as palavras.

E acrescenta, em entrevista ao programa Roda Viva (1994), pela TV Câmara: “De onde vem esse poema? Eu jamais daria conta de dar uma resposta assim para a questão, se essa própria coisa não for um poema. Eu acredito que esse poema é inspirado, acredito firmemente. Então, é a melhor resposta que eu tenho”.

O poeta cerebral, aquele que acredita que fará o poema só com suor e transpiração, trava uma peleja toda a noite com as palavras, vara a madrugada, em vão. Finalmente, aniquilado, respaldado pelo desejo que o conduz, deixa-se dominar pela poesia. Morre para que ela nasça impecável, sob o jugo da experiência poética-profética. Adélia Prado não descarta o trabalho artesanal na criação do poema. Percebe-se que o poeta precisa transpirar para cumprir sua missão: “atrair essa força poética e se converter em cabo de alta-tensão que permita a descarga de imagens” (PAZ, 1982, p. 209).

Em entrevista ao jornalista Luiz Fernando Emediato (1987), em “O Estado de São Paulo”, Carlos Drummond de Andrade, embora tenha dito ser “inteiramente partidário da inspiração”, também não rejeita a luta e a relação de dependência entre o poeta e as palavras. Assim como o poeta precisa das palavras, por serem matéria de sua obra-prima, elas, as palavras, também precisam do poeta para sair desse estado de latência, como podemos observar em **Procura da Poesia** (1988, p. 65):

PROCURA DA POESIA

[...]

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de descrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

[...]

Assim como Adélia Prado, Drummond dissocia experiência poética, ou poesia, do fenômeno literário, ou poema. Quando o eu poético acima convida o poeta a conviver com seus poemas antes de descrevê-los, esse convívio que aconteceria antes da criação do poema não seria a experiência poética? Não seria esse o momento que preexiste ao ato de criação? O poema de Drummond ratifica o que Paz escreve sobre o assunto (1982, p. 191):

Nossa condição original é essencialmente algo que está sempre se fazendo a si mesmo. No entanto, quando a revelação assume a forma particular da experiência poética, o ato é inseparável de sua expressão. A poesia não é sentida: é dita. Quero dizer: não é uma experiência traduzida depois pelas palavras, mas as palavras mesmas constituem o núcleo da experiência.

Para dizer a poesia, o poeta precisa “penetrar no reino das palavras”, porque é lá que ele encontrará “os poemas que esperam ser escritos”. E o poeta continua:

Chega mais perto e contempla as palavras.
 Cada uma
 tem mil faces secretas sob a face neutra
 e te pergunta, sem interesse pela resposta,
 pobre ou terrível, que lhe deres:
 Trouxeste a chave?

Repara:
 ermas de melodia e conceito
 elas se refugiaram na noite, as palavras.
 Ainda úmidas e impregnadas de sono,
 rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

Percebe-se que os poemas já estão lá, esperando pela chave que só o poeta possui. A chave mágica que os trará à luz, consumando o ato poético no momento em que forem ditos.

Sobre a inspiração, Hugo Friedrich (1991, p. 162) afirma que:

Quase sempre os principais líricos europeus encaram a inspiração com desconfiança, e sabem distinguir com precisão, uma da outra, a excitação da força, o turbamento pessoal da validade espiritual. “A poesia é uma arte profundamente céptica.” Pressupõe uma liberdade extraordinária frente a nossos próprios sentimentos. Os deuses nos concedem a graça de um verso; mas então cabe a nós compor o segundo que deve ser digno de seu irmão mais velho, sobrenatural, do que só muito precariamente são capazes todas as forças da experiência e do espírito.

Como podemos observar, a inspiração está longe de ser algo bem resolvido e descartado, enquanto continuar sendo, assim como a lírica o é, um mistério indecifrável.

Adélia Prado surge na literatura brasileira declarando-se oráculo da poesia, ou seja, aquela que trará a boa nova, que servirá um banquete de versos na tentativa de saciar um Deus faminto, que só come palavras, conforme lemos nos versos (PRADO, 1991, p. 431):

O POETA FICOU CANSADO

Pois não quero mais ser Teu arauto.
 Já que todos têm voz,
 por que só eu devo tomar navios
 de rotas que não escolhi?
 Por que não gritas, Tu mesmo,
 a miraculosa trama dos teares,
 já que tua voz reboa
 nos quatro cantos do mundo?
 Tudo progrediu na terra
 e insistes em caixeiros-viajantes
 de porta em porta, a cavalo!
 Olha aqui, cidadão,

repara minha senhora,
 neste canivete mágico:
 corta, saca e fura,
 é um faqueiro completo!
 Ó Deus,
 me deixa trabalhar na cozinha,
 nem vendedor nem escrivão,
 me deixa fazer Teu pão.
 Filha, diz-me o Senhor,
 eu só como palavras.

O poeta, apesar do cansaço, rebela-se contra um interlocutor que o elege como seu mensageiro. Ele não quer mais anunciar “a miraculosa trama dos teares”, e pergunta: por que a própria divindade não o faz, já que sua voz é mais potente? Por que justamente ele tem que sair como um caixeiro-viajante oferecendo versos como quem oferece quinquilharias de porta em porta? O eu lírico sabe que ele e o Deus são indissociáveis, que não pode lutar com o todo poderoso; e muda o tom da interpelação, no 17º verso: “Ó Deus,/ me deixa trabalhar na cozinha,/ nem vendedor nem escrivão,/me deixa fazer Teu pão”. A rebeldia cai por terra com a declaração profética da divindade: “Filha, diz-me o senhor,/ eu só como palavras.” E o poeta não tem saída, pois o Deus só será saciado com sua palavra poética-profética.

A poeta revela, mesmo cansada, a grande novidade à literatura brasileira: falar do trivial, do ínfimo, dizendo em voz alta o que muitos sentem e jamais expressariam, nem mesmo em murmúrio, para si mesmos. Sendo assim, Prado causa estranheza e impacto no cenário da literatura brasileira, desde quando traz novidade formal e temática. Quanto à forma, percebe-se que, ao longo da obra da escritora, alternam-se poemas mais longos e poemas mais curtos. É absoluto o predomínio de versos livres, os quais não são divididos em estrofes. Dissonâncias e aliteraões se fazem presentes em muitos de seus poemas. Quanto aos temas, a metalinguagem é recorrente. A poeta dialoga com a poesia de Drummond, de Fernando Pessoa, de Castro Alves. A poesia de Adélia Prado revela diferentes espaços e vivências do cotidiano. Esse viés temático perpassa toda a sua obra, aliado a outros, como: o metalinguístico, o erótico, o religioso e a morte. Essas são particularidades da escrita da poeta de Divinópolis que, ao serem oferecidas ao leitor, muitas vezes, o inquietam, o encantam e o assustam.

2.1 A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DA ESCRITURA DE ADÉLIA PRADO

[...] não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso.
(Ítalo Calvino).

A Modernidade é a nova mentalidade que surge a partir do século XV com o advento do Renascimento. Ela é o resultado de um conjunto de fatores: a ascensão da burguesia, o aparecimento do sistema capitalista, a Reforma protestante, a criação do Estado moderno. Esse conjunto de fatores resultou na busca de um novo sistema de valores. A grande mudança ocorrida com o Renascimento foi a negação da visão teocêntrica de mundo e a elevação de uma visão antropocêntrica: agora o homem torna-se o centro do universo. Diante de tantas mudanças de valores, os poetas modernos sentem a necessidade de repensar o mundo e, conseqüentemente, repensar a linguagem. Assim sendo, ao organizar seus discursos poéticos, suas escolhas refletem a maneira como se relacionam com o mundo.

O poeta moderno, consciente de que não é mais o “eleito dos deuses”, e de que perdera sua auréola, enfrenta seu deslocamento no mundo, buscando matéria para sua poesia no delírio e na banalidade da cidade. Como diz Ferreira Gullar (1989, p. 8): “O poeta moderno, sem mitologia e sem teologia, não habita o Parnaso nem se sente tocado pela graça: caminha no chão de asfalto da cidade e tenta transformar em canto a matéria vulgar do cotidiano”. Tal afirmativa vimos também em Aleilton Fonseca (2000, p. 49): “O poeta moderno está consciente de seu isolamento ideológico e da luta cultural que deve travar, contra os poderes do mundo, como forma de participar dele de forma significativa”. As citações mostram a nova condição do poeta que, expulso do paraíso, assume seu deslocamento inevitável, ao perder sua “pertença original”. Porém ele não se entrega ao ostracismo, pois sabe que tem de encontrar sua nova posição no mundo.

O crescimento das cidades, o surgimento das multidões anônimas faz com que o poeta sinta-se cada vez mais um exilado, um excluído, um pária, na “cidade tentacular” (BRADBURY, 1989). Perdera o “paraíso”, e o “inferno” que vislumbra, ao mesmo tempo em que lhe causa estranheza, fascina-o. Ele precisa decifrar e nomear esse enigma que é a cidade, para, finalmente, possuí-la. Muitos deles, buscando ser diferentes, fugir do anonimato que os aterrorizava, isolaram-se e se fecharam, hermeticamente, enquanto outros se lançaram ao

“inferno”, buscando nele matéria para sua poesia, como fizeram Poe, Baudelaire e Lautréamont. Segundo Gullar (1989, p. 10):

A busca da estranheza, da extravagância, do satânico, que caracteriza os chamados poetas malditos, pode ser explicada também como uma reação à cidade superpopulosa, à presença da massa urbana, da qual o indivíduo-poeta quer se diferenciar.

A poesia do século XX vê-se dividida entre duas posições extremadas: de um lado a racionalização esquemática; e, do outro, o mundo complexo da subjetividade. Essas duas forças motrizes, a subjetividade e a racionalização, emergem como respostas radicais às exigências de uma nova vida na cidade moderna, o que exige do poeta uma nova postura. Daí a necessidade de repensar o mundo e a forma de organizar seu discurso, seja quanto às imagens, ao léxico, ao ritmo, aos temas, etc.

A lírica contemporânea não descarta o legado deixado por seus antecessores, mas o ressignifica – assim o faz Adélia Prado, quando dialoga com a tradição. Esse diálogo se dá especialmente com quatro escritores: Fernando Pessoa, Murilo Mendes, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade. Dialoga com Fernando Pessoa, mais precisamente com o heterônimo Alberto Caeiro, seja na escolha da província como lugar privilegiado para observar e estar no mundo, seja na forma como compreende o divino; com Pessoa, quando diviniza a natureza, enquanto Prado humaniza o divino. Com Murilo Mendes, o diálogo se faz presente na importância que ambos dão à religiosidade; não no sentido institucional representado pelas religiões oficiais, mas na incognoscível aventura do espírito humano que, por caminhos inesperados, procura viver a experiência do sagrado. Com Guimarães Rosa, a aproximação se dá na maneira como o particular se universaliza, como o homem simples, comum é protagonista de experiências transcendentais, metafísicas. Dentre todos, é com Carlos Drummond de Andrade que Adélia Prado vai instaurar um diálogo mais persistente e fértil. Ambos se referenciam com o estatuto do *gauche*, enquanto personagem poético. Prado, ao mesmo tempo em que reproduz esse gauchismo, também o rechaça e o questiona quando afirma que ser coxo é maldição para homem, identificando a si mesma como desdobrável (PRADO, 1991, p. 11). Há também a tematização da província como universo da cosmologia das coisas ínfimas, a reprodução de poemas de cunho narrativo, a tematização da família, entre outros.

A poeta de Divinópolis pinta sua aldeia e atinge o universo, num gesto comum a poetas que a precederam, a exemplo de Charles Baudelaire (com sua Paris) e Mário de

Andrade (ao retratar São Paulo). A escritora, ao rememorar sua cidade natal, o faz na tentativa de reconstruir, através da memória, uma história individual e cultural. Diferente de Baudelaire e Mário de Andrade, Prado não se encontra diante de uma metrópole que cresce assustadoramente. O que ela tem diante de si é o cotidiano de uma “cidadezinha qualquer”, para muitos, com uma “vida besta”, mas que sua lírica imortalizou. Seu olhar sobre a pequena Divinópolis não é um olhar de estupor, de espanto, indignação, mas, sim, uma mirada complacente, contemplativa, amorosa, pois o progresso ainda não chegara de forma desvairada, como acontecera com a Paris de Baudelaire e a São Paulo de Mário de Andrade. O eu lírico tem consciência de que o progresso ronda como um fantasma, mas ele recorre à memória como salvação, como lugar de resistência ao desenvolvimento “tecno-ilógico”, como podemos observar em “Para comer depois” (PRADO, 1991, p. 44):

PARA COMER DEPOIS

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

Nos versos acima, a cidade interiorana aparece através dos costumes, da cena provinciana que descreve antigos rituais de convívio e conversa amena, muito comuns no interior. O eu lírico tem plena convicção de que essas cenas sucumbirão com a chegada do progresso, o qual representa uma ameaça para uma realidade em que homem e espaço ainda mantêm uma relação harmoniosa.

