UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

MAIRA CARMO MARQUEZ

A poesia de *Bagagem*, de Adélia Prado

São Paulo, 2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

MAIRA CARMO MARQUEZ

A poesia de *Bagagem*, de Adélia Prado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Betina Bischof

São Paulo, 2012

*À memória do meu avô
À presença da minha avó
E ao Píri, mar da minha vida.*

Agradecimentos

À Betina Bischof, minha orientadora desde a iniciação, que sempre soube ler com atenção meus textos e me guiar pelo solitário caminho acadêmico.

À Iumna Maria Simon, grande professora e leitora. Devo às suas aulas, durante a graduação, muito da minha formação intelectual. À Ivone Daré Rabello que leu com paciência e cuidado a qualificação e mudou os rumos de meu trabalho.

Aos companheiros de grupo de estudos: Esmeralda, Anderson, Paula, Bruna e Marcos.

Ao Luiz e ao pessoal do Departamento de Teoria, sempre tão atenciosos.

Aos meus alunos (da EMEF Rui Bloem e EMEF Jackson de Figueiredo) que vezes resignificaram, vezes tornaram sem sentido a escrita desta dissertação.

Aos amigos e padrinhos que não me deixaram esmorecer, agradeço as nossas discussões calorosas: Vivi e Paulinha, Gabi e Cronópio, Tom e Alice.

Ao César, por aguentar as crises, os desânimos, pelas revisões e por tornar minha vida intelectual tão intensa.

À Lívia, grande sábia.

À minha avó Teresinha, que sempre me incentivou, em vão, a terminar a dissertação o quanto antes.

Aos meus pais, Carmen e Pedro, minha gratidão não cabe aqui nessa página. Sem eles, nada disso seria possível.

“A postura de manter uma distância apropriada do objeto mais desejado, com a intenção de não perturbar o seu encanto, é um claro sinal de amor falso: o amor verdadeiro não tem medo de se aproximar, nem de estar preparado para assumir o objeto desejado em todas as suas (dele/dela) realidades comuns e, simultaneamente, conservar sua situação sublime, como na paráfrase de Hegel sobre Martinho Lutero, *para reconhecer a rosa do sublime na cruz da vulgaridade cotidiana*.

E a lição (ou melhor, implicação) política dessa posição de ‘reconhecer a rosa do sublime na cruz da vulgaridade cotidiana’ não é que se deva mistificar a realidade existente, nem pintá-la com cores falsas, mas, pelo contrário, é que se deve reunir forças para transportar a sublime visão (utópica) para a prática cotidiana; em suma, PRATICAR a utopia”.

Slavoj Žižek

Resumo

A dissertação que se segue pretende, através da análise de poemas, estudar o livro de estréia de Adélia Prado, *Bagagem*, de 1976. A poesia da autora foi confrontada com a de seus contemporâneos, a poesia marginal, levando em conta e articulando um ponto de vista histórico que tenta dar conta do surgimento de ambas as poéticas. A poesia de Adélia Prado é certamente um incômodo na poesia brasileira, poesia que, justamente no contexto da ditadura militar, tende a enfatizar ou mesmo defender valores tradicionais tais como a família e a religiosidade católica. Ecoa em seus versos o tradicional discurso conservador brasileiro, revitalizado pela ditadura militar, ao mesmo tempo em que sua poesia lhe escapa. Seus poemas, através de um romantismo crítico, repensam o cotidiano dando-lhe novos significados, a partir da perspectiva dos mais simples. Logo, a dissertação teve de se haver com as oscilações ideológicas e formais de sua poesia.

Abstract

The dissertation that follows aims at studying, through the analysis of specific poems, Adélia Prado's debut book *Bagagem*, from 1976. The author's poetry was first confronted with that of her contemporaries, the so called *poesia marginal*, taking into account and trying to articulate a historical point of view that would encompass the rising of both poetics. Adelia Prado's poetry certainly represents certain unease in Brazilian poetry, a poetry that, in the very context of the country's military dictatorship, emphasizes or even defends traditional values such as those of the family and the Catholicism. Her verses echo the backward discourse of the military, but at the same time escape it. Through a certain critical romanticism, her poems also help rethink the meaning of daily life, granting it new meanings, specially from the point of view of the humble people. This dissertation, therefore, had to cope with the ideological as well as formal oscillations of her poetry.

SUMÁRIO

I. BAGAGEM	10
II. A NEGATIVA AO CONCRETISMO.....	23
III. ADÉLIA E O MODERNISMO.....	36
IV. A JANELA E O (PEQUENO) MUNDO.....	47
V. ENTRE A TRADIÇÃO POPULAR E A TRADIÇÃO MODERNA.	51
VI. EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO.	59
IV. A POSITIVIDADE DO MUNDO.....	66
VII. O LUGAR DA UTOPIA OU O BRASIL QUE VIROU VINAGRE.....	78
VII. O LUGAR DA UTOPIA OU O BRASIL QUE VIROU VINAGRE.....	78
VII. ENTRE O CAMPO E A CIDADE.	86
IV. O ENGAJAMENTO RELIGIOSO.....	94
X. DONA DOIDA.....	101
XI. APONTAMENTOS FINAIS.	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114

I. Bagagem

“Meu pensamento se comporta em relação à teologia como mata-borrão em relação à tinta. Fica completamente embebecido. Mas se ele funcionasse como mata-borrão, nada do que está escrito sobreviveria.”

Walter Benjamin

Bagagem é o livro de estréia de Adélia Prado. Tal título carrega em si certa ironia que guia o livro: está ali depositada toda experiência de uma autora sem experiência. Logo, a palavra não se refere ao conjunto da obra, mas sim à “experiência de vida e a soma de conhecimentos de um indivíduo”¹. O título revela a própria concepção de poesia para Adélia: poesia não é experiência literária, mais experiência do vivido. Há na pretensão de *Bagagem* uma verdade: é ele o livro fundamental da autora. Apesar de ser o primeiro, ele ocupa lugar central justamente porque é um momento de convergência de sua poética: há nele uma abertura para toda sua obra, inclusive em prosa. Como percebeu José Helder Pinheiro Alves: “não há nada nos outros livros que já não esteja latente e/ou desenvolvido em *Bagagem*”². Sua obra posterior é a consolidação daquilo que foi exposto no primeiro livro. Assim, o título mostra também a importância de *Bagagem* no conjunto de sua obra.

O livro foi pensado como um todo contínuo, no qual os poemas têm lugares determinados dentro de uma lógica única que rege o conjunto. Um mosaico bem construído através de blocos que se ligam por um fio condutor, quase sempre temático (a poética, o amor, a memória). A unificação dos blocos pode também ser constatada pela escolha das epígrafes. Com exceção da epígrafe inicial, retirada do livro *Cântico das*

¹ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Instituto Antônio Houaiss/ Ed. Objetiva, 2000.

² ALVES, José Helder Pinheiro. *Poesia de Adélia Prado*. Tese de mestrado (FFLCH-USP). São Paulo, 1992. Em um texto posterior sobre a autora, o autor completa: “Feita a apresentação de algumas das grandes linhas temáticas de sua poesia, somos tentados a pensar que não há diferenças básicas entre os seis livros publicados. O que se pode afirmar é que o que virá depois de *Bagagem* já estava lá de um modo ou de outro. Adélia não superou seu primeiro livro. Nem me parece que isso fosse necessário. Para mim, é sua obra mais completa. O que não retira o valor e as peculiaridades dos livros posteriores. Há temas que encontram uma realização estética mais adequada neste ou naquele livro e, em todos eles, a poeta aparece inteira com seus temas, seus ritmos, seu tom coloquial, seus poemas com sabor de conversa de cozinha e com enganosa despreensão.” Em : ALVES, José Helder Pinheiro “Oráculos de Adélia.” *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, USP Editora; Imprensa Oficial do Estado, 2006, p. 235.