O rapaz com sua bicicleta enfeitada de laranjas rouba a cena, que, apesar de inesperada, faz parte do conjunto de vivências e gestos próprios a esse universo. Ele atrai para si os olhares dos despreocupados viventes da província, e instaura um clima de leveza e cúmplice alegria. A partir do sexto verso, o poema muda o tom quando a cena até então descrita aparece ameaçada pelo progresso. O eu lírico recorre à memória numa tentativa de perenizá-la. Mais uma vez, a palavra poética vem em seu auxílio; só ela, a poesia, tem o poder de condensar o vivido, o experienciado, imerso na memória “para comer depois”: “basta

fechar os olhos: é domingo, é domingo, é domingo”. O poema dialoga com “Cidadezinha Qualquer”, de Drummond (ANDRADE, 1988, p. 46):

CIDADEZINHA QUALQUER

Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.

Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus.

Ambos os poemas retratam a suposta “vida besta” de uma cidadezinha interiorana qualquer, que dá seu salto rumo ao infinito quando, imortalizada pelos poetas, revela esse “não cotidiano”, ou seja, o cotidiano que extrapola seus limites, que revela o extraordinário no comum e repetido. Para Terezinha Guimarães (2002, p. 19-20), a arte é uma das áreas que permitem esse salto do cotidiano cinzento e mesquinho para a “cotidianidade finalmente revelada” (LEFEBVRE, 1968 apud GUIMARÃES, 2002, p. 19).

A arte é considerada uma dimensão do não-cotidiano, porque através dela é possível liberar a criatividade e a imaginação, é possível romper com regras e normas estabelecidas, ela representa a fronteira sem limites, onde tudo é possível a todos, portanto, em igualdade de condições. É uma dimensão que representa o rompimento com o instituído, a ruptura com as amarras do cotidiano particular; é o grande voo do homem.

Apesar de a poesia moderna desconfiar da linguagem, o sujeito poético de “Para comer depois” demonstra o contrário. É como se pensar a palavra domingo, repeti-la várias vezes, trouxesse o próprio domingo de volta e tudo o que ele representa em sua memória. Num único verso, sua linguagem parece tão poderosa quanto a linguagem dos deuses. Sente-se como se a atitude desse eu poético reverberasse a primeira atitude que o homem teve diante da linguagem: a confiança. E, para livrar-se do peso que a ameaça do progresso lança sobre a vida, e, conseqüentemente, sobre a linguagem, a poeta alça voo para outro espaço, busca e instaura a leveza ao recorrer a seu país da memória.

À luz de Ítalo Calvino, tentaremos desvendar como a escritura de Adélia Prado, apesar de ser, muitas vezes, uma chaga aberta, de parecer carregar todas as dores da existência,

consegue sobrelevar o peso do mundo e pairar como um pássaro preciso e determinado sobre as pessoas e as coisas. Sobre peso e leveza, sinaliza Ítalo Calvino (1990, p. 27):

Podemos dizer que duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura através dos séculos: uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações.

Calvino se utiliza da figura de Perseu para melhor explicar a leveza na narrativa, busca nas imagens da mitologia argumentos para justificar sua preferência por ela. Para ele, Perseu é o único capaz de vencer a Medusa, porque voa com sandálias aladas, porque se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento. Após decapitar a cabeça da Medusa, sua relação com ela não se desfaz. O herói carrega a cabeça da Górgona consigo, a qual se torna uma arma que utiliza em casos de extrema necessidade. Após massacrar a golpes de espada um monstro marinho para salvar Andrômeda, Perseu vai lavar as mãos, e eis que surge um problema: onde deixar a cabeça da Medusa? Calvino recorre aos versos de Ovídio para representar a leveza de que Perseu é protagonista (1990, p. 18):

Para que a areia áspera não melindre a anguícoma cabeça (anguiferumque caput dura ne laedat harena), ameniza a dureza do solo com um ninho de folhas, recobre-o com algas que cresciam sob as águas, e nele deposita a cabeça da Medusa, de face voltada para baixo.

As sugestões e imagens que o gesto do herói inspira ao agir com tamanha gentileza para com um ser monstruoso são, para Calvino, uma das maiores representações de leveza na literatura. É a leve e inexplicável aparição do milagre que insiste em se fazer presente quando “râmulos aquáticos se transformam em coral, e as ninfas, para se enfeitarem com ele, acorrem com râmulos e vergôntes, que aproximam da horrída cabeça” (CALVINO, 1990, p. 18).

Parafraseando Calvino (1990, p. 24), seria Adélia Prado “uma poeta-filósofa que, num salto ágil e imprevisto, sobreleva o peso do mundo”? Assim como Perseu, a poeta alça seu voo, não para fugir da realidade, mas para mudar seu ponto de vista, para achar a saída para outros caminhos que o real não lhe permite percorrer. Esse salto ágil e imprevisto, dado pela poeta, acontece num momento de glória epifânica. Não no sentido teológico de epifania, que seria a aparição ou manifestação divina, mas no sentido literário que se poderia traduzir por revelação. Segundo Adélia Prado, “a definição mais perfeita de poesia é: a revelação do real.

Ela é uma abertura para o real. Isso é que é a poesia para mim. Ela me tira da cegueira” (1999, p. 23).

Heráclito (VI e V a.C) afirmava que somente o devir ou a mudança é real. O frio se torna quente, o dia vira noite, a vida cede lugar a morte, a leveza vira peso. Parmênides (VI e V a.C), porém, afirmava que o devir, o fluxo dos contrários, é uma aparência. Para ele, o devir dos contrários não existe, é irreal. Para explicar esse mundo das aparências, Platão (428/427 a.C) criou o mito da caverna. Aprisionados no interior de uma caverna, homens acorrentados veem apenas a sombra projetada na parede de outros homens, que passam transportando estátuas e outros objetos. Para eles, isso é real.

Ao se deixar dominar, subjugar pela poesia, a poeta sai da “Caverna” e vê o que está à disposição de qualquer um, mas que a maioria não se preocupa em dirigir a atenção. A poesia tira-a da escuridão à qual estão fadados todos os homens. Com uma linguagem despojada e espontânea, Adélia Prado instaura a leveza. Porém esta se torna insustentável quando se percebe que, por detrás dessa escrita metafórica, imagética e sugestiva, há o peso incomensurável da vida.

Sobre a contestação dos filósofos, Milan Kundera (1985, p. 11) faz o seguinte questionamento:

Então, o que escolher? O peso ou a leveza?

Foi a pergunta que Parmênides fez a si mesmo no século VI antes de Cristo. [...] Ele considerava que um dos pólos da contradição é positivo (o claro, o quente, o fino, o ser), o outro, negativo. Essa divisão em pólos positivo e negativo pode nos parecer de uma facilidade pueril. Menos em um dos casos: o que é positivo, o peso ou a leveza?

Parmênides respondia: o leve é positivo, o pesado negativo. Teria ou não razão? Essa é a questão. Uma coisa é certa. A contradição pesado-leve é a mais misteriosa e a mais ambígua de todas as contradições.

Se para Kundera toda leveza se torna um fardo insustentável, pensaremos que ela está apenas no mundo das aparências? Que ela é uma doce ilusão que nos ajuda a suportar o peso da vida? Não seria a leveza a sensação preliminar que nos levaria ao gozo proporcionado pelo peso? Só a poesia poderia tentar responder, porque é através dela que lançamos nosso voo rumo à fronteira sem limites.

O poema “A Diva” (PRADO, 1991, p. 468) ilustra, com suavidade e leveza, todo o peso que a vida cotidiana exerce sobre o eu poético:

A DIVA

Vamos ao teatro, Maria José?
 Quem dera,
 Desmanchei em rosca quinze quilos de farinha,
 tou podre. Outro dia a gente vamos.
 Falou, meio triste, culpada,
 e um pouco alegre por recusar com orgulho.
 TEATRO! Disse no espelho.
 TEATRO! Mais alto, desgrenhada.
 TEATRO! E os cacos voaram
 sem nenhum aplauso.
 Perfeita.

Nos versos acima, vida e linguagem se emparelham. Maria José, mulher simples, dona de casa, é convidada para ir ao teatro. Cansada da lida diária, recusa o convite num misto de tristeza e alegria. “Quem dera” evidencia o quão distante e inatingível é a possibilidade de, algum dia, ela poder dizer sim ao chamado que lhe fora feito, e o quão refinada é a palavra “TEATRO” para alguém que possui apenas o cotidiano e a labuta diária. Que vive para os afazeres domésticos e não pode se dar ao luxo de aceitar requintado convite. Quinze quilos de farinha foram “desmanchados em rosca”, quinze quilos que pesam uma tonelada. Maria José, como muitas outras personagens de Adélia Prado, “cumpre a sina” e, corajosamente, vai aonde sua dor a chama, ao espelho. Sobre o “demônio mudo”⁴, explicam Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 294; 296, grifos dos autores):

O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência: *Como o Sol, como a Lua, como a água, como o ouro*, lê-se em um espelho do museu chinês de Hanói, *seja claro e brilhante e reflita aquilo que existe dentro do seu coração*.

[...]

O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre.

Maria José foi ao lugar mais perigoso que poderia ter ido. Mirar-se e se deixar mirar por criatura tão enigmática é mesmo uma danação. Fez o que talvez há muito desejasse, mas não tivesse coragem de fazê-lo. Ela, que talvez tenha sido em algum tempo “louca e lírica”,

⁴ Em sermão homônimo, o Padre Antônio Vieira, referindo-se ao Evangelho de Lucas (11, 14), “Estava Jesus lançando um demônio, e era ele mudo”, faz inesperada revelação: “[...] o espelho é um demônio mudo, de pior casta que os outros demônios mudos: os outros lançam-se com orações e jejuns: In oratione et jejunio – porém, estes são muito mais rebeldes e obstinados. Estão tão pegados à parede, e muito mais ao coração, que orará e jejuará a dona da casa quanto quiserdes, e muito mais do que quiserdes, mas o espelho não há de ir fora”.

não está mais “pictural” (PRADO, 1991, p. 30). Ao olhar-se, participa da imagem e encena o TEATRO que parecia perdido na vida real, mas que fora vivido, profundamente, no labirinto do ser. Só ela poderia representar o irrepresentável e salvar, um dia, uma vida que parecia perdida. O convite fora o desencadeador da epifania, a encenação, a catarse finalmente fruída.

Identificamos ainda que, nesse poema, a poeta passa do peso à leveza tanto no conteúdo quanto na forma. O uso do recurso da anáfora com a palavra “TEATRO!”, a qual aparece repetida no início de três versos e escrita em maiúsculas, reflete o peso que ela adquiriu a partir do momento da recusa ao convite. Já no último verso, “Perfeita”, a leveza se presentifica, para “alívio” do eu lírico e do leitor. Alívio entre aspas, porque foi retirada a pressão do peso, embora sua sensação, para ambos, ainda permaneça indefinidamente.

Há na linguagem de Adélia Prado despojamento, precisão e determinação, elementos imprescindíveis, segundo Calvino, para que se consiga exprimir leveza na escrita. A poeta consegue a façanha de, apesar de aliviar a carga da escritura, lançar sobre aqueles que a leem o insustentável peso do viver. Além disso, deixa marcas indelévels naqueles que procuram em seus versos ajuda para viver, pois, no meio do caminho, descobrem que “a roda dentada da poesia é de ferro.” Parafraçando Calvino (1990, p. 28), “Adélia Prado consegue ser leve como um pássaro determinado e preciso”.

2.2 A HUMANÍSSIMA TRINDADE: DEUS, SEXO E MORTE

[...] pois o amor é forte, é como a morte!
(Cântico dos Cânticos).

O homem moderno vê-se dividido e fragmentado numa cultura que, por um lado, desenvolve o conhecimento objetivo, e, por outro, faz vir à tona o universo complexo da subjetividade ao cultivar o individualismo. O homem moderno, “sem mitologia e sem teologia” (GULLAR, 1989), nega a si e a seu tempo. Sente-se um exilado num mundo que não mais reconhece como seu. Seja através da imagem de um Albatroz capturado que se sente impedido de voar (BAUDELAIRE, 2003, p. 18)⁵, seja na metáfora de um outro que, ao

⁵ Poema “O albatroz”: Às vezes, por prazer, os homens da equipagem/ Pegam de um albatroz, enorme ave do mar./ Que segue, indolente companheiro de viagem/ O navio no abismo amargo a desligar./ E por sobre o convés, mal estendido apenas,/ O monarca do azul, canhestro e envergonhado./ Asas que enchem de dó, grandes e de alvas penas./ Eis que deixa

acordar, não consegue se levantar da cama por haver se transformado num enorme inseto (KAFKA, 1988, p. 5)⁶, ou até mesmo naquele que nasceu predestinado por um anjo torto a ser *gauche* na vida (ANDRADE, 1988, p. 43)⁷.