Criaturas de São Francisco de Assis, epígrafe que abre o livro, todas as outras são retiradas do Velho Testamento. Os blocos são organizados por títulos que dão unidade temática aos poemas: “O modo poético”, “Um jeito e amor”, “Sarça ardente I”, “Sarça ardente II” e “Alfândega”. Ao analisar a estrutura do livro, Antonio Hohlfeldt diz:

Observe-se que há um desenho claramente delineado no livro. Do conjunto de poemas (113 poemas), a primeira parte abarca mais que a metade (66 poemas). As outras três partes somam 46 poemas. O poema final, combinado com a quarta parte, alcança o mesmo número de poemas – 14 – que a anterior, e pode-se, pois, sugerir, que existia, de fato, uma relação entre a última e aquela quarta parte, pela soma dos poemas, da mesma maneira entre a quarta e a terceira partes, pela titulação. Mais que isso, também pelas epígrafes retiradas da mesma fonte, o segundo livro de Moisés, denominado *Êxodo*. Se tomarmos o conjunto do livro, verificaremos que, de fato, *Bagagem* quis-se desde logo como uma identificação artística e literária, tanto como uma apresentação pessoal.³

Esta minuciosa construção acaba por dar aos poemas uma nova carga de significação ao serem lidos em conjunto. A organização do livro não se deve apenas a sua estrutura, deve-se também à coerência quanto à forma de seus poemas, os temas e a linguagem escolhida: uma linguagem narrativa que mescla diferentes registros; nela aparecem diálogos, trechos bíblicos, inscrições de cemitério, seções de jornal, rezas, canções. A linguagem oral, extraída da fala cotidiana é reaproveitada e combinada com o discurso lírico mais elevado. A empreitada acaba por criar um universo poético próprio.

A centralidade do primeiro livro revela a elaboração de um projeto poético que vai balizar toda a sua obra. Um dos fundamentos deste projeto é a construção de uma voz poética subjetivamente demarcada que, ora ou outra, confunde-se com a biografia de Adélia e destoa das vozes de seus poetas contemporâneos e conterrâneos.

A visão poética de Adélia tem origem em sua posição periférica: mulher, esposa de funcionário público que cresceu no interior, numa cidade pequena que se desenvolveu rapidamente transformando-se de uma hora para outra em cidade média no interior de Minas Gerais. Em Divinópolis, foi criada aos pés do trem por pai ferroviário

³ HOHLFELDT, Antonio. “Epifania da condição feminina”. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de literatura Brasileira: Adélia Prado*. n° 9, junho de 2000, p. 76.

e simples, mas com gosto pela poesia. Neste lugar fora do centro dá-se uma mistura entre a modernização atrasada e os resquícios de uma sociedade rural e patriarcal.

Permaneceram nessa cidade da província valores antigos, rituais, cheiros, opressões, gestos que não fazem mais parte do nosso tempo, mas que continuam a estruturar nossas relações. Tais elementos, presentes das pequenas às grandes relações, do cotidiano privado às esferas públicas podem ser vistos pelo contraste com seu extremo oposto, um oposto subentendido em sua poesia: a modernização e suas promessas. No entanto, em *Bagagem*, há uma tentativa de dissolver o contraste entre a cidade de interior e a metrópole, pois vemos a afirmação da província como único mundo possível, afirmação que se pretende sincera justamente porque o sujeito poético faz parte deste (pequeno) mundo. A cidade grande aparece fantasmagoricamente a partir de nomes e de algumas referências, como podemos ver no poema *A invenção de um modo*: “Quis fazer uma saia longa pra ficar em casa/ a menina disse: ‘Ora, isso é pras mulheres de São Paulo.’” A falta de distância em relação à pequena cidade e sua comunidade acaba por apagar certa visada crítica em relação ao espaço poético.

Tentar apagar ou dissolver as oposições é uma constante na poesia de Adélia Prado. A tentativa de conciliação e resolução dos contrastes são procedimentos usuais em seus poemas, porém, as contradições, os termos opostos, os conflitos insistem. Ao resenhar o último livro em prosa da autora, *Manuscritos de Felipa*, Cláudia Campo Soares percebe como, em Adélia Prado, a consciência crítica quer a todo custo harmonizar conflitos, no entanto eles não são nunca superados – por isso a constante reposição das mesmas perguntas em toda sua obra. Ao chamar atenção para a especificidade do olhar da personagem principal, um olhar minucioso para a experiência, a autora escreve:

Acompanhando-se a obra de Adélia Prado, observa-se que esse olhar perscrutador, dotado de uma perspicácia da minúcia, é próprio a toda ela. As questões de Felipa parecem ser fundamentalmente as mesmas de Violeta (*Os componentes da banda*), de Antonia (*O homem da mão seca*), ou do sujeito lírico dos poemas. Nos *Manuscritos* empreendem-se as mesmas buscas porque elas jamais chegaram a termo satisfatório. Cada novo livro de Adélia Prado parece dizer desta inconclusividade; e, ao mesmo tempo, afirmar a necessidade de continuidade da busca. Nessa obra os conflitos são provisoriamente harmonizados, mas jamais

superados definitivamente. Por isso faz sempre sentido recolocar as perguntas fundamentais a cada novo livro que se sucede.⁴

Apesar da insistência pela harmonia, os conflitos insistem. O desajuste, a falta de fé, a velhice, a morte, a tristeza, a fragmentação do sujeito, a negatividade são constante presenças nas poesias de Adélia. Mas a pretensão do projeto poético da autora é harmonizá-los, desfazendo tensões.

Em *Bagagem*, um poema como “Fragmento” quer apaziguar as inquietudes causadas pelo dilaceramento do sujeito. O título é uma atestação: o poema tratará da parte de um todo. Como a palavra está no singular, haverá uma escolha de certa parte tanto das divisões temporais e quanto dos estados subjetivos. O significado de fragmento se amplia para a própria escrita do poema, pois a palavra se refere também a um trecho extraído de uma obra literária, assim, podemos pensar que há versos anteriores ou posteriores que foram subtraídos do poema. Inaugura-se então a tensão da escolha: qual parte do todo será preferida?

Mais do que a escolha de alguma parte do conjunto, o poema trata de fragmentos que se colam e se indiferenciam. As partes do dia se confundem: noite e dia não são diferentes. Esta indistinção é apenas para aqueles que gozam da boa fortuna, recuperando o primeiro verso: “Bem-aventurado o que pressentiu”. Porém, esse sentimento (ou pressentimento) de indistinção do tempo dilacera o corpo e o pensamento do sujeito – mesmo deitado, o corpo não encontra pouso e o pensamento está dividido. Diferente do tempo que é *uno*, o sujeito encontra-se fragmentado.

A ameaça do rompimento acaba por amenizar-se diante do anúncio paciente da não diferenciação entre o dia e a noite. A sensação da indecisão e do repouso inquieto se dissipa com a entrada, no presente da enunciação, de um vento bom:

Bem-aventurado o que pressentiu
quando a manhã começou:
não vai ser diferente da noite.
Prolongados permanecerão o corpo sem pouso,
o pensamento dividido entre deitar-se primeiro
à esquerda ou à direita
e mesmo assim anunciou paciente ao meio-dia:

⁴ SOARES, Cláudia Campos. Retalhos de pano bom. *Rodapé, crítica de literatura brasileira contemporânea*. São Paulo, 2001, n. 1, p. 133.

algumas horas e já anoitece, o mormaço abranda,
um vento bom entra nessa janela.⁵

A entrada de um vento bom que rearranja a confusão subjetiva acaba por desvendar um procedimento comum em *Bagagem*. Apesar do desajuste, o fim é sempre conciliador.⁶ Justamente pela unidade do livro, com seu tom positivo, os poemas que diferem do procedimento de conciliação e que conseguem colocar a negatividade crítica no centro da poesia, acabam se perdendo em meio ao projeto poético. Assim, poemas como “Endecha” e “Dona Doida”, acabam por ter seu sentido resignificado no conjunto do livro.

Esta reposição contínua da harmonia de conflitos exige uma organização formal particular: a justaposição de elementos heterogêneos através de listagens. Assim, imagens, frases e objetos díspares são postos em um mesmo nível, retirando com isso o valor inicial das diferenças. Esta unificação se dá dentro do cotidiano, nele não há hierarquias. Há um nivelamento de cenas, fatos, imagens e conceitos: o grande e o pequeno são colocados no mesmo saco. Assim, não há uma ordem prescrita a ser seguida, tudo se encontra no mesmo patamar, a poeta pode então retirar as coisas de seus lugares para recolocá-las e redispô-las. Com isso, antigos valores se perdem, ganhando novos sentidos. Esse processo acaba por desfazer hierarquias e refazer ordens usuais⁷. No entanto, há uma busca constante por certa ordem. O desejo disciplinador do eu-lírico reorganiza a diversidade a partir de seus pressupostos e de sua visão de mundo. Dentro dessa organização particular, valoriza-se a simplicidade do mundo, a religiosidade das coisas, a vida em comunidade. Um poema como “Alfândega” começa com uma listagem de pertences do eu-lírico:

O que pude oferecer sem mácula foi
meu choro por beleza ou cansaço,

⁵Os livros de poemas de Adélia Prado foram publicados conjuntamente em 2001, com o título de *Poesia Reunida*. A edição tomada aqui por referência é a seguinte: PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo, Editora Siciliano, 2001.

⁶ Ao analisar o poema *Graça* do livro *O coração disparado*, Claudia Campos Soares diz que : “Nada ameaça a ordem radiosa do mundo vista por ‘olhos limpos’. Imperfeições, os estigmas da ‘Queda’, vão sendo enumerados num crescendo: a mulher feia, o homem crasso, o estrume, até chegar ao leproso, com a morte comendo-lhe as carnes; mas nada parece suficiente para abalar a visão jubilosa do mundo iluminado por Deus na insondável ordem de seus desígnios.” SOARES, Cláudia Campos. As palavras de um certo modo agrupadas e a fugacidade das coisas do mundo: aspectos da poesia de Adélia Prado. *O eixo e a roda. Belo Horizonte*, v. 19, n. 1, 2010, p.129.

⁷ Essa mesma intuição está na tese: ALVES, José Helder Pinheiro. *Poesia de Adélia Prado*. Tese de mestrado (FFLCH-USP). São Paulo, 1992.

um dente extraizado,
o preconceito favorável a todas as formas
do barroco na música e o Rio de Janeiro.

É na alfândega que os viajantes fazem suas declarações de bens a respeito de suas bagagens. Não há aparentemente nenhuma ordem nos pertences do eu-lírico, vemos uma lista de pertences díspares. Ações, objetos, abstrações e sentimentos sem qualquer relação direta são detalhadamente descritos e colocados lado a lado. Estas listagens que retiram a hierarquia das coisas e as dispõem em lugares inusitados, podem ser vistas em muitos poemas de *Bagagem*, como nos exemplos abaixo:

O dia da ira
As coisas tristíssimas,
O rolomag, o teste de Cooper,
A mole carne tremente entre as coxas,
Vão desaparecer quando tocar a trombeta.
(...)

Para o Zé
(...)
Eu que já amava de extremoso amor
O peixe, a mala velha, o papel de seda e os riscos
De bordado (...)

Catecúmena
Se o que está prometido é a carne incorruptível,
É isso mesmo que eu quero, disse e acrescentou:
Mais o sol numa tarde com tanajuras,
o vestido amarelo com desenhos semelhando urubus,
um par de asas em maio e imprescindível,
multiplicado ao infinito, o momento em que
palavra alguma serviu à perturbação do amor.
(...)

O desejo então é atingir a totalidade (uma totalidade feita da enumeração dos materiais mais diversos). As enumerações passam a ordenar o sentimento de mundo do

eu-lírico e estruturá-lo como sujeito. As estranhas listagens acabam por desorganizar ordens para depois refazê-las através do desejo ordeiro do eu-lírico que quer fixar uma identidade.

A enumeração sempre esteve presente na tradição da literatura cristã como procedimento para descrever a perfeição do mundo criado por Deus. Tal procedimento marcou também a literatura moderna. Ao analisar a poesia de Walt Whitman, Leo Spitzer nos mostra como o poeta fez, através do procedimento aditivo, um catálogo do mundo moderno, porém, diferentemente da tradição, o intuito não é ordenar ou unificar, mas dispor coisas heterogêneas em um mesmo patamar, dando forma à democracia das coisas (mais do que dos homens): “En la lírica de Whitman, la enumeración caótica es reflejo verbal de la civilización moderna, en que cosas y palabras han conquistado derechos ‘democráticos’ extremos, capaces de llevar al caos.”⁸

Já em Adélia, a enumeração (não caótica) de coisas diversas busca criar uma nova ordem que organize o sujeito. O “momento de arbitrariedade” surge do “amor à autoridade de organização”⁹. No poema “Momento”, as coisas minúsculas, como um bule azul, uma garrafa de pimenta e um latido, são colocadas lado a lado com a imensidão das estrelas recém-feitas. A combinação desigual, a nova ordem dos objetos, resistiu à desordem, possivelmente à tristeza, e passou a organizar o sentido das coisas. Mesmo com a sombra da tristeza rondando, o sentimento que insiste é a alegria, sentimento do qual nasce a poesia. O contraste do grande e do pequeno se perde na justaposição dos significados e tais objetos constituem um mundo ordeiro no qual o sujeito poético descobre a si mesmo, sua materialidade física, em um momento de epifania:

Enquanto eu fiquei alegre, permaneceram
um bule azul com um descascado no bico,
uma garrafa de pimenta pelo meio,
um latido e um céu limpidíssimo
com recém-feitas estrelas.
Resistiram nos seus lugares, em seus ofícios,
constituindo o mundo pra mim,

⁸ SPITZER, Leo. “La enumeración caótica en la poesía moderna.” In: *Lingüística e historia literaria*. Madrid; Editorial Gredos, 1961, p.288.

⁹ Tais expressões estão no início da análise de Adorno sobre a música de Stravinski. Ver: ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

anteparo para o que foi um acometimento:
súbito é bom ter um corpo pra rir
e sacudir a cabeça. A vida é mais tempo
alegre do que triste. Melhor é ser.