Sobre a lírica moderna, Hugo Friedrich (1991, p. 162) diz que “a lírica é um mistério, uma zona fronteira conquistada ao apenas exprimível, um prodígio e uma potência”. Igualmente misteriosos são os caminhos percorridos pelos poetas na tentativa de capturar o que para muitos é incapturável: a linguagem misteriosa e fremente da poesia. Para Pereyr (2012, p. 30), “todo poema é uma visão”. Capturada a visão, eis o poema? Esses são mistérios, até então, indecifráveis. Por isso, falar sobre poesia é um contínuo porejar de incertezas. Principalmente ao falar sobre a lírica moderna, desde quando entendemos que “o mundo moderno é um mundo fragmentário; do mesmo modo, a poesia lírica. Vista sob este ângulo, esta é, de fato, o retrato daquele. Mas um retrato em profundidade” (PEREYR, 2012, p. 71).

Diante desse cenário, “Não há vaga” na sociedade moderna para a poesia apegada à tradição, para a poesia “comedida” e “bem comportada”. No mundo moderno, acelerado, que massifica, individualiza e reifica o sujeito, a poesia toma outros rumos, confundindo-se, inclusive, com a prosa, e abrindo, como afirma Aleilton Fonseca (2000, p. 51) “diferentes perspectivas de criação, dando razão à existência e convivência de diferentes poéticas, linguagens e motivos igualmente válidos como matéria de criação”.

Os poetas modernos tentam dar sentido ao caos estabelecido pelo novo ser e estar num mundo em que há confusões de linguagens, no qual até ele próprio confunde-se com o homem anônimo da rua, pois “já não pode nem deseja reivindicar para si a condição de eleito dos deuses” (GULLAR, 1989, p. 14).

arrastar como remos ao lado./ O alado viajante tomba como num limbo!/ Hoje é cômico e feio, ontem tanto agradava!/ Um ao seu bico leva o irritante cachimbo./ Outro imita a coxear o doente que voava!/ O poeta é semelhante ao príncipe do céu/ Que do arqueiro se ri e da tormenta no ar;/ Exilado na terra e em meio do escarcéu./ As asas de gigante impedem-no de andar. (BAUDELAIRE, 2003, p. 18).

⁶ Trecho de **A Metamorfose**: “Uma manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco insecto. Estava deitado sobre o dorso, tão duro que parecia revestido de metal, e, ao levantar um pouco a cabeça, divisou o arredondado ventre castanho dividido em rijos segmentos arqueados, sobre o qual a colcha dificilmente mantinha a posição e estava a pontos de resvalar completamente. As inúmeras pernas, que eram miseravelmente finas, comparadas com o resto do corpo, agitavam-se desamparadamente perante os seus olhos”. (KAFKA, 1988, p. 5).

⁷ “Poema de Sete Faces”: Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida.! As casas espiam os homens/ que correm atrás de mulheres./ A tarde talvez fosse azul, não houvesse tantos desejos./ O bonde passa cheio de pernas:/ pernas brancas pretas amarelas./ Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração./ Porém meus olhos/ não perguntam nada./ O homem atrás do bigode/ é sério, simples e forte./ Quase não conversa./ Tem poucos, raros amigos/ o homem atrás dos óculos e do bigode./ Meu Deus, por que me abandonaste/ se sabias que eu não era Deus/ se sabias que eu era fraco./ Mundo mundo vasto mundo/ se eu me chamasse Raimundo/ seria uma rima, não seria uma solução./ Mundo mundo vasto mundo/ mais vasto é meu coração./ Eu não devia te dizer/ mas essa lua/ mas esse conhaque/ botam a gente comovido como o diabo. (ANDRADE, 1988, p. 43).

Em algum momento da história, o homem “dessacralizou seu mundo e assumiu uma existência profana.” (ELIADE, 1992, p. 19). Isso não implica dizer que ele se desvinculou completamente de suas raízes sagradas, como reitera Mircea Eliade (1992, p. 166):

[...] o homem profano, queira ou não, conserva ainda os vestígios do comportamento do homem religioso, mas esvaziado dos significados religiosos. Faça o que fizer, é um herdeiro. Não pode abolir definitivamente seu passado, porque ele próprio é produto desse passado. É constituído por uma série de negações e recusas, mas continua ainda a ser assediado pelas realidades que recusou e negou. Para obter um mundo próprio, dessacralizou o mundo em que viviam seus antepassados; mas, para chegar aí, foi obrigado a adotar um comportamento oposto àquele que o precedia – e ele sente que este comportamento está sempre prestes a reatualizar-se, de uma forma ou outra, no mais profundo do ser.

O homem moderno, por mais “sem-religião” que se intitule, ainda conserva resquícios de religiosidade em muitos rituais que o acompanham ao longo de sua vida, como nos ritos de passagem, festas de fim de ano, casamentos, batizados. Enfim, ao longo de sua vida sempre haverá passagens carregadas de comportamentos religiosos, de teologias e mitologias.

Apesar de pensarmos a modernidade como sugere Bauman (1999, p. 287): “A modernidade ainda está conosco”, e sabermos que “vivemos no seu rastro”⁸, não pensaremos Adélia Prado como pós-moderna, mas daremos preferência à noção de contemporaneidade, como discute Agamben (2009, p. 72):

o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por seu facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.

Assim pensaremos a poeta de Divinópolis, como aquela que, arraigada em seu tempo, toma a devida distância dele para receber “o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 64). E, ao projetá-lo para o passado, consegue compreender o agora.

⁸ Segundo Bauman (1999, p. 288), “viver ‘no rastro’ significa turbulência, mas também panoramas mais amplos e a nova compreensão que permitem. No rastro da modernidade, seus passageiros conscientizam-se das sérias falhas no projeto do navio que os levaram ao ponto em que se encontram. Também se reconciliam ao fato de que ele não poderia tê-los levado a destino mais agradável e se dispõem a rever, com um olhar crítico renovado, os antigos princípios de navegação”.

Uma humaníssima trindade, a saber: Deus, sexo e morte, faz-se presente em toda a obra de Prado. A poeta tem consciência de que não habita o Parnaso. Nem por isso deixa de ser tocada pela graça que para muitos parecia perdida. Ela ressacraliza seu olhar sobre o mundo, na intenção de se reapropriar do sagrado que se manifesta no corpo e na alma, impregnado de erotismo, como podemos observar em **O modo poético** (PRADO, 1991, p. 79):

O MODO POÉTICO

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

Nesse poema, Adélia Prado fala sobre o que permeia seus pensamentos: sexo, morte e Deus. A carne do poema é composta por essa humaníssima trindade. Inicialmente, é sobre a resignação que o eu lírico trata. É confortando a si mesma da grande dor que a poeta inscreve

os onze primeiros versos. Quando a “poeira misericordiosa recobre coisa e dor”, sente-se que “Muito maior que a morte é a vida”, a qual continua, apesar de...

Adélia Prado humaniza o divino, para d’Ele não se afastar, e aproximá-Lo cada vez mais de sua condição humana. Em seu corpo-coração têm morada o sagrado e o profano, sem culpa nem vacilação. Ao dizer “erótico é a alma” (PRADO, 1991, p. 58), ela transfere o lugar em que o erotismo se instala, e, nesse percurso, ele mesmo lhe invade a alma. Embora sua escritura adquira um cunho religioso, este não está em consonância com o pensamento judaico-cristão, como diz Claudilis Carneiro (2004, p. 55):

Apesar de religioso, o discurso de Adélia Prado não está sempre em consonância com o pensamento judaico-cristão. Independente do posicionamento da igreja, ela revela a sacralidade de aspectos do real, sejam eles profanos sob o olhar cristão (como o corpo, o sexo, ao qual a igreja atribuiu um caráter de pecado), ou do homem moderno (que dessacralizou a natureza por não mais aceitar que o sagrado possa manifestar-se em frutas ou num mato de flor amarela).

Os eus líricos da poética de Adélia Prado não carregam a culpa judaico-cristã que atormentou e atormenta os cristãos ao longo dos séculos, como podemos perceber neste trecho das Confissões de Santo Agostinho (1996, p. 63):

Quantas vezes, na adolescência, ardi em desejos de me satisfazer em prazeres infernais, ousando até entregar-me a vários e tenebrosos amores! A minha beleza definhou-se e apodreci a vossos olhos, por buscar a complacência própria e desejar ser agradável aos olhos dos homens.

Percebe-se como a culpa o atormentava, como os desejos da carne o distanciavam da Divindade, como profano e sagrado são elementos antagônicos, díspares. Evidencia-se que jamais podem habitar, a um só tempo, a mesma morada. Quando um entra, imediatamente, o outro sai.

Sob o olhar lírico da poeta, o sagrado e o profano fundem-se e confundem-se. Sua relação com o divino é, antes, uma relação erotizada, como afirma em entrevista (2000, p. 29, grifos nossos):

Eu descobri que o erótico é sagrado; eles confirmaram [*referindo-se a Murilo Mendes e Jorge de Lima*]. Toda poesia mística é sensual, não precisa dividir. O corpo é algo preciosíssimo, não é? Então, só é erótico por isso, para animar a divindade.

O Verbo divino e seu espírito humano estão tão entranhados que nada, nem ninguém os separará: “É na presença d’Ele que eu me dispo/ e muito mais, d’Ele que não é pudico/ e não se ofende com as posições no amor.” Para a poeta, tanto a experiência mística quanto a erótica a aproximam do divino, como afirma Bataille (1987, p. 160):

[...] é sempre possível um movimento místico do pensamento desencadear involuntariamente um reflexo semelhante ao de uma imagem erótica. Sendo assim, a recíproca deve ser verdadeira: os hindus fundamentam, de fato, os exercícios do tantrismo na possibilidade de provocar uma crise mística a partir de uma excitação sexual. Trata-se de escolher uma parceira apropriada, jovem, bela e de uma espiritualidade elevada, sempre evitando o espasmo final, e passar do abraço carnal ao êxtase espiritual. Não há nenhuma razão para não acreditar, conforme os que conheceram os que se dedicam a essas práticas, que suas experiências não possam ser honestas e sem desvio. O desvio sempre possível é sem dúvida raro, e não se justificaria negar a possibilidade de alcançar por esse método estados de puro êxtase. Assim parece que entre a sensualidade e o misticismo, que obedecem a princípios semelhantes, a comunicação é sempre possível.

Sempre houve comunicação entre a mística e o erotismo. Apesar dos muito aparentes desacordos, não podemos descartar a existência de um profundo acordo, no qual Adélia Prado pauta e inscreve sua fala poética.

Nos escritos da poeta mineira, há um diálogo e uma ruptura com a tradição. Dialoga quando bebe dos escritos do Antigo Testamento para compor seus versos, rompe-os quando apresenta um Deus erotizado, totalmente diverso do Deus onipotente, punitivo e opressor imposto pela doutrina judaico-cristã. À medida que o Divino é humanizado, o humano é divinizado. Um processo é consequência do outro; e, nesse ínterim, uma nova linguagem é inaugurada.

Octavio Paz (1982, p. 17) afirma que “o poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem”. Para Adélia Prado, a poesia é o lugar de encontro entre o homem e o Verbo divino, porque através dela é possível romper com normas e regras estabelecidas. Nela, tudo é possível, rompe-se com o instituído, com dogmas e certezas.

“A Deus não temo” (PRADO, 1991, p. 63), porque Deus é a própria poesia, com quem ela tem total intimidade. Clarice Lispector (1999, p. 134) também fala sobre a salvação que lhe é concedida pelo ato de escrever:

Eu disse uma vez que escrever é uma salvação. [...] Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva. Não estou me referindo a escrever para jornal. Mas escrever aquilo que eventualmente pode se transformar num conto ou num romance. É uma maldição porque obriga e arrasta como um

vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação. Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.

A poesia tem esse poder de revelar o incognoscível, aproximar o escritor do mistério, revelando-o mesmo que seja “no caminho apócrifo de entender a palavra pelo seu reverso...” (LISPECTOR, 1999, p. 134).