O cotidiano passa então a ser concebido como lugar de aparição da arquitetura da vida, na qual para tudo há um sentido. A redescoberta positiva dá à poesia uma carga utópica e a falta de hierarquia acaba por criar uma nova organização do cotidiano, uma organização que se quer mais justa – já que aqui tudo se equivale e há igualdade entre as pessoas e as coisas – como se lê em “Um salmo”: “Os meninos, os cachorros,/os gatos desesquivados,/ os ressuscitados, /o que sob o céu mover e andar/ vai seguir e louvar.” Assim, os poemas de Adélia expressam um desejo maior: o desejo de um novo tempo reestruturado. A utopia religiosa, para além da instituição social, quer um futuro pautado num passado reinventado, a memória presentificada de um pretérito anterior à modernidade.

O poema “Registro”, de *Bagagem*, repensa o tempo dos relógios, dando a ele novos significados. Nele a memória é o banquete farto de um cotidiano repleto de sentido, projetado como tempo ideal para o futuro.

Visíveis no facho de ouro jorrado porta adentro,
mosquitinhos, grãos maiores de pó.
A mãe no fogão atíça as brasas
e acende na menina o nunca mais apagado da memória:
uma vez banqueteando-se, comeu feijão com arroz
mais um facho de luz. Com toda fome.

“Registro” é uma tentativa de registrar, reter na memória, escrever o que se passou. O título dá ao poema uma carga oficial. As grandes experiências e memórias são registradas em livro, em um poema, para não serem esquecidas. A memória é o fio condutor do poema. Ela irrompe pelo ímpeto da luz. A luz sem forma do luzeiro de ouro ganha representação ao jorrar em si formas concretas. O indefinido ganha concretude, ele é *mosquitos* e *pó*, uma concretude dispersa por certo. A lembrança da mãe, saída impetuosa da memória, ilumina o eu-lírico que se olha agora como criança que foi. O que não tinha forma “o nunca mais apagado da memória” se acende e toma forma.

A comida do banquete cotidiano é a própria luz que arrebatava a casa “porta adentro”. No espaço familiar da memória, as coisas simples (‘mosquitinhos’, ‘pó’, ‘arroz’ e ‘feijão’) se misturam com objetos elevados (‘ouro’, ‘banquete’). A reminiscência surge da cena comum e acaba por matar a fome. É no cotidiano que saltam reflexões, e é nele que as coisas – indefinidas –, tomam forma e ganham sentido, um cotidiano reinventado. A complexidade do poema está em sua apreensão temporal. A memória aqui traz o passado à presença da cena. Apesar de elíptico, sabe-se que o presente ronda o poema. A cena simples e doméstica ganha valor ao ser recuperada como memória ideal, se sobrepondo ao presente apagado. No entanto, o presente media o registro das memórias e a distância temporal permite a interpretação do passado.

A poesia de Adélia Prado, em *Bagagem*, quer criar um tempo alternativo, sempre comprometido com a emancipação e a realização das promessas divinas. O passado idealizado – tanto real, o tempo das memórias da infância, quanto mítico – contrasta com o presente esvaziado de sentido. Como no poema “Leitura”¹⁰, a vida anterior da meninice se mistura com o sonho de um passado primitivo e edênico. Pela rememoração, esse paraíso perdido da infância e do princípio do mundo aparece projetado no futuro e toma vestes de realidade possível ao ter como princípio o cotidiano. Um cotidiano que traz consigo as promessas de um passado; um passado comprometido com uma justiça maior na qual todo o evento é significativo diante do tempo reestruturado.

Se todo o evento é significativo, sua poesia tem que se haver com as menores coisas; abre-se assim uma visada para a miudeza da vida diária. Para a poesia de Adélia, é nas relações cotidianas, em seus objetos e acontecimentos, que está materializada a realidade. Um mundo próprio e exemplar que só pode ter lugar na província. A delimitação e particularização do espaço acabam por apequenar o mundo retratado nos poemas. Este lugar nunca se mostra de forma direta e demarcada. A pequena cidade é descrita pelos acontecimentos cotidianos, encharcados de elementos próprios à província. Não há, em *Bagagem*, visões panorâmicas da cidade. A visão é microscópica.

¹⁰ “Leitura: Era um quintal ensombrado, murado alto de pedras./As macieiras tinham maçãs temporãs, a casca vermelha/ de escuríssimo vinho, o gosto caprichado das coisas / fora do seu tempo desejadas./ Ao longo do muro eram talhas de barro. / Eu comia maçãs, bebia a melhor água, sabendo/ que lá fora o mundo havia parado de calor./ Depois encontrei meu pai, que me fez festa/ e não estava doente e nem tinha morrido, por isso ria,/ os lábios de novo e a cara circulados de sangue,/ caçava o que fazer pra gastar sua alegria:/ onde está meu formão, minha vara de pescar,/ cadê minha binga, meu vidro de café?/ Eu sempre sonho que uma coisa gera,/ nunca nada está morto./ O que não parece vivo, aduba./ O que parece estático, espera.”

Esse olhar míope acaba por preferir as coisas que estão ao alcance da visão, sem longas distâncias. O sujeito passa a estabelecer assim uma relação corpórea com os objetos e acontecimentos. Estar no mundo significa aqui uma comunhão física com os acontecimentos. Daí a carga sensorial de sua poesia: a importância do corpo, da morte, do sexo, das coisas. Citando o prefácio de Margarida Salomão para a segunda edição de *Bagagem*:

Trata-se de uma sina essencialmente corpórea, carnal: estar no mundo não implica recusá-lo – na melhor hipótese, esquivar-se dele; antes implica uma comunhão sensorial com as coisas, aquela proporcionada pelas ‘sensibilidades sem governo’.¹¹

A comunhão sensorial com as coisas só pode se efetivar em certo uso da linguagem: uma linguagem que quer se ligar concretamente ao mundo. Para isso, ela pretende alargar-se ao máximo, abarcando a tudo. A poesia passa a ter um estilo mesclado: a língua oral, as formalidades, os ditos populares, palavras complicadas, expressões, tudo cabe nesta poesia que quer flagrar a experiência. O eu-lírico tenta, a todo custo, convencer-se de que na província a experiência ainda é possível, daí a constante afirmação e valorização da velhice como forma de conhecimento.

A colagem verbal transforma os fragmentos – a multiplicidade de coisas, palavras, gestos e ações – em totalidade, criando uma dicção e sintaxe própria. Aqui a prosa se liga ao verso e ambos constroem conjuntamente os poemas. O tom lírico, da voz centrada na subjetividade que reflete sobre suas vivências, presente na escolha das palavras, nos sons, na construção das imagens, na concisão, se mescla com o tom narrativo da descrição de fatos. Segundo Cláudia Campos Soares esta aproximação da poesia com a prosa se dá, pois, é realizada “por uma sintaxe que não costuma privilegiar repetições rítmicas, mas sequências e continuidades.”¹² Não só em *Bagagem* vemos este procedimento. Mesmo em suas narrativas, a autora está sempre testando os limites entre poesia e prosa. Esta fusão cria uma forma própria, que dá ao poema – e também à sua prosa – uma aparência de desorganização, de construção em vitral, de fragmentos que se

¹¹ SALOMÃO, Margarida. “Prefácio”. In: PRADO, Adélia. *Bagagem*. Nova Fronteira, 2ª edição; Rio de Janeiro, 1979. p.9

¹² SOARES, Cláudia Campos. “As palavras de certo modo agrupadas e a fugacidade das coisas do mundo: aspectos da poesia de Adélia Prado”. *O eixo e a roda. Belo Horizonte*, v. 19, n. 1, 2010, p.129.