E o que dizer da morte, que, como um ladrão, está à espreita, em permanente vigília no verso adiliano? Conforme a própria poeta, em “Campo-santo”: “Na minha terra/ a morte é minha comadre.” (PRADO, 1991, p. 173):

CAMPO-SANTO

Na minha terra
a morte é minha comadre.
Subo a rua Goiás, atrás de coisas miúdas,
um chinelo, uma travessa, uma bilha nova,
e à medida que subo, mais chego perto do campo
onde dormem sem sobressaltos
o pai, a mãe, a irmã, a menina que no segundo ano
se chamava Teresinha.
A grande tarefa é morrer.
Até lá rondo os muros
e em qualquer parte da cidade oriento-me
pela mão estendida do Cristo de mármore preto
do túmulo do coronel.
No cemitério é bom de passear.
A vida perde a estridência,
o mau gosto ampara-nos das dilacerações.
A gradinha de ferro defende o exíguo espaço,
onde mais exíguos os ossos se confinam,
os ossos que andaram, apontaram e voltaram a cabeça
e sustentaram a língua e os olhos e fizeram o arcabouço
para a voz sob o sol: ‘santo remédio, erva-de-bicho,
dá na beira do rio’. O mistério não me fulmina
porque a inscrição tem erros e no túmulo de Maria Antônia
- que morreu por mão do marido-
os pedidos maiores são de emprego.
Enegrecidas de chuvas e velas,
adornadas de flores sobre as quais
sem preconceito as abelhas porfiam,
a vida e a morte são uma coisa só.
Se um galo cantar e for domingo,
será tanta a doçura que direi:
vem cá, meu bem, me dá sua mão,
vamos passar na casa de tia Zica

pra ver se Tiantônio melhorou.
Ressurgiremos. Por isso
o campo-santo é estrelado de cruzes.

Muitos são os poemas de Adélia Prado em que a morte é o mote principal. Como acontece em Campo-santo. O eu lírico vai à compra de pequenas coisas para auxiliá-lo nos afazeres domésticos, sobe a rua que vai desembocar no cemitério. Porém, em meio ao devaneio poético, tais compras ficaram para trás, foram apenas mencionadas. Lá, no cemitério, estão “o pai”, “a mãe”, “a irmã”; pessoas queridas que um dia, assim como ela, falaram, andaram, agiram e agora “dormem sem sobressaltos”. O eu poético, em qualquer lugar que esteja na cidade, orienta-se em direção ao campo-santo: “Até lá rondo os muros/ e em qualquer parte da cidade oriento-me/ pela mão estendida do Cristo de mármore preto/ do túmulo do coronel”. É como se um grande fascínio o atraísse para lá. Onde quer que esteja, ele pressente sua presença, e o procura. É quase uma obsessão. Uma leve e livre obsessão, porque “No cemitério é bom de passear”.

Assumir um compadrio com a morte também é uma forma de compactuar com ela, e, num pacto, espera-se que não haja traição. Há mistério, porém este não mais o aniquila porque “a vida e a morte são uma coisa só”. Talvez também seja uma forma de subtrair o fardo que a morte impõe. Apesar da certeza do fim inelutável, o eu lírico acena, esperançoso, para um futuro feliz: “Se um galo cantar e for domingo,/ será tanta a doçura que direi:/ vem cá, meu bem, me dá sua mão,/ vamos dar um passeio,”. É nessa relação amorosa com o mundo e com o outro que se vislumbra a possibilidade de vencer a morte: “porque o amor é forte como a morte”.⁹

Quando o eu lírico assume esse compadrio, essa relação íntima com a morte, ele a traz para mais perto de si, encara-a como algo intrínseco à vida. Entre ele e a morte não há mais mistério, porque “A grande tarefa é morrer”. Ao assumir essa intimidade com a morte, a poeta parece seguir o conselho de Sêneca (2007, p. 83):

A morte nos consome ou nos liberta. Àqueles que liberta, ela deixa o melhor Subtraindo-lhes o fardo; àqueles que consome, ela não deixa nada: tanto o bem Quanto o mal são aniquilados [...] Morremos todos os dias, pois todo dia nos é tirada uma parte da nossa vida: à medida que a idade aumenta, a nossa vida diminui. Perdemos a infância, depois a adolescência, em seguida

⁹Grave-me./ como selo em seu coração./ como selo em seu braço;/ pois o amor é forte, é como a morte!/ Cruel como o abismo é a paixão./ Suas chamas são chamas de fogo./ uma faísca de Javé!/ As águas da torrente jamais poderão/ apagar o amor./ nem os rios afogá-lo./ Quisesse alguém dar tudo o que tem/ para comprar o amor.../ seria tratado com desprezo. (BÍBLIA SAGRADA. Cântico dos Cânticos 8, 6).

a juventude: até o dia de ontem, todo o tempo que passou morreu. Mesmo o dia que estamos vivendo, nós o partilhamos com a morte

Percebe-se nos versos de Adélia Prado que só o amor poderá vencer a morte, não no sentido literal, já que esta é invencível, inelutável, mas no sentido de enfrentamento, de desejo de continuar apesar da presença inevitável da outra. A voz poética revela que a morte faz parte da vida. Octavio Paz (1982, p. 182) vai mais além, quando afirma:

Mas a morte é inseparável de nós. Não está fora: a morte é nós. Viver é morrer. E precisamente porque não é algo exterior, ao contrário, está incluída na vida, de modo que todo viver é também morrer, a morte não é algo negativo. A morte não é uma falta da vida humana; ao contrário, ela a completa. Viver é ir para diante, avançar para o desconhecido e esse avançar é ir ao encontro de nós mesmos. Portanto, viver é enfrentar a morte.

É o que a voz poética de Adélia Prado faz o tempo todo, todo o tempo: enfrentar a morte. É através da poesia que ela consegue fazê-lo. Mostrar que encontramos de tudo na vida: dor, miséria, desespero. Aqui é o verdadeiro vale de lágrimas, mas encontramos também alegria e esperança. É o que diz Rita Olivieri (1994, p. 213):

A angústia do homem diante da sua condição contingente e finita é um dos traços que definem o universo poético adeliiano. A consciência da condição precária do homem, de suas fraquezas, de sua natureza paradoxal dividida entre o animal e o simbólico, o corpo e o espírito, aparece na obra de Adélia Prado, revestida de uma esperança de ultrapassar essa dimensão insignificante do humano, imprimindo-lhe um novo sentido. Se, em alguns momentos, a angústia da contingência humana gera desespero e revolta, a atitude predominante, e que se reflete no sentido global da obra de Adélia é a de incorporar essa angústia à vivência e, só assim, ultrapassá-la.

E todo esse devaneio só é possível porque ela consegue, como diria Barthes (1978, p. 16), “trapacear com a língua, trapacear a língua”, deixando-se conduzir, em total abandono, pelas mãos da poesia, que a leva por caminhos nunca antes percorridos. Instaura-se, aí, o caráter revelador que possui. Sinaliza Pereyr (2012, p. 35-6):

A imagem poética, sustentada em si mesma, constitui-se numa revelação direta do Ser.[...] Através da imagem poética o familiar é invadido pelo estranho, e vice-versa, como se às margens do abismo que separa o homem dele mesmo fossem colocados espelhos. Mas espelhos que se projetassem uns sobre os outros, produzindo a meio caminho, no centro do abismo, um ponto de fusão. Ou seja: uma espécie de “terceira margem”, para onde tanto o poeta quanto o leitor são transportados sem nenhuma garantia de que

possam retornar imunes à situação anterior. [...] É neste sentido inclusive que a poesia torna-se revelação.

Poesia e religião revelam a “*outridade*”, o outro ser que se esconde por trás das máscaras que o cotidiano nos impõe. Para Paz (1982, p. 166), “Poesia e religião são revelação”. São nos ritos religiosos ou na linguagem poética que se encontram brechas, senão portas escancaradas, que levam o homem a encontrar-se consigo mesmo. A instabilidade do humano se dá pelo fato de ser ele e outro. É o não repousar nunca, é estar sempre à procura. É o desejo de decifrar o labirinto, de achar a saída. Mas para onde? Assim, ele inventa e se reinventa na busca desses átimos epifânicos, quando se dará o grande e esperado encontro consigo, e em si mesmo.

Na lírica de Adélia Prado, não há lugar para o discurso dicotômico das polaridades, já que Deus, Homem e Poesia formam uma humaníssima trindade, na qual sagrado e profano são fios que se entrelaçam para tecer uma única escritura. A poeta caminha pela “dobradobra”¹⁰. Ela desconstrói o discurso da tradição e cria um novo discurso, numa desdobra infundável, humanizando o divino e, ao mesmo tempo, divinizando o humano, sem culpa nem vacilação. Como afirma Maria Aparecida Rodrigues Fontes (1999, p. 102):

No ato da desdobra, o eu lírico não se identifica apenas com os personagens bíblicos para, em seguida, submetê-los à revisão crítica, mas torna-se ainda cúmplice de seu enredo, das suas falas e depois rouba-lhes o fogo.

Percebe-se que há na escrita da poeta de Divinópolis um interminável distender, um ir, um evoluir através da palavra poética/profética que a escritora reconhece como divina, aproximando-a cada vez mais da transcendência, sem que ela precise abdicar da imanência. Transcendência no sentido de ir além do mundo e do cotidiano, de aproximar-se do divino; imanência no sentido da realidade material, daquilo que tem em si próprio seu princípio e seu fim. Vejamos o que diz José Gil, referindo-se ao plano de imanência em Caeiro (2000, p. 113, grifos do autor):

Só um movimento garante essa existência, sem fundos obscuros e essências metafísicas: o movimento da imanência da minha existência natural na natureza. Como sair inteiramente de mim? Desposando o movimento imanente da vida, deixando de ser um Eu macroscópico para constituir uma “partícula” (Deleuze) cujo movimento não procure o repouso e o fechamento

¹⁰Segundo Deleuze (1991, p. 18), “a desdobra não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até outra dobra. Partículas reviradas em dobras e que um esforço contrário muda e torna a mudar. Dobrar-desdobrar significa ainda tender-distender, contrair-dilatar, envolver-desenvolver, involuir-evoluir”.

sobre si num “dentro”, mas se define ao mesmo tempo em que define a natureza da partícula que se move (eu sou um “ animal humano” cuja existência se afirma na diferença com a existência de uma pedra – porque ambos somos, porque somos diferentes).

Para ele, a imanência é o “Fora absoluto”, é um sair de si para existir como coisa real, é transformar o interior em exterior, e, por vezes, “tornar o interior uma paisagem”, como o faz Adélia Prado quando diz: “Há dentro de mim uma paisagem/ entre meio dia e duas horas da tarde.” (1991, p. 253). Embora, muitas vezes, Prado pareça aspirar à exterioridade, ela não abdica da interioridade. Ao contrário, seus escritos demonstram uma tentativa infundável de encontrar a transcendência na imanência. É a eterna luta entre dentro e fora, Eros e Tanatos, sagrado e profano, ordem e desordem, vida e morte. Na escritura adeliana, essa “dobradobra” permite sempre um eterno recomeçar, pois nada está acabado. É como se a linguagem poética seguisse o próprio curso do universo num eterno reinventar-se. A poeta caminha e descaminha, segue e retorna, ao mesmo tempo em que diz: “A Deus não temo” (PRADO, 1991, p. 63), suplica: “Quero de novo o ventre de minha mãe,/ sua mão espalmada contra o umbigo estufado, me escondendo de Deus” (PRADO, 1991, p. 270). É a própria escritura se reinventando para não morrer.

3 UMA MIRADA LÍRICA E COMPLACENTE SOBRE COISAS, SERES E PAISAGENS

*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.
(Adélia Prado).*

“Qualquer coisa é a casa da poesia” (PRADO, 1991, p. 143): assim Adélia Prado introduz seus poemas no livro **O Coração Disparado**. Encontrara sua fala, descobrira seu “jeito”. Em suas palavras: “Assim desse jeito eu dou conta de escrever” (JORNAL DO BRASIL, 1980, p. 7). Nesse momento, a poeta revela o segredo que emergiu de suas profundezas, permitindo, como disse Octavio Paz (1982, p. 35), que “coisas e palavras sangrem pela mesma ferida”. Sua escritura tenta incessantemente ultrapassar o abismo entre as palavras e as coisas, entre linguagem e realidade. É na busca dessa linguagem primeira que ela pauta sua escrita. Esse desejo presente em sua poesia remete-a ao século XVI, quando “a linguagem se mistura aqui e ali com as figuras do mundo e se imbrica com elas” (FOUCAULT, 2007, p. 47). Ainda sobre a linguagem do século XVI, segundo Foucault (2007, p. 47),

No seu ser bruto e histórico do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar. A grande metáfora do livro que se abre, que se soletra e que se lê para conhecer a natureza não é mais que o reverso visível de uma outra transferência, muito mais profunda, que constringe a linguagem a residir do lado do mundo, em meio às plantas, às ervas, às pedras e aos animais.

Apesar de, no meio do caminho, Adélia Prado encontrar a pedra da opacidade e da falta de transparência da linguagem, ela consegue a façanha de, através de sua escrita metalinguística, metafórica e imagética, entrelaçar linguagem e coisas.