juntam. Esta colagem de cacos de vivência foi percebida por Fábio Lucas, ao tratar da prosa da poeta:

Adélia Prado tenta figurar um vitral interiorano reunindo cacos de sua vivência mineira em Divinópolis. Um conglomerado de pequenos episódios, de apontamentos poéticos, de exercícios literários, de notas e meditações ao redor de seu fervor religioso. Um tênue fio narrativo opera a ligação das partes. Uma crítica demasiadamente rigorosa resumiria tudo num dístico: vitral de sacristia, visão paroquiana.¹³

Ainda há aqui a crença de que a poesia precisa revelar o real, o real que está por baixo dos panos, real que é, para Adélia, regrado pela existência de Deus. Para a poeta, a poesia precisa ser não só a revelação da beleza no mundo, mas a revelação mesma do divino. Como colocou Cláudia Campo Soares: “Em toda a obra de Adélia Prado a experiência do fazer poético resulta do estabelecimento de uma linha de contato com a divindade, através da qual ela se dá a dizer.”¹⁴ Para Adélia, a religião é intrínseca ao mundo e à vida. A fé – entendida aqui em suas contradições e angústias¹⁵ – se cola definitivamente à poesia, a existência de Deus é certa na vida dos homens e pauta, querendo eles ou não, suas vivências. O catolicismo praticante da autora se baseia em um ponto de vista arcaico, anterior ao Evangelho; isso pode ser percebido pela escolha das epígrafes de *Bagagem*, pois todas pertencem ao Antigo Testamento. Como colocou Haquira Osakabe, seu catolicismo articula uma visão arcaica de religião, uma espécie de proto-cristianismo¹⁶. Dentro desta concepção, sua visão de Deus é primária e originária: um Deus vigoroso, violento e insistente. Tal visão permite que haja maior proximidade entre a divindade e o homem, tornando familiar a convivência, já que a revelação não é sublime e grandiosa, mas sim constante. Logo Ele passa a ser descoberto em todos os cantos, ações, objetos e relações:

¹³ LUCAS, Fábio. “Cacos para um vitral de Adélia Prado”. *Mineiranças*. São Paulo, Oficina de livros, 1991, p.181.

¹⁴ SOARES, Cláudia Campos. Retalhos de pano bom. *Rodapé, crítica de literatura brasileira contemporânea*. São Paulo, 2001, n°1, p.135.

¹⁵ Em *Solte os cachorros*, livro em prosa da autora, a narradora diz: “Não admito que ninguém fale que sofre mais do que eu só porque não tem fé”. PRADO, Adélia. *Solte os cachorros*. São Paulo, Siciliano, 1994.

¹⁶ OSAKABE, Haquira. “A ronda do Anti-Cristo” In: SCHWARZ, Roberto (org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

É que essa familiaridade é a mesma de outrora, com Deus se manifestando diretamente, atropelando com suas mãos os destinos, falando sem mediações. (...) Resulta de tudo isso um modelamento bíblico dos quintais de Minas, de seus dramas, escavados até o ponto em que se localiza neles o *húmus* eterno, o mesmo do dia da Criação, matéria essencial não da natureza do homem, mas do seu destino, e cuja função única é ligar diretamente a criatura ao Criador. É a partir daí que se obtém em Adélia Prado uma organização do mundo que se formula por uma arquitetura curiosa da vida humana. O pobre que sincretiza ‘os diletos de Deus’, constitui a espinha dorsal da representação simbólica dessa arquitetura.¹⁷

É no cotidiano que a divindade se manifesta e é o cotidiano, com seus elementos mais diversos, a matéria da poesia. No entanto, este tempo e lugar no qual tudo tem sentido e em que Deus pode se manifestar livremente se dá em um tempo passado, seja ele imaginário – no qual havia uma ligação afetiva entre as pessoas de uma mesma comunidade – ou real – as lembranças da infância –, contudo, o retrato do passado, presentificado nos poemas, é sempre utópico. Nele a arquitetura do mundo é perfeita.¹⁸ A ordem refeita pelas enumerações e listagens, que estrutura o mundo, encontra seu ideal em um passado tratado com nostalgia. O olhar alegre sobre um mundo figurado como provinciano, orgânico, ligado à natureza, no qual mulheres, homens e crianças tem lugares determinados acaba por ressoar estruturas arcaicas. Para Adélia, a poesia é pensada como possibilidade de revelar o real, assim a dominação simbólica é aceita e não questionada, tomada como a organização natural da sociedade. Daí o incômodo causado pela poesia de Adélia Prado: este passado desejado se assemelha também ao tradicionalismo que coordenou as ideologias do patriarcalismo brasileiro¹⁹. Há em sua poesia uma aceitação da ordem, mesmo que rearranjada. Não há embates entre o eu e o mundo e a poesia é vista como potência positiva e iluminadora.

¹⁷ OSAKABE, Haquira. “A ronda do Anti-Cristo” In: SCHWARZ, Roberto (org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p.228.

¹⁸ Um bom poema no qual vemos essa idealização do passado é “Impressionista”: “Uma ocasião,/ meu pai pintou a casa toda/ de alaranjado brilhante./ Por muito tempo moramos numa casa,/ como ele mesmo dizia,/ constantemente amanhecendo.”

¹⁹ Importante delimitar aqui o conceito, já tão desgastado de ideologia. Segundo Slavoj Zizek: “ideológica é uma realidade social cuja própria existência implica o não conhecimento de sua essência por parte de seus participantes, ou seja, a efetividade social cuja própria reprodução implica que os indivíduos ‘não sabem o que fazem’. ‘Ideológica’ não é a ‘falsa consciência’ de um ser (social), mas esse próprio ser, na medida em que ele é sustentado pela ‘falsa consciência.’ ZIZEK, Slavoj.(org). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: 1996, p.306.

Em *Bagagem*, como vimos, o olhar sobre o mundo é positivo, buscando conciliações. Logo, analisar a poesia de Adélia Prado nos traz um duplo problema: como lidar com uma matéria que ora condiz com arcaicas ideologias, positivando a poesia e ora traz perspectivas novas que fogem das ideias dominantes e colocam no centro do poema os mais simples, a vida de qualquer um? Tratar de sua poesia é lidar com oscilações.

II. A negativa ao concretismo.

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 elegeu porque ama a dificuldade,
o efeito respeitoso que produz
seu trato com o dicionário.

Faz três horas que já 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 pularam sobressaltadas
e o pelejador não entende,
quer escrever as coisas com as palavras.

Adélia Prado, *A Faca No Peito*.

A poesia de Adélia Prado nasce em um tempo de inflexão. Lançada na década de 70, a poeta mineira segue com significativa distância os movimentos vindos de Minas Gerais, principalmente de prosadores e contistas: uma literatura já consolidada de escritores maduros²⁰. Nesse entremeio, descoberta pelo poeta Affonso Romano de Sant'Anna e recebida com uma boa crítica de Carlos Drummond de Andrade²¹, Adélia

²⁰ Refiro-me aqui a escritores um pouco mais velhos que Adélia que em 1970 já tinham uma obra de certo peso e conjugavam um falar singular e mineiro com novas perspectivas críticas. Eram escritores vindos do modernismo mineiro, como é o caso de Henriqueta Lisboa nos seus poemas dos anos 70-80. Outros escritores, também remanescentes do modernismo ou influenciados diretamente pelo movimento que, exilados de sua terra natal, moradores do Rio, se conjugavam como grupo: “o grupo dos 4 mineiros”: Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos e Helio Pelegrino. Além de Murilo Rubião e seu realismo fantástico e a ficção cotidiana de Oswaldo França Junior.