Antonio Hohlfeldt (2000, p. 120), ao falar sobre esse poder que Adélia Prado tem de quase dar materialidade às palavras, remete-nos a Platão:

Lembre-mos de que já Platão, em seus diferentes diálogos, entendia que o poeta era inspirado por Deus em sua criação. Isso se explica pelo fato de a linguagem ser o ato de denominação das coisas, diretamente vinculado à natureza das mesmas. Essa denominação advém daquela memória (parcial) guardada pelos seres humanos desde sua vida no mundo das ideias de onde tudo é advindo. Portanto, a arte seria uma forma de conhecimento, por certo não a de mais alta hierarquia, que é o raciocínio dialético por ele desenvolvido em seus diálogos. Ver, especialmente, textos como Fedro e Górgias. Platão distingue quatro tipos de loucura divina: a profética, a dos mistérios, a poética e a erótica. Adélia Prado teria atingido a todas, certamente, mas a partir de uma delas, a poética.

É na poesia que Prado atinge os quatro tipos de loucura divina, porque lá é o lugar das revelações, da redenção, do vazio carregado de plenitude. A poeta luta incessantemente com as palavras, que ela considera coisas, na busca de sentido para a existência. Ela quer falar as coisas, não as palavras, como podemos ratificar em “O nascimento do poema” (PRADO, 1991, p. 327):

O NASCIMENTO DO POEMA

O que existe são coisas,
 não palavras. Por isso
 te ouvirei sem cansaço recitar em búlgaro
 como olharei montanhas durante horas,
 ou nuvens.
 Sinais valem palavras,
 palavras valem coisas,
 coisas não valem nada.
 Entender é um raptó,
 é o mesmo que desentender.
 Minha mãe morrendo,
 não faltou a meu choro este arco-íris:
 o luto irá bem com meus cabelos claros.
 Granito, lápide, crepe,
 são belas coisas ou palavras belas?
 Mármore, sol, lixívia.
 Entender me sequestra de palavra e de coisa,
 arremessa-me ao coração da poesia.
 Por isso escrevo os poemas
 pra velar o que ameaça minha fraqueza mortal.
 Recuso-me a acreditar que homens inventam as línguas,
 é o Espírito quem me impele,
 quer ser adorado
 e sopra no meu ouvido este hino litúrgico:
 baldes, vassouras, dívidas e medo,
 desejo de ver Jonathan e ser condenada ao inferno.
 Não construí as pirâmides. Sou Deus.

O eu lírico tenta a todo custo materializar as palavras. Ele deseja a palavra como coisa. Quer transformar o abismo diante de si em pontes solícitas de passantes. Quer chegar do outro lado, onde só habitam as palavras, que fogem e brincam de se esconder. A poeta não tem saída, a não ser tirar o antídoto do próprio veneno. Recorre a antíteses e paradoxos, jogos e figuras que só a linguagem elevada a seu potencial mais alto permitiria: “Sinais valem palavras, palavras valem coisas,/ coisas não valem nada./ Entender é um rapto,/ é o mesmo que desentender.” Evoca palavras-coisas no intuito de desvelar sua face oculta: granito, lápide, crepe, mármore, sol, lixívia, baldes, vassouras, dívidas e medo “são belas coisas ou palavras belas?”. Embora pareçam sair do fundo de seu silêncio e imbricar-se com as palavras, as coisas não levam a nada, não podem ser traduzidas, manipuladas, bastam a si mesmas. Por isso ela escreve, rende-se à poesia, assim como o fez Clarice Lispector: “‘Não entender’ era tão vasto que ultrapassava qualquer entender – entender era sempre limitado. Mas não entender não tinha fronteiras e levava ao infinito, ao Deus” (LISPECTOR, 2016, p. 40). Da mesma forma acontece com Adélia Prado. Ao não entender, ela termina por esbarrar em Deus, por compreender e aceitar sua condição humana, limitada. Entender e desentender acabam por ser a mesma coisa. Ao atribuir um caráter de materialidade à linguagem, a poeta atravessa o fosso entre o dizer e o realizar e, nesse “entre-lugar”, ela emparelha linguagem e experiência vivida. Ao fazê-lo, só consegue porque “um tal entrelaçamento da linguagem com as coisas, num espaço que lhes seria comum, supõe um privilégio absoluto da escrita”. (FOUCAULT, 2007, p. 52). Ao mirar as palavras, a poeta de Divinópolis, através do olhar vigilante, protetor e mensageiro, consegue “ver o vínculo secreto entre o olhar e o conhecimento” (BOSI, 1988, p. 67).

Sobre o fenômeno do olhar, Alfredo Bosi (1988, p. 78) descreve:

O olhar conhece sentindo (desejando ou temendo) e sente conhecendo. Está implantado na sensibilidade, na sexualidade: a sua raiz mais profunda é o inconsciente, a sua direção é atraída pelo ímã da intersubjetividade. O olhar condensa e projeta os estados e os sentimentos da alma. Às vezes a expressão do olhar é tão poderosa e concentrada que vale por um ato.

Parafrazeando Bosi, o olhar adeliانو é contemplativo porque religioso. Considera porque admira e respeita porque olha tomando as devidas distâncias. Mas o que é ver? Para Marilena Chauí (1988, p. 35), ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. É deixar de lado o olhar de simples expectador desatento e adquirir outro, cognoscente.

Para Aduino Novaes (1988, p. 10), “o homem que contempla é absorvido pelo que contempla”. Portanto, olhar não é uma atitude inocente, muito menos despreziosa. Mirar implica entrega e possessão. O ato de olhar é uma via de mão dupla. Ao olhar algo, abrem-se fendas na direção do ser contemplado, que encontra caminhos para devolver a mirada. Com um olhar atento, penetrante, atravessador, Adélia Prado perscruta seres e coisas que se lhe apresentam em linguagem poética como um fenômeno natural, sem avisar, como uma tempestade, um terremoto, um furacão.

Porém, afinal, o que Adélia Prado vê? As sugestões e imagens que a poética adeliiana encerra são uma série de epifanias que estão à espera de uma alma sensível para inaugurá-las, de um olhar desejoso de muito mais do que lhe é dado a ver, que ainda se admira, se espanta e vê milagres nas coisas mais banais.

Roland Barthes (1971, p. 20) afirma: “A língua, portanto, está aquém da Literatura. O estilo está quase além”. Quando Adélia Prado descobre o seu “jeito”, ela alcança o quase além, porque encontra seu estilo, imprime sua marca e diferenças poéticas, transformando “banalidades” em poesia, vendo e se deixando ver, lançando seu olhar perscrutador por detrás das coisas, buscando ver no visível a infinidade de invisíveis que se lhe apresentam na grande tela do mundo, como podemos observar em “Descritivo” (PRADO, 1991, p. 71):

DESCRITIVO

As formigas passeiam na parede,
 Perto de um vidro de cola que perdeu a rolha. Há mais:
 um maço de jornais, uma bilha e seu gargalo fático
 um copo de plástico laranja e um quiabo seco,
 guardado ali por causa das sementes.
 Tudo sobre uma cômoda, num quarto
 O vidro de cola está arrolhado com uma bucha de papel.
 É sábado, é tarde, é túrgida minha bexiga feminina
 e por isso vai ser menos belo que eu me levante e a esvazie.
 Os analistas dirão, segundo Freud: ‘complexo de castração’.
 Eu não digo nada, pela primeira vez, humildemente.
 Vou me deitar pra dormir, não antes sem rezar,
 pelos meus e os teus.

Nesse poema, a escritura adeliiana apresenta-se como se estivesse descrevendo um ambiente familiar, usando expressões banais da linguagem, direcionando seu olhar para os objetos mais insignificantes: “[...] um vidro de cola que perdeu a rolha. Há mais: um maço de jornais, uma bilha e seu gargalo fático um copo de plástico laranja e um quiabo seco, [...]”. Porém, há mais: todo um cotidiano banal, com a complexa simplicidade de uma vida que se

subentende nas entrelinhas. Sente-se que, por mais insignificantes que pareçam, os objetos descritos por seu olhar protetor e vigilante constituem, na verdade, a vida.

A mirada da poeta encontra no cotidiano um espaço rico para colocar toda a sua atenção, para criar e recriar os eus que ela finge ser – ou, quem sabe, não o é? Porque é no cotidiano, como diz Agnes Heller, que “o homem está por inteiro” (GUIMARÃES, 2002). Em entrevista exibida em 06 de agosto de 2008 no programa “Sempre um Papo”, da TV Câmara, diz a escritora de Divinópolis:

Minha insistência no cotidiano é porque a gente só tem ele: é muito difícil a pessoa se dar conta de que todos nós só temos o cotidiano, que é absolutamente ordinário (ele não é extra-ordinário). E eu tenho absoluta convicção de que é atrás, através do cotidiano, que se revelam a metafísica e a beleza; já está na Criação, na nossa vida.

Com essa certeza, Prado “cumprе a sina”, “inaugura linhagens”, “funda reinos”, transforma o ínfimo em essencial, dando ao cotidiano, através do poder mágico e polissêmico da linguagem, um lugar de prestígio em sua escrita. Recria-o em sua lírica, sem esgotar o que parecia indizível poeticamente, e mira: “um vidro de cola”, “um maço de jornais”, “uma bilha e seu gargalo fático”, “um quiabo seco”, e muitos outros elementos que habitam o seio familiar.

Ao sair de si e buscar o fora, Adélia Prado repousa sua mirada lírica e complacente não só sobre seres e coisas mas, também, sobre paisagens. A paisagem é uma das muitas questões que fundamentam a modernidade e que vêm sendo reavaliadas. Desse modo, a paisagem passa a ser compreendida além das fronteiras da disciplina geográfica, consolidando-se, inclusive, com evidência, na literatura.

Muito antes do fenômeno de aceleração e crescimento das grandes cidades, os poetas já mantinham esse contato com formas e forças da natureza, quando ainda eram simples andarilhos. Desde Baudelaire, os poetas deixam de ser andantes contemplativos e transformam-se no *flâneur*, entre os escombros e labirintos citadinos, criando um vínculo entre subjetividade e paisagem. É através da possibilidade desse vínculo que a paisagem pode estar presente na literatura, vendo e deixando-se ver. Sobre a relação entre paisagem e afetividade, não podemos deixar de citar a obra **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente (2012), de Yi-Fu Tuan. Nela, o pesquisador faz a seguinte explicação sobre o tema:

A palavra “topofilia” é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta do meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta pode ser tátil: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar são sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o lócus de reminiscências e o meio de se ganhar a vida. (TUAN, 2012, p. 135-36).

Para Tuan, *topofilia* pode não ser a emoção mais forte na vida do ser humano, desde quando muitos são indiferentes aos ambientes que moldam suas vidas, mas os sentimentos topofílicos, uma vez ativados, têm o poder de transmutar o lugar ou o meio ambiente em veículo de acontecimentos emocionalmente fortes e, até mesmo, simbólicos – marcas que podemos observar na poética de Adélia Prado. Ainda, citando Tuan (2012, p. 19), “Topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vivido e concreto como experiência pessoal”. Além de Tuan (2012), muitos são os estudiosos que se dedicaram às questões que envolvem os laços de afetividade entre o indivíduo e o meio circundante.

Werther Holzer (1999, p. 158) refere-se aos estudos de Tuan afirmando que a definição da paisagem ocorre a partir da ordenação de dois ângulos distintos de visão: a vertical, objetiva, que tem a paisagem como domínio que viabiliza a vida humana; e a lateral, subjetiva, que considera a paisagem enquanto espaço de ação ou de contemplação.

Anne Cauquelin (2007, p. 154) apresenta a importância dos textos literários para alimentar o imaginário humano por fábulas jamais lidas e sensações jamais provadas:

Se a árvore fosse uma árvore e simplesmente uma árvore, se o rochedo fosse apenas uma massa pedregosa de formas atormentadas, se o regato fosse água apenas, não contemplaríamos uma paisagem, mas uma sucessão de objetos justapostos. Ora, nós preenchemos essas formas com conteúdos por meio de um transporte de atributos comumente admitidos. O conto, a fábula, a lenda, a doxa nos ajudam nisso. Sabemos que o carvalho é vigoroso, que é “vetusto” de toda potência do mito, velho “como o mundo”. [...] Mesmo que não vissemos carvalho algum em carne e osso, ainda teríamos seu modelo retórico, transmitido pela linguagem, assim como aconteceu com a oliveira, por exemplo, que encontramos na poesia da Idade Média, entre os retóricos do Norte, que nunca viram nem mesmo a sombra de uma. [...] o jardim edênico atravessou os séculos, trazido pelos poetas, assim como a floresta sombria de forças vigorosas.

Para Cauquelin (2007), a linguagem literária ajuda o homem a perpetuar sua cultura paisagística, o que faz com que paisagens atravessem séculos através da fala dos poetas. O poeta assume, assim, a figura do guardião, aquele que não deixa que as paisagens se percam nos escombros e labirintos da história.

Para analisar as paisagens líricas de Adélia Prado, buscaremos compreendê-las em suas forças não observáveis, que são subjetivas; isso não implica dizer que descartaremos o ângulo vertical, objetivo, mesmo porque falar de mundos interiores é muito perigoso, desde quando o escritor não existe como entidade independente, ele faz parte de toda uma coletividade: “constroem seu eu a partir de modelos sociais que eles aceitam, que eles imitam ou que rejeitam; não se compreende seu mundo interior sem essas articulações com o social” (CLAVAL, 1999, p. 75). Podemos observar isso no poema “Bucólica nostálgica” (1991, p. 43):

BUCÓLICA NOSTÁLGICA

Ao entardecer no mato, a casa entre
bananeiras, pés de manjerição e cravo-santo,
aparece dourada. Dentro dela, agachados,
na porta da rua, sentados no fogão, ou aí mesmo,
rápidos como se fossem ao Êxodo, comem
feijão com arroz, taioba, ora-pro-nobis,
muitas vezes abóbora.
Depois, café na canequinha e pito.
O que um homem precisa pra falar,
entre enxada e sono: Louvado seja Deus!

O poema é a descrição de uma cena comum nas “bandas” do sertão mineiro. O trabalhador que retorna da lida diária reproduz toda uma cena carregada de cultura local, desde o jeito de se posicionar parado “agachados,/ na porta da rua, sentados no fogão, ou aí mesmo,” até os alimentos citados, próprios da culinária mineira, “feijão com arroz, taioba, ora-pro-nobis.” Tudo remete a uma vida simples, mas carregada de simbologia. É o cotidiano extrapolando seus limites. No verso “rápidos como se fossem ao Êxodo, comem”, esses “homens de Deus” – assim como os hebreus que marcharam pelo deserto, fugindo da escravidão rumo à Terra Prometida – passam do dia exaustivo ao descanso finalmente usufruído.

A paisagem confessa no poema, “Ao entardecer no mato, a casa entre/ bananeiras, pés de manjerição e cravo-santo,/ aparece dourada”, revela um sujeito que precisa dela para reapoderar-se da própria identidade. Nela, sujeito e paisagem são indissociáveis. É como se

ela protegesse a casa, e tudo o mais que nela habitasse. A paisagem mencionada é muito mais que “uma porção do espaço que pode ser observada com um golpe de vista” (HOLZER, 1999, p. 150). Ela é seu invólucro, seu ovo, seu ninho. Adélia Prado apresenta-nos uma paisagem que ultrapassa os limites da extensão geográfica, que se verticaliza, entrando nos domínios da metafísica, desde quando a mesma “(...) não reside somente no objeto, nem somente no sujeito, mas na interação complexa entre os dois termos.” (BERQUE apud HOLZER, 1999, p. 163). O entardecer no mato para o homem do campo é mais que uma passagem de tempo. É a passagem da própria vida, ou seja, é a passagem do tempo envolvendo a vida. A natureza circundante se personifica, se antropomorfiza. Os seres, ali agachados, parecem presos nas dobras de uma paisagem que os ampara, os protege, “a casa [...] aparece dourada”, iluminada, serena, como os estados anímicos do sujeito lírico e dos seres que a habitam. Conforme Bachelard (1974, p. 401), “toda grande imagem é reveladora de um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade.” A paisagem presente nesse poema revela um eu apaziguado: nem à procura, nem em fuga de si mesmo. Sente-se como se existência e paisagem fossem regidas pelas mesmas leis.

3.1 PAISAGENS: ESTADOS DE ALMA

Qualquer paisagem é um estado de alma.
(Amiel).

Na lírica de Adélia Prado, a paisagem é uma vivência que reflete os “estados de alma” sedimentados pela memória, ora na busca desse horizonte fabuloso que só se apresenta aos olhos da mente, ora como cúmplice do sentimento; muitas vezes à procura, outras em fuga de si mesmo. Segundo Michel Collot (2010, p. 207), “a paisagem é sentida como um prolongamento do espaço pessoal, e esta convivência do olhar e do corpo inteiro com a paisagem explica que podem investir nesta quaisquer tipos de conteúdos psicológicos”. Vejamos em “O amor no éter” (PRADO, 1991, p. 253):

O AMOR NO ÉTER

Há dentro de mim uma paisagem
entre meio-dia e duas horas da tarde.

Aves pernaltas, os bicos mergulhados na água,
 entram e não neste lugar de memória,
 uma lagoa rasa com caniços na margem.
 Habito nele, quando os desejos do corpo,
 a metafísica, exclamam:
 como és bonito!
 Quero escavar-te até encontrar
 Onde segregas tanto sentimento.
 Pensas em mim, teu meio-riso secreto
 atravessa mar e montanha,
 me sobressalta em arrepios,
 o amor sobre o natural.
 O corpo é leve como a alma,
 os minerais voam como borboletas.
 Tudo deste lugar
 entre meio-dia e duas horas da tarde.

Os versos acima sinalizam que a paisagem enunciada nessa fala poética não apenas reverbera os estados anímicos, mas é a própria “alma inaugurando uma forma” (JOVE apud BACHELARD, 1974, p. 345). É o sentimento transbordante e sufocador que ecoa explodindo uma imagem poética recém-saída do âmago do ser para tomar forma no mundo físico.

“O amor no éter”: o título do poema insinua que o sentimento vivido pelo eu lírico está acima das forças naturais. O poema realiza-se numa tensão entre um ser imanente, real e uma força etérea, sobrenatural que o domina. Dá forma ao que o transcende, evocando o surreal; aquilo que não se apreende, mas se sabe e sente com todas as suas forças, transportando-o para um lugar de memória cujas imagens sensualizadas insinuem o preciso momento do gozo.

A linguagem da poesia faz emergir uma experiência vivida pelo eu na tentativa de dar corpo ao mundo sensível, revelando imagens até então insondáveis, vindas de um lugar de memória, por serem afetivas e mágicas: “Há dentro de mim uma paisagem/ entre meio dia e duas horas da tarde.” A paisagem que compõe o sujeito lírico do poema faz um percurso inverso ao habitual, ao comum. Ela não vem de fora para dentro; ao contrário, ela é essencialmente metafísica, vaga, telescópica, porque é alimentada pela lembrança da memória de um sujeito que está em frequentes viagens temporais e espaciais, em constantes visitas por imagens de um passado que se presentifica ao ser revisitado, na tentativa de possuir, dominar um sentimento fluido, volátil, etéreo: “Pensas em mim, teu meio-riso secreto/ atravessa mar e montanha,/ me sobressalta em arrepios,/ o amor sobre o natural”. Percebe-se um jogo entre a imagem e o sentimento, entre o natural e o sobrenatural. Através da poesia, o eu lírico transpõe a periferia da paisagem, “atravessa mar e montanhas” na busca desse horizonte poético e intransponível. Tudo se volatiliza: o amor, a paisagem, o corpo, a própria existência

que “não para de ser transbordada por seus longínquos” (COLLOT, 2010, p. 208). Corrobora-se a afirmativa de Collot (2010, p. 208): “A dialética do próximo e do longínquo rege tanto a paisagem como a existência; ela possui um significado indissociavelmente espacial e temporal”. Paisagem e sentimento fundem-se e confundem-se; o sujeito poético necessita da imagem, vive, habita e deleita-se com ela. Busca a imagem na busca de si e do outro: “Quero escavar-te até encontrar/ Onde segregas tanto sentimento”. Confunde paisagem e o ser amoroso, quer escavar a paisagem na tentativa de escavar a si e ao outro, na intenção de preencher o vácuo da própria existência, de dar forma ao informe, como reitera Ida Alves (2010, p. 85, grifos da autora):

Na linguagem poética o eu que fala é um outro, estabelecendo-se um espaço aberto que pode ser ocupado por qualquer um, para vivenciar a experiência poética que se define por três momentos essenciais: o apelo, a espera e a errância, os quais não se organizam necessariamente de forma linear no poema. O apelo é a necessidade que o poema tem de responder ao vazio e ao invisível das coisas. Existe, portanto, um apelo do horizonte desejando manifestar-se na linguagem poética. A espera, “para o poeta, é colocar-se à escuta do silêncio para perceber o eco imperceptível de um apelo ele próprio inapreensível”. A errância é a busca do desconhecido, do intervalo que há entre a palavra e o sujeito. “A experiência poética é assim, como a própria existência, uma totalização sempre inacabada.”

Em “O amor no éter”, o eu lírico manifesta-se vivenciando os três momentos citados por Ida Alves (2010). Vivencia o apelo quando dá forma à paisagem invisível, metafísica que a habita e que é vivida por ela quando “os desejos do corpo,/ a metafísica, exclamam:/ como és bonito!”. Vivencia a espera quando, através da voz poética revela o eco inapreensível que escutou no silêncio das ruínas da memória, e, finalmente, a errância, quando transpõe o abismo existente entre as palavras e as coisas, transgredindo as fronteiras entre o real e o irreal: “O corpo é leve como a alma”.

O poema reúne um tema altamente lírico a um ritmo que se aproxima do prosaico. São sucessivos *enjambements* que se encadeiam, como podemos observar nos versos 1 e 2; 3, 4 e 5; 6, 7 e 8, entre outros, além de períodos longos, nos quais o final do verso não coincide com o final da unidade sintática.

Nesse lugar de memória, paisagem e ser são indissociáveis como diz Collot (2010, p. 207): “[...] ela não é nada sem mim, mas também eu não sou nada sem ela”. Foi através da paisagem que o eu lírico encontrou sua imagem e, conseqüentemente, sua forma. Em “Insônia” (PRADO, 1991, p. 122), o eu necessita do visível para representar o invisível:

INSÔNIA

O homem vigia
 Dentro dele, estumados,
 Uivam os cães da memória.
 Aquela noite, o luar
 e o vento no cipó-prata e ele,
 o medo a cavalo nele,
 ele a cavalo em fuga
 das folhas do cipó-prata.
 A mãe no fogão cantando,
 os zangões, a poeira, o ar anímico.
 Ladra seu sonho insone,
 em saudade, vinagre e doçura.

O homem vigia a si mesmo para não ser atacado pelos cães da memória que insurgem das profundezas do ser. A paisagem vivida por ele reflete seu “estado de alma”; ela serve de espelho ao sentimento que o sufoca, o medo. A luz da lua incidindo sobre o cipó, o vento, tudo remete a uma visão fantasmagórica, como se “o fora testemunhasse para o dentro” (COLLOT, 2010, p. 208). Naquele instante, há uma total comunhão do olhar e do corpo inteiro com a paisagem, reverberando o estado interior do eu que permaneceria indefinido, confuso, se as rédeas da linguagem não o tivessem domado. O eu lírico tenta apascentar os fantasmas da memória, que, como uma aparição, o atormentam e afligem. Seu interior é possuído pelo exterior, foge da paisagem na tentativa de fugir de si mesmo: “Aquela noite, o luar/e o vento no cipó-prata e ele,/ o medo a cavalo nele,/ ele a cavalo em fuga/ das folhas do cipó-prata”. O homem não descansa, está em constante vigília. Cumpre o que lhe manda o seu Senhor: “Vigiai e orai” (Matheus 26: 41), pois seus demônios não descansam, estão incitados, prontos para atacar. A poeta, como boa guardiã de memórias, precisa domá-las, amordaçá-las. Ela sabe que a memória é o antídoto do esquecimento, e o esquecimento é a morte. Vejamos em Le Goff (1994, p. 438):

Dissesse que, para Homero, versejar era lembrar. Mnemosine, revelando ao poeta os segredos do passado, o introduz nos mistérios do além. A memória aparece então como um dom para iniciados e a anamnese, a reminiscência, como uma técnica ascética e mística. Também a memória joga um papel de primeiro plano nas doutrinas órficas e pitagóricas. Ela é o antídoto do esquecimento. No inferno órfico, o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Letes, mas, pelo contrário, nutrir-se da fonte da Memória, que é uma fonte de imortalidade.

Os versos de 1 a 8 encenam uma peleja exaustiva entre homem, memórias e uma paisagem cúmplice do sentimento. O eu poético está em desvantagem, pois encontra-se só.

Memórias e paisagem são aliadas imbatíveis. Para vencê-las, ele recorre à sua única e fiel escudeira, a linguagem poética, que, a cavalo, vem socorrê-lo. E a fuga desesperada, que parecia não ter fim, inesperadamente dá lugar à imagem da mãe, aquela que tudo acolhe e suporta. Aquela que vai aplacar o medo do homem-menino, com sua canção de ninar: “A mãe no fogão cantando”. A mãe que sabiamente acalenta e abranda seus fantasmas. Toda a atmosfera do lar que acolhe e acalma é sentida nos quatro últimos versos: “A mãe no fogão cantando,/ os zangões, a poeira, o ar anímico./ Ladra seu sonho insone,/ em saudade, vinagre e doçura”. É o devaneio infantil que vem em seu auxílio, pois “o ser do devaneio atravessa sem envelhecer todas as idades do homem” (BACHELARD, 1988, p. 96). A paisagem descrita por Adélia Prado em seus poemas está vinculada à sua interioridade. É uma visão metafísica, que parte de dentro para fora, um olhar atento, transcendente, que encontra ecos no devaneio poético.