²¹ A crítica de Drummond saiu no Jornal do Brasil no ano de 1975 e diz: “Adélia é lírica, bíblica, existencial, faz poesia como faz bom tempo: esta é a lei, não dos homens, mas de Deus [...] Nascida à beira da linha, o trem-de-ferro para ela ‘atravessa a noite, a madrugada, o dia atravessou minha vida, virou só sentimento’ E diz, entre outras: ‘Eu gosto é de trem-de-ferro e de liberdade. ‘Eu peço a Deus alegria para beber vinho ou café, eu peço a Deus paciência pra pôr meu vestido novo e ficar na porta da livraria, oferecendo meu livros de versos, que para uns é flor de trigo, pra outros nem comida é [...] Adélia já viu a Poesia, ou Deus, flertando com ela ‘na banca de cereais e até na gravata não flamejante do Ministro’. 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?” ANDRADE, Carlos Drummond. “De animais, santo e gente”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro 09.10.75. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de literatura Brasileira: Adélia Prado*. N° 9, junho de 2000, p.136.

Prado lança seu primeiro livro. Um livro que se diferencia da fala corrente que marca a poesia da época, mas que mantém com ela estranhas semelhanças.

O primeiro livro de poemas da autora, *Bagagem*, é lançado em 1976, momento em que, mesmo terminados os anos radicais do concretismo, tal movimento ainda exercia forte influência teórica sobre a produção poética, principalmente através da negação e contraposição aos seus preceitos. Uma das tônicas tanto da poesia de Adélia Prado quanto da poesia marginal e seus poemas pendurados em varais, vendidos em porta de cinemas e teatros, é a negação das idéias concretas.

Os poetas marginais dominavam, mesmo que com bastante timidez, a cena poética no ano de lançamento de *Bagagem*. No entanto, longe dos grandes centros urbanos, a poesia de Adélia Prado é única e não pode ser encaixada em movimentos e grupos; sua poesia destoa, apesar das semelhanças. As aproximações entre a poesia de *Bagagem* e a poesia marginal são frágeis e muito amplas: o uso do cotidiano, a coloquialidade, o retrato da vida banal, a espontaneidade. Já as diferenças são enormes e partem das diferentes concepções de poesia: para Adélia, a poesia é um oráculo, uma experiência mística. Já os marginais, não tão ingênuos diante do seu tempo histórico, pensavam que na poesia não cabia mais engajamentos, ela deveria ser vivida.

No entanto, é importante perceber como ambas nascem do combate a uma poesia racional e se contrapõem claramente ao construtivismo do movimento concreto – e também à poesia de João Cabral de Melo Neto. Debates, poemas e artigos produzidos pela poesia marginal afirmavam sua posição contrária à vanguarda concreta. Talvez Cacaso tenha sido o poeta que pregou com mais radicalidade esta posição. Em um de seus poemas do livro *Grupo Escolar* podemos sentir a ironia com a qual o poeta tratava o movimento criado por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari:

Estilos de Época

Havia
os irmãos Concretos
H. e A. consanguíneos
e por afinidade D.P.,
um trio bem informado:
dado é a palavra dado
E foi assim que a poesia
deu lugar à tautologia
(e ao elogio à coisa dada)
em sutil lance de dados:
se o triângulo é concreto

já sabemos: tem 3 lados.²²

Foi no início dos anos 50 que surgia esta nova vanguarda: o concretismo, apadrinhada – por sua própria conta – pelo poeta pernambucano João Cabral. Seus poetas, combativos e racionais, se voltavam contra o discurso elevado da geração de 45. O país, animado com a possibilidade de entrada na era industrial e tecnológica (discurso político e ideológico do governo de Juscelino Kubitschek) e às voltas com um programa nacional-desenvolvimentista, se encheu de esperança quanto a uma possível superação, pela industrialização que crescia no pós-guerra, do subdesenvolvimento. Para ilustrar o sentimento e o contexto esperançoso deste momento, o relato de Roberto Schwarz é iluminador:

O contexto nacional, esquerda à parte, era formado pelo desenvolvimentismo de Juscelino, com seu propósito de avançar cinquenta anos em cinco. Três décadas depois, lembrando o período, Celso Furtado observa que naqueles anos pareceu possível uma arrancada recuperadora, que tirasse a diferença que nos separava dos países adiantados. As indústrias novas em folha, propagandeadas nos semanários ilustrados e noticiários de cinema, os automóveis nacionais rodando na rua, o imenso canteiro de obras em Brasília, inspecionado pelo presidente sempre risonho, que para a ocasião botava na cabeça um capacete operário, o povo pobre e esperançado chegando de toda parte, uma arquitetura que passava por ser a mais moderna do mundo, pitadas de antiimperialismo combinadas a negociatas do arco-da-velha, isso tudo eram mudanças portentosas, animadas por uma irresponsabilidade também sem limites. O país sacudia o atraso, ao menos na sua forma tradicional, mas é claro que nem remotamente se guiava por uma noção exigente de progresso. Era inevitável, nas circunstâncias, que outras acepções mais estritas do interesse nacional, da luta de classes, da probidade administrativa etc. comessem a assombrar o ambiente, para bem e para mal.²³

Na poesia esta esperança se traduziu na adesão irrestrita ao discurso vanguardista. A superação do subdesenvolvimento se daria pela anulação dos traços singulares de nosso contexto nacional. O progresso e a modernidade eram pensados como conceitos filosóficos e abstratos, desligados dos fatores sociais e econômicos que os

²² BRITO, Antônio Carlos de (Cacaso). *Lero-Lero*. São Paulo, Cosac & Naif, 2002.

²³ SCHWARZ, Roberto. “Um seminário de Marx”. In: *Seqüências brasileiras*. São Paulo, Cia das Letras, 1999, p.89.

acompanhavam. Este novo tipo de engajamento ganhava corpo no trabalho da forma estética que seguia leis rigorosas, visando uma comunicação efetiva com a sociedade²⁴. A palavra poética ganhava novas funções, produzindo uma revolução na linguagem, no tempo e espaço da poesia. Buscava-se a comunicação mais direta com o público, um público novo, moderno, urbano. Exatamente por isto, repensavam-se as questões de produção e circulação da poesia. Os concretistas, de acordo com o argumento de Iumna Maria Simon, “desejavam alterar substancialmente o regime da produção e da comunicação poéticas” logo:

a poesia deveria ser deslocada de seu espaço tradicional de atuação, o espaço literário da expressão verbal, para ser inserida no espaço imediato, direto e simples da comunicação visual, segundo eles o único socialmente condizente com as condições de vida impostas pela sociedade urbano-industrial.²⁵

O programa concreto se apoiava na crença da modernização do país e tinha como base o discurso do progresso. O poeta era aqui um porta-voz da modernização. Impossível não perceber certo grau de idealização quanto ao futuro aparente. Dentro de tal futuro, a poesia tinha seu papel e devia se inscrever efetivamente na vida cotidiana. Para isto o concretismo acreditava que a máxima autonomia da forma estética era necessária para sua inserção efetiva na sociedade.

O desejo de anular a distância entre arte e vida se conjugava com a pesquisa estética que surgia com uma força que lembrava os movimentos de vanguarda das primeiras décadas do século XX. Aliás, era justamente este um dos objetivos do movimento: assemelhar-se aos movimentos estéticos europeus do início do século. O construtivismo tomou conta da poesia, que, retomando o discurso combativo, se fazia através de corajosas pesquisas formais. No entanto, tais pesquisas acabaram por ganhar mais importância que a própria produção estética, fazendo com que, contrariamente ao que era proposto, esta se distanciasse cada vez mais de seu público.²⁶

²⁴ Cf. SIMON, Iumna Maria. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1924-1969)”. In: PIZARRO, A (org). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1995, v.3, p.345.

²⁵ *Idem; ibidem*, p. 343 Muitos dos argumentos que vem a seguir se devem a esse texto de Iumna Maria Simon.

²⁶ Ao analisar as complexas relações entre vanguardas e neovanguardas, Peter Bürger escreve: “Porém, uma vez que o urinol assinado é aceito nos museus, a provocação deixa de ter sentido e transforma-se no seu contrário. Quando um artista dos dias de hoje assina e exhibe uma chaminé de fogão, já não está a

A retomada das vanguardas, em uma tentativa de trazer de volta as questões do modernismo, não mais condizia com a modernização imaginada, causando um descompasso não tão evidente ainda na animação do final dos anos 50. Apesar de existir no Brasil um discurso ideológico em que a modernização era ainda solução para todo e qualquer problema, tal processo já havia dado, pelo resto do mundo e mesmo na realidade brasileira, sinais de que o progresso caminhava em direção conservadora. Analisando o concretismo e suas contradições, Heloisa Buarque de Holanda diz:

E aqui o mais grave equívoco do concretismo: a crença no subdesenvolvimento como etapa (que estaria sendo superada) para o desenvolvimento. (...) Caía então a vanguarda na armadilha desenvolvimentista: a crença de que o país estaria ultrapassando o subdesenvolvimento para ingressar numa nova era de país desenvolvido. A modernização que de fato ocorre – mas para adequar a economia brasileira a uma nova etapa de dependência, marcada pela integração ao capital monopolista – era mal avaliada e mitificada. Nesse sentido, podemos dizer que a revolução imaginada pela vanguarda concretista era uma ficção.²⁷

Ao esquecer-se da realidade brasileira, na busca de uma adesão irrestrita às vanguardas, o concretismo acabou por escrever seu próprio declínio, transformando, pela ortodoxia programática, o que antes era revolucionário e novo em convenção. Tal trajetória não é própria apenas do concretismo brasileiro. A retomada da estética combativa do primeiro modernismo foi um fato que marcou a arte nos anos 50 e 60 em grande parte do ocidente. Se esta revitalização era já contraditória em países desenvolvidos devido à própria concepção de vanguarda²⁸, no Brasil, lugar onde suas

denunciar o mercado da arte; está a submeter-se a ele; não destrói, mas antes confirma, o conceito da criação individual. Haverá que procurar a razão disto no fracasso da intenção vanguardista de superar a arte. Quando o protesto da vanguarda histórica contra a instituição arte chega a considerar-se como arte, a atitude de protesto da neovanguarda tem que ser falsa”. BÜRGUER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993, p.95.

²⁷ HOLLANDA, Heloisa Buarque. “*A participação engajada no calor dos anos 60*” In: Impressões de viagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p.41 e 42.

²⁸ Segundo Enzensberger: “Todas as vanguardas de hoje não são senão repetição, embuste para com as outras ou para consigo mesmo. O movimento, que como grupo unido a uma doutrina, nascido há cinquenta ou trinta anos com o propósito de romper a resistência que uma sociedade compacta oferecia à arte moderna, não sobreviveu às condições históricas que o tornaram possível. Conspirar em nome das artes não é possível senão onde elas sofrem opressão. Uma vanguarda a que os poderes oficiais favorecem é uma vanguarda que perdeu o direito de sê-lo”. ENZENSBERGER, Hans Magnus. “As aporias da vanguarda”. In: *Tempo Brasileiro* (Vanguarda e Modernidade). Rio de Janeiro: n°26-27, janeiro-março, 1971, p.112.

primeiras manifestações precisaram se adaptar à realidade local, transformando significativamente a concepção do movimento, este retorno torna-se ainda mais controverso.

Na arte vanguardista há o pressuposto de renovação e mudança constante. Este movimento vai ao encontro do descompasso brasileiro, pois aqui carregamos um “sentimento de inadequação” e “o que fica de nosso desfile de concepções e métodos é pouco, já que o ritmo da mudança não dá tempo à produção amadurecida”²⁹, como colocou Schwarz.

A força dos primeiros movimentos de vanguarda, que surgiram em torno dos anos 10 na Europa, estava justamente, e contraditoriamente, na persistência da tradição como elemento norteador de negação e assimilação. A autonomia da obra de arte, o esteticismo, o academicismo e antigos padrões foram as forças contra as quais era preciso lutar e sobre as quais o novo conceito de arte era articulado e afirmado³⁰. As vanguardas desejavam que a arte correspondesse à práxis vital, indo contra a autonomia conquistada no romantismo. Porém, é preciso se dar conta de que a formalização de tal tentativa – de junção de arte e vida – só é possível justamente pela autonomia conquistada. Assim, esta dialética da autonomia da arte marcou as vanguardas. Logo, chegaram a um impasse do qual era difícil se desvencilhar. A antiarte, ao transformar-se em arte institucionalizada, posta em museus e estudada em academias, perde seu impacto e força, deixando mesmo de ser vanguarda. O discurso, antes subversivo, transforma-se em retórica do sistema.

Estes complexos problemas tornam-se ainda mais profundos com a retomada das vanguardas em torno dos anos 50, nos movimentos artísticos dos Estados Unidos e Europa. A vanguarda já havia se perdido por entre os produtos da indústria cultural no princípio do capitalismo tardio e virado moeda-corrente; a categoria do novo, que primeiramente havia impulsionado as obras vanguardistas, passou a reforçar a lógica capitalista do mercado, pois para serem vendidos os produtos precisam ser inovadores. Os choques e agressões se rotinizaram, o espanto virou diversão e o estranho passou a ser usual.³¹

²⁹SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1989, p.32.

³⁰ Para maiores aprofundamentos sobre a questão ver: ANDERSON, Perry. “Modernidade e Revolução”. In: *Afinidades seletivas*. São Paulo: Boitempo, 2002.

³¹ Ao analisar a inserção da vanguarda arquitetônica brasileira no contexto internacional, Otília Arantes percebeu o quanto aqui a arte dita radical aponta apenas a superfície dos fenômenos sem tocar nas estruturas do sistema. Uma antiarte que não quer, nem pretende, modificar estruturalmente coisa alguma.

Como as vanguardas européias, os procedimentos modernos que atualizaram a inteligência e a estética brasileira – da década de 20 aos anos 30 – foram pouco a pouco se rotinizando e, nos anos 40, a poesia, como bem analisou Mário de Andrade, passou a olhar para o céu e buscar seu sublime lugar à sombra, em contraposição à poesia anterior que havia descido à terra quente dos trópicos³². Porém, apesar das mudanças de rumo da poesia nos anos 40, o que a história ratificou nesses anos e nos anos que seguiram a eles foram poetas de origem e postura modernista que amadureceram suas idéias. Pouco nos ficou da poesia da geração de 45³³.

Contra esta disposição elevada da poesia é que surgiu o concretismo dos anos 50. Este movimento queria recuperar integralmente o sentido de vanguarda, esquecendo as limitações impostas pela nossa realidade. Esta crença de que seria possível recuperar a radicalidade das vanguardas dos anos 10 só se deu porque vivíamos um momento em que a modernização ainda parecia possível: havia certa euforia quanto à possibilidade de entrarmos definitivamente nas coordenadas impostas pelo capitalismo internacional. Como escreveu Iumna Maria Simon:

Em seu afã de atualização e de pesquisa formal, os poetas concretistas não só repuseram em circulação o velho espírito da vanguarda, como exacerbaram seus procedimentos e técnicas com uma ortodoxia programática não encontrável no quadro do movimento concretista internacional, nem em nenhuma outra manifestação brasileira anterior.³⁴

Já a poesia dos anos 70 se volta justamente contra o espírito vanguardista de busca constante pelo novo e contra os manifestos e projetos que tanto fizeram parte da poesia concreta. As premissas da poesia de vanguarda são rejeitadas: vemos um retorno

Contudo, como a autora chama a atenção: “É preciso, aliás, não esquecer que isto sempre ocorreu em todas as vanguardas – esta combinação de atraso e avanço, de nacional e internacional, de caos e ordem, instituição e liberdade, radicalismo e complacência, não é apanágio nosso, tais tensões atravessam todo o movimento moderno.” In: ARANTES, Otilia. “Depois das vanguardas” em *Arte em Revista*. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, ano 5, n 7, agosto de 1983.

³² Cf. ANDRADE, Mário. “A volta do condor”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

³³ Lembrando que, no entanto, muito da postura do movimento de 45 – o tradicionalismo, os temas elevados, o apreço pela sintaxe e construção do verso – pode ser visto, com suas devidas diferenças históricas, na poesia dos anos 80 e 90.

³⁴ SIMON, Iumna Maria. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1924-1969). In: PIZARRO, A (org). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1995, v.3, p. 342

à linearidade do tempo e espaço no poema, a volta à discursividade, às metáforas, à subjetividade.

O livro *Bagagem*, assim como toda a obra de Adélia, é marcado também por certa oposição ao concretismo: a negação do trabalho artístico em favor de uma poesia confessional, feita no calor dos sentimentos; uma poesia que quer nascer da inspiração divina, quase como uma obrigação, um destino, um dom. O rigor da construção, a racionalidade, o virtuosismo da forma, nada disto cabe em poemas em que a naturalidade, o fazer pela inspiração são aspirações constantes. Logo em seu poema de abertura, lemos os versos: “o que sinto escrevo. Cumpro a sina”³⁵. Sua poesia se quer simples, escrita da observação do cotidiano, feita dos pequenos momentos da vida de qualquer um. Uma poesia que busca identificar-se com os mais comuns, nela a vida cotidiana vira matéria, seguindo um princípio de entrega e revelação, no qual o cotidiano é o lugar em que salta o sentido do mundo e também onde é possível sentir a presença de Deus: “A poesia me salvará/(...)/ Que outra coisa ela é senão Sua Face atingida / da brutalidade.”

Importante delimitar a diferença entre a oposição ao concretismo na poesia de Adélia e na poesia marginal dos anos 70. Nessa, caracterizada pela subjetivação, os poetas buscavam as respostas para o mundo exterior que negavam na intimidade e no cotidiano. O poema não era instrumento, projeto e utopia, mas sim: “Era a experiência subjetiva, valorizada em sua vitalidade e liberdade, que deveria negar os constrangimentos autoritários, afirmando que seu inconformismo lírico não fora afetado pela lógica capitalista”³⁶. Esta re-subjetivação, segundo Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas, se deu não só pela negação da poesia racional do movimento concreto, mas também graças ao desgaste da experiência íntima e mostrava a urgência de uma subjetividade que acalmasse a busca por uma identidade perdida e impossível de ser refeita. A falta de elaboração formal, na percepção imediata da banalidade cotidiana, em um discurso extremamente coloquial, levou, segundo os críticos, a uma desqualificação

³⁵ “Com licença poética”. Escritos junto à lista de compras doméstica, sujos de sangue e sujeira, em folhinhas de propaganda de armazém, os manuscritos dos poemas de Adélia, reproduzidos no *Caderno de Literatura Brasileira* sobre a autora, refletem esse fazer poético pela pura inspiração. Ver: “Inéditos/ Manuscritos”. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de literatura Brasileira: Adélia Prado*. N° 9, junho de 2000, p. 76.

³⁶ SIMON, Iumna Maria e DANTAS, Vinicius. “Poesia ruim, sociedade pior”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n° 12, p.48-61 junho de 1985, p.33.

literária e estilística, trazendo à poesia “confusão e mescla de dicções, rotinização de procedimentos disruptivos, naturalização e banalização da imagem poética”³⁷.

Se na poesia marginal a negação da poesia concreta se deu pelo não convencionalismo de formas e temas, em Adélia, principalmente quanto aos temas, vemos uma volta aos padrões: a religiosidade, o lar, a família, a comunidade na província. Sobre essa oposição em Adélia, Antonio Hohlfeldt escreveu em seu texto: “Adélia Prado não fazia experimentalismos formais, insistia numa poesia de ideias – ainda que através de ousadas imagens – sem estar vinculada ideologicamente a nenhum movimento contrário à ditadura”³⁸.

Mas é importante pensarmos o que afinal significa esta contraposição à vanguarda concreta? A negação das rupturas radicais da vanguarda e mesmo de um dos frutos mais maduros e inovadores da poesia moderna – João Cabral - aqui é significativa e nos fornece pistas para entender a poesia de Adélia. Sua poesia quer antes de tudo negar a autonomia da forma estética, da forma como foi pensada pelos concretos. Inseparável do cotidiano, dos sentimentos, a poesia, para a poeta, é fruto da inspiração divina. O trabalho formal fica então em segundo plano diante dos seus versos de acontecimentos, escritos às pressas, sem muitos retoques. Em seus poemas, há também a valorização da intuição em detrimento da percepção intelectual e racional, como nos versos de “Ensino”: “Minha mãe achava estudo/a coisa mais fina do mundo/Não é./A coisa mais fina do mundo é o sentimento.” E do poema “Tabaréu”: “ Fiz curso de filosofia pra escovar o pensamento./ Não valeu. O mais universal a que chego/ é a recepção de Nossa Senhora de Fátima.” Há algo de regressivo e antimoderno em deixar de lado o trabalho formal e aspirar a uma poesia escrita ao calor da inspiração. Ao comentar o espanto e a satisfação dos críticos ao ler o livro aparentemente espontâneo de Helena Morley, Roberto Schwarz argumenta que:

Em matéria estética, nada mais suspeito que a preferência pelo autor que não é artista. Ela costuma fazer parte de uma aspiração regressiva, avessa aos procedimentos pensados, à disciplina técnica e ao jogo com as complicações contemporâneas. É bem possível que o entusiasmo pelos escritos de Helena contenha algo desse viés antimoderno.³⁹

³⁷ *Idem, Ibidem*, p.54.

³⁸ HOHLFELDT, Antonio. “Epifania da condição feminina”. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de literatura Brasileira: Adélia Prado*. N° 9, junho de 2000, p. 76.

³⁹ SCHWARZ, Roberto. *Dois Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, p.49.

A negativa ao trabalho formal quer também simular a falta de distância entre arte e vida, porém em chave oposta à estetização concretista. Se lá o engajamento se dava