O ser não se vê, talvez se escute, diz Bachelard (1974, p. 495). Ao se escutar, o eu poético necessita sair do mundo da solidão interior e alcançar o mundo exterior. É na linguagem poética que o ser encontra essa porta entreaberta para deixar vir à superfície invisíveis desejos de imagens, esses devaneios de criança que povoam seu ser. Nesse ínterim, ele tem a sensação de que finalmente está livre; a mesma linguagem que o aprisiona, liberta-o, porque o faz se deslocar. Mas para onde? Para o mundo dos homens ou para o mundo da solidão? Ainda segundo Bachelard (1974, p. 501),

(...) em que direção se abrem as portas? Elas se abrem para o mundo dos homens ou para o mundo da solidão? Ramón Gomez de La Serna pode escrever: “As portas que se abrem sobre o campo parecem dar uma liberdade atrás das costas do mundo”.

Esse ir e vir do visível ao invisível, do físico ao metafísico, seria uma tentativa de alcançar as “costas do mundo”? Seria uma doce ilusão de que finalmente conseguira abrir o ser no seu âmago? Seria o momento da revelação de si que o homem faz a si mesmo?

Parafraseando Ítalo Calvino (1990, p. 19), no universo da escrita adeliana, sempre se abrem múltiplos caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos.

3.2 O MUNDO É UM JARDIM

O invisível solicita a imagem.
(Michel Collot).

Partindo do pressuposto de que o ser humano produz duas linguagens a partir de sua língua: uma denotativa, racional, prática; outra conotativa, simbólica, pensaremos a existência humana pautada nessas duas formas de ser e estar no mundo. São estados que, embora pareçam separados, opostos, estão muitas vezes justapostos ou misturados, como indica Edgar Morin (1999, p. 36):

Essas duas linguagens podem ser justapostas ou misturadas, podem ser separadas, opostas, e a cada uma delas correspondem dois estados. O primeiro, também chamado de prosaico, no qual nos esforçamos por perceber, raciocinar, e que é o estado que cobre uma grande parte de nossa vida cotidiana. O segundo estado, que se pode justamente chamar de “estado segundo”, é o estado poético.

Para o autor, o homem habita a terra, a um só tempo, poética e prosaicamente. Um estado não existiria sem o outro. O ser humano convive com essa dupla existência, essa outridade, porque cada modo de estar corresponde a um ser: o ser prosaico e o ser poético. O primeiro se sobrepõe sobre o segundo e, muitas vezes, o sufoca, mas este não se retrai, é uma necessidade vital, como a erva que nasce pelas gretas do asfalto. Portanto, cabe à poesia colocar o homem em estado poético. Fazer com que ele retorne a esse estado primeiro, que ficou perdido no labirinto da existência humana.

A lírica de Adélia Prado entrelaça os dois estados. Seus sujeitos líricos não resistem à prosa do mundo, apesar de a poesia consumi-los como uma “sarça ardente”¹¹. A poesia é para a poeta de Divinópolis muito mais que um modo de expressão literária, é uma forma de comunhão com o mundo e com a vida. Sua mirada sobre o mundo é lírica, complacente¹² e compassiva, seu olhar é carregado de compaixão¹³ e perdão para si e para o outro. É uma

¹¹ Referência à epígrafe do quarto bloco do livro **Bagagem**: “Uma chama de fogo saía do meio de uma sarça que ardia sem se consumir”, que por sua vez, refere-se ao livro bíblico “Êxodo”.

¹² Conforme o Dicionário Etimológico: “Complacência sf. ‘benevolência, condescendência’/ cêcia XVI/ Adapt. do fr. *Complaisance*, deriv. do lat. *Complacere* ‘agradar’// complacente XVIII. Adapt. do fr. *complaisant*.” (CUNHA, 1997).

¹³ Conforme Schlesinger (1995), é “um dos fundamentos da ética judaica. Nela se radicam numerosas disposições caricativas que a religião judaica considera como obrigações morais. No cristianismo, o sentimento de compaixão traduz-se em gestos concretos que buscam erradicar as causas dos males da humanidade. No pensamento budista uma das quatro virtudes “ilimitáveis” ou universais também descritas por Conze como as “emoções sociais”. Compaixão (*karunā*) acompanha bondade, isto é, conseqüente do cultivo da atitude de bondade; e na ordem budista ela antecede “simpática alegria”. No budismo Mahāyāna, compaixão tem a mesma importância que a sabedoria (*prjñā*); no Budismo Hinayāna,

compaixão benevolente.¹⁴ É isso o que a poeta mineira transmite em seus poemas: não somente compaixão, nem somente complacência em relação ao que vê, mas os dois sentimentos imbricados. A poesia da vida engendra os dois sentimentos. Ela sente a dor do outro, porque se compraz com ele, porque o aceita e acolhe como ele é. Essa compaixão benevolente é tamanha que se estende às coisas vistas e às paisagens vividas. Sua mirada transporta-a para esse estado poético que ela busca viver em plenitude, como se observa em “Graça” (PRADO, 1991, p. 229):

GRAÇA

O mundo é um jardim. Uma luz banha o mundo.
 A limpeza do ar, os verdes depois das chuvas,
 os campos vestindo a relva como o carneiro a sua lã,
 a dor sem fel: uma borboleta viva espetada.
 Acodem as gratas lembranças:
 moças descalças, vestidos esvoaçantes,
 tudo seivoso como a juventude,
 insidioso prazer sem objeto.
 Insisto no vício antigo – para me proteger do inesperado gozo.
 E a mulher feia? E o homem crasso?
 Em vão. Estão todos nimbados como eu.
 A lata vazia, o estrume, o leproso no seu cavalo
 estão resplandecentes. Nas nuvens tem um rei, um reino,
 um bobo com seus berloques, um príncipe. Eu passeio nelas,
 é sólido. O que não vejo, existindo mais que a carne.
 Esta tarde inesquecível Deus me deu. Limpou meus olhos e vi:
 como o céu, o mundo verdadeiro é pastoril.

Nos primeiros versos, a poeta refere-se ao mundo como um lugar paradisíaco. Há uma plena comunhão entre o eu e a paisagem circundante. O eu lírico sente a presença do divino nele e nas coisas que, através da visão, invadem sua alma. É o olhar isento de suspeita, é aquele que “sentindo conhece, conhecendo sente, formando exprime, exprimindo forma” (BOSI, 1988, p. 67). A compaixão aliada à complacência perpassa por todo o poema. Como diria Pessoa, “chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente”: a sua e a do outro,

compaixão subordina-se à sabedoria. No Mahāyāna o termo karuṇā denota especialmente a graça divina infinita para com os seres Budas e Bodhisattvas”.

¹⁴Conforme Waldenfels (1995), “Karuna. Junto com – prajñā, k. (em sânscrito e pálikarunā), no sentido de piedade, compaixão ativa e compartilhamento do sofrimento, sobretudo no Budismo Maaiana, é considerada uma das virtudes capitais de seus adeptos. Semelhantemente a maitrī (em sânscrito; em páli, metta; amor III), no budismo Theravada, a compaixão benevolente abrange todos os seres vivos. Fundamenta-se na experiência básica da iluminação e por conseguinte constitui uma propriedade básica de todos os budas e bodhi. Foi o bodhisattva Avalokitesvara(Kuan-yin; Budismo Amida) que incorporou da forma mais impressionante a compaixão. Observe-se que k. no seu sentido original não expressa compaixão divina, mas se refere ao patamar em que se encontram todos os seres vivos. Mesmo assim se descobrem no atual diálogo religioso sobre a k. vista como uma atitude de dedicação altruísta (si-mesmo/ desprendimento de si), pontos de convergência com a cristologia quenótica(kénôsis).

perdoando a si e ao outro diante da contingência da finitude, que ela aceita e compreende. O eu poético carrega o peso e a dor do mundo, mas sua “dor é sem fel”. Não sente o amargo da bile na boca, porque estão todos nimbados, seres e coisas: “o eu lírico”, “a mulher feia”, “o homem crasso”, “a lata vazia”, “o estrume”, “o leproso no seu cavalo” – todos aceitos, acolhidos e perdoados; transmutados em nuvens no céu. Percebe-se a compreensão do mundo através dos sentidos, mais precisamente da visão, a qual “santo Agostinho celebrava platonicamente como ‘o mais espiritual dos sentidos’” (BOSI, 1988, p. 79). Adélia Prado revela a premissa de santo Agostinho quando, através da visão, permite que sua subjetividade aflore, que seus sentimentos encontrem ecos no fora que o olhar traz para dentro.

É através do olhar que Adélia Prado inaugura epifanias, quando, mirando o visível, percebe que há uma infinidade de invisíveis a ver, sem pensar no invisível como o contrário do visível, mas como sua contrapartida secreta. O invisível só se mostra no visível. É o que explica Ponty (1992, p. 202):

O sentido é invisível, mas o invisível não é o contraditório do visível: o visível possui, ele próprio, uma membrura de invisível, e o invisível é a contrapartida secreta do visível, não aparece senão nele, é o Nichturprasentierbar que me é apresentado como tal no mundo – não se pode vê-lo aí, e todo o esforço para aí vê-lo o faz desaparecer, mas ele está na linha do visível, é a sua pátria virtual, inscreve-se nele (em filigrana).

O invisível é outra dimensão do visível. É o que não é visto por um, mas é visto por outrem. No poema “Rapto” (PRADO, 2014, p. 71), o eu poético fala desse invisível que faz transcender, que mostra que a transcendência também é outra dimensão da imanência.

RAPTO

À hora em que nada parece estar errado,
Nem os monturos com seus sacos plásticos,
o invisível te arrepia os pelos.
Uma vez, num bando de passarinhos
disputando sementes.
Hoje, na grama baixa onde cabras pastavam.
Quando a máxima atenção te deixa distraído,
o seqüestrador te pega
e diferente daqui
conhecerás o lugar
onde quem desperta repousa.

A mirada complacente da poeta transcende rumo ao infinito, a si mesma, e a tudo o que ela olha. Até a imagem mais sórdida, como a dos “monturos com seus sacos plásticos,”

revela a membrura de invisível que esse visível condensa. É essa abertura do imanente ao transcendente que a transporta de uma dimensão a outra. Como o próprio título do poema insinua, o eu poético sofre um raptó, é tirado de si para voltar a si e ver o mundo que se oferece à sua volta. Como numa teia, o visível enreda o eu vidente, que, com seu olhar necessitado, inquieto e inquiridor, deseja e procura o “invisível do visível” (PONTY, 1992, p. 226) e o encontra: “[...] num bando de passarinhos/ disputando sementes” ou “[...] na grama baixa onde cabras pastavam”. É no fora que seu dentro reverbera e encontra ecos. Ao sair de si, ela traz o fora e tudo o que ele oferece para dentro de si. Nesse ínterim, acontece o sequestro. Ao ser transportada para o lugar “onde quem desperta repousa”, descobre que: no jogo dos contrários, o ser e o não ser são diferenciações de uma mesma carne.

A poesia é também o lugar onde ela pode deter o tempo, seja ele passado, presente ou futuro, onde canta o vivido, sem nostalgia do vivível (do que poderia ter sido e não foi). Canta o que foi, recorda, como uma guardiã da memória, os acontecimentos de um microcosmo que atravessam o tempo, confundindo e fundindo passado e presente, revelando o real maravilhoso que sua sensibilidade encerra, e revelando o invisível instante que o visível condensa.

É no devaneio poético que Adélia Prado encontra lugar para rememorar o passado que pulsa. Por isso, ela lança seu olhar sobre a infância perdida, que ficou para trás “imóvel, mas sempre viva” (BACHELARD, 1988, p. 94), resgatando-a em momentos de pura epifania. Bachelard (1988, p. 93) diz que é na infância que se conhece a felicidade de sonhar, que será mais tarde a felicidade dos poetas:

Mas o devaneio não conta histórias. Ou, pelo menos, há devaneios tão profundos, devaneios que nos ajudam a descer tão profundamente em nós mesmos que nos desembaraçam da nossa história. Libertam-nos do nosso nome. Devolvem-nos, essas solidões de hoje, às solidões primeiras. Essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indelévels. Toda a vida é sensibilizada para o devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão. A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas.

As marcas dos sonhos da infância permanecerão para sempre nas almas de muitos adultos. Não foi diferente em Adélia Prado, como podemos perceber em “Verossímil” (PRADO, 1991, p. 111):

VEROSSÍMIL

Antigamente, em maio, eu virava anjo,
 A mãe me punha o vestido, as asas,
 Me enalcava a coroa na cabeça e encomendava:
 “Canta alto, espevita as palavras bem”
 Eu levantava voo rua acima.

A poeta volta-se para um momento de sua existência em que sonhar não tinha limites, em que os devaneios lhe abriam o mundo, e rememora: “Antigamente, em maio, eu virava anjo.” No último verso, o eu lírico “levanta voo”, passa do vivido palpável ao inefável, ao momento epifânico. Funde o fato narrado ao sentimento subjetivo, que permaneceria vago e sufocador se as rédeas da linguagem não o tivessem domado, transportando-o da província à imensidão do universo. Vera Queiroz afirma que, na lírica de Adélia Prado (1994, p. 57),

[...] a grandeza que há no objeto ínfimo e no gesto trivial será revelada epifanicamente em instantes de iluminação, ao mesmo tempo em que se captura, pela rememoração, o ser ou o instante a que eles remetem metonimicamente.

Quando Vera Queiroz fala em rememoração, refere-se a Benjamin, que, em relação à obra de Proust, afirma: “o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração” (BENJAMIN, 1987, p. 17).

Ao rememorar o estado de graça, Prado deixa vir à tona imagens, sensações, emoções que atravessam e constituem seu ser de passado, futuro e desse “entre-lugar” que se impõe sobre o visível presente. Na sua lírica, visível e invisível são completudes de um eu que, ao contemplar as coisas, confunde-se com elas. Como reitera Merleau Ponty (1992, p. 11), “[...] o visível não conta tanto para mim, só tem para mim prestígio absoluto por causa deste imenso conteúdo latente de passado, de futuro e de alhures, que anuncia e esconde”.

Através da linguagem poética, o eu lírico adeliانو atravessa toda a couraça espessa do presente que o separa do passado para trazê-lo à tona. Nesse ínterim, o passado faz-se presente e passa a ser seu, nesse “entre-lugar” que a poesia inaugura. Esse invisível é a própria transcendência, como afirma Ponty (1992, p. 210-11):

Princípio: não considerar o invisível como outro visível “possível”, ou um “possível” visível para outro: isso seria destruir a membrura que nos une a ele. Além disso, como esse “outro” que o “veria”, - ou esse “outro mundo” que ele constituiria ligar-se-ia necessariamente ao nosso, a verdadeira

possibilidade reapareceria necessariamente nessa ligação - O invisível reside aí sem ser objeto, é a pura transcendência, sem máscara ôptica. E os próprios “visíveis” no final também estão apenas centrados sobre um núcleo de ausência.

Adélia Prado afirma que “a palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda, foi inventada para ser calada” (PRADO, 1991, p. 22). Sua palavra ecoa transcendência, busca a presença na ausência, fala do âmago do ser, sem máscaras. Desentranha do real o sentido oculto que o faz transcender, mostrando a si e ao leitor que há muito mais do que lhe é dado a ver.

É convertendo em beleza a palavra que está na boca do povo; em poesia, a banalidade, o prosaico; e em poema, a linguagem comum, cotidiana que Adélia Prado tece sua escritura poética.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adélia Prado surge no panorama da literatura brasileira como “oráculo da poesia,” autointitulação que a traduz como aquela que traz a boa nova, que serve um banquete de versos na tentativa de saciar um Deus faminto, que só come palavras. Adélia Prado revela a grande novidade à literatura brasileira: falar do trivial, do ínfimo, revelando em voz alta o que muitos sentem e jamais expressariam, nem mesmo em murmúrio, para si mesmos. É aquela que se espanta com o fato de falar muito além do que está percebendo. Que acredita na inspiração, sem descartar o trabalho artesanal do poeta. Que não carrega bandeiras, mas também não aceita imposições. Que sabe que é a paisagem de Deus, sua “retorta alquímica”, mas a letra é dela. Ou seja, ela é dona de si. Sabe da dificuldade de ser mulher num universo em que predominam os padrões masculinos, mas prefere versar sobre um mundo onde predomina a feminilidade, onde cabem homens e mulheres, cada um com suas especificidades. Adélia Prado traz a novidade temática e formal. Provoca estranheza, mas, mesmo assim, encanta.

Com uma linguagem que prima pela espontaneidade, Adélia Prado, embora pareça carregar em seus escritos todas as dores do mundo, consegue sobrelevar o peso da vida, como um pássaro preciso e determinado, preferindo trilhar os caminhos da leveza, tanto no conteúdo quanto na forma de sua poesia.

Ao longo deste trabalho, procuramos desvendar os mistérios do olhar adeliano, que funde e confunde o sagrado e o profano, e que erotiza o divino para dele não se afastar. Deseja, a todo custo, alcançar a transcendência, sem abdicar da imanência. Ou seja, é através do real, das experiências mundanas que ela encontra o caminho para atingir o sagrado.

A poeta de Divinópolis acredita na salvação que lhe é concedida pela poesia. Ela, que é seu algoz e seu salvador. Que lhe tira da “caverna” e lhe dá à luz. Que lhe revela a verdade.

Sua mirada lírica, compassiva e benevolente sobre coisas e seres revela-nos uma paisagem que entra nos domínios da metafísica, quando ultrapassa os limites da extensão geográfica e se verticaliza. Seu olhar é metafísico, transcendente. Busca o invisível do visível.

Na escrita de Prado, não há espaço para dicotomias. Os contrários são reintegrados para fazer parte de uma mesma unidade. A poeta desentranha o absoluto da realidade, quando, vivenciando momentos epifânicos, revela as muitas faces que o real encerra.

Adélia Prado pactua com a morte, assume um estranho compadrio com a mesma, por acreditar que não pode combatê-la. Sabe de sua invencibilidade, mas crê no amor como a

força que conseguirá enfrentá-la, que dará ânimo para continuar a viver, apesar da iminência de inusitada comadre.

No universo poético da escritora, o ínfimo, o trivial, e, principalmente, o doméstico familiar são postos numa zona transcendente. Num movimento circular, ela percorre do sagrado ao profano, transformando “banalidades” em poesia. Eleva o cotidiano do homem, extrapola seus limites, a fim de revelar toda a metafísica que ele encerra.

O oráculo da poesia, Adélia Prado, diz que vive sob o próprio domínio, sabe da simplicidade de Deus e das coisas, existe para cumprir uma sina, como só os grandes vêm predestinados a fazê-lo, e o faz com sua escrita lírica, poética e salvadora, porque “Deus a quer escrevendo”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad.: J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural Ltda., 1996.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos Drummond de Andrade**: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico por Rita de Cássia Barbosa. 2. ed. São Paulo : Nova Cultural, 1988.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A poética do espaço**. Trad.: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril, 1974.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad.: Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. **O grau zero da escritura**. Trad.: Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BATAILLE, George. **O erotismo**. Trad.: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Trad.: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Trad.: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERARDINO, Angelo Di (Org.). **Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs**. Trad.: Cristina Andrade. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BÍBLIA SAGRADA: antigo e novo testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. Edição revista e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Adauto et al. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BRADBURY, Malcolm. As cidades do modernismo. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. **Modernismo**: guia geral 1890-193. Org. e Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: Lições Americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARNEIRO, Claudilis da S. Oliveira. **Epifanias do Real**: O Olhar Lírico de Adélia Prado. 2004. 149 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2004.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. Trad.: Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto et al. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Jean. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad.: Vera da Costa e Silva et al. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CLAVAL, Paul. A Geografia Cultural: O Estado da Arte. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Manifestações da Cultura no Espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

COLLOT, Michel. Do Horizonte da Paisagem ao Horizonte dos Poetas. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia Manir. **Literatura e paisagem**: perspectivas e diálogos. Trad.: Eva Nunes Chatel. Niterói: EDUFF, 2010. p. 205-17.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Paisagens, textos e identidades**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

_____. **Manifestações da Cultura no Espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

CUNHA, Helena Parente (Org.). **Desafiando o cânone**: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Trad.: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1991.

DEL PRIORE, Mary (Org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad.: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EMEDIATO, Luiz Fernando. Claros Enigmas (entrevista). **O Estado de São Paulo**. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,carlos-drummond-de-andrade-fala-ao-caderno-2,12530,0.htm>>. Acesso em: 10 out. 2018.

FONSECA, Aleilton. O poeta na metrópole: “expulsão” e deslocamento”. In: PEREIRA, Rubens Alves (Org.). **Rotas e Imagens**: Literatura e outras viagens. Feira de Santana: Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2000.

FONTENELE, Laéria Bezerra. **A máscara e o véu**: o discurso feminino e a escritura de Adélia Prado. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto, 2002.

FONTES, Maria Aparecida Rodrigues. Da fratura original às desdobras da memória: a via-sacra adeliã. In: LOBO, Luiza; FARIA, Márcia Gonçalves S (Ogs.). **A poética das cidades**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. A transladação do corpo: amor, erotismo, revolução cultural e poiesis. In: CUNHA, Helena Parente (org.). **Desafiando o cânone**: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. p. 151-70.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 9. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Tópicos).

FRAGA, Myriam. Depoimentos. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 8., 2000. **Anais...** Salvador: UFBA/ANPOLL, 2000.

_____. **Poesia Reunida**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.

FRIEDRICH, Hugo. **Estruturada Lírica Moderna** (Da metade do século XIX a meados do século XX). Trad.: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades Dumará, 2000.

GIL, José. **Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GUIMARÃES, Gleny Terezinha Duro. O não-cotidiano do cotidiano. In: FERNANDES, Idília et al. (Orgs.). **Aspectos da teoria do cotidiano: Agnes Heller em perspectiva**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

GULLAR, Ferreira. Poesia e realidade contemporânea. In: GULLAR, Ferreira. **Indagações de Hoje**. Rio de Janeiro: José Olympio. 1989.

HOHLFELDT, Antônio. A epifania da condição feminina. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira: Adélia Prado**. Rio de Janeiro, n. 9. jun. 2000.

HOLZER, Werther. Paisagem, Imaginário, Identidade: Alternativas para o Estudo Geográfico. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Manifestações da Cultura no Espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira: Adélia Prado**. Rio de Janeiro, n. 9. jun. 2000.

JORNAL DO BRASIL. **Caderno B**. Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1980. p. 7.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. Trad.: J. Teixeira A. Aguiar. Chile: Editora América do Sul LDA., 1988.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza ser**. Trad.: Tereza B. Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. São Paulo: Mediafashion, 2016.

MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. São Paulo: Cosac Naify: 2012.

MELLO, Ramon. Adélia Prado, a simplicidade de um estilo. **Blog Saraiva**. Disponível em: <<http://blog.saraiva.com.br/adelia-prado-a-simplicidade-de-um-estilo/>>. Acesso em: 10 out. 2018.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Trad.: Edgar de Assis Carvalho. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

NOVAES, Aduino. De olhos vendados. In: NOVAES, Aduino et al. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OLIVIERI, Rita de Cássia da Silva. **Mística e Erotismo na poesia de Adélia Prado**. 1994. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad.: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREYR, Roberval. **A unidade primordial da lírica moderna**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

PESSOA, Fernando. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A., 1985.

PONTY, M. Merleau. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

PRADO, Adélia. **Prosa reunida**. São Paulo: Siciliano, 1999.

_____. **Poesia reunida**. 10. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

_____. **Miserere**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

QUEIROZ, Vera. **O vazio e o pleno**: a poesia de Adélia Prado. Goiânia: Editora da UFG, 1994.

RODRIGUES, Geraldo Pinto. Uma poesia disparada do coração. **O Estado de S. Paulo**, 04 de março de 1979. (Suplemento Cultural).

SCHLESINGER, Hugo. **Dicionário enciclopédico das religiões**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

SÊNECA. **As relações humanas**: a amizade, os livros, a filosofia, o sábio e a atitude perante a morte. Trad.: Renata Cordeiro. 2. ed. São Paulo: Landy Editora, 2007.

TELLES, Norma. Escritores, escritas, Escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

TIRO de letra. Entrevista com Adélia Prado ao Roda Viva (transcrição). 1994. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/AdeliaPrado.htm>>. Acesso em: 10 out. 2018.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad.: Livia de Oliveira-Londrina. São Paulo: Eduel, 2012.

TV CÂMARA. **Sempre um papo**. 06 de agosto de 2008. Disponível em: <<http://sempreumpapo.com.br/audiovideo/>>. Acesso em: 10 out. 2018.

VIEIRA, Antônio. **Sermões**. Erechim: EDELBRA, 1998.

WALDENFELS, Hans. **Léxico das religiões**. Trad.: Luis M. Sander et al. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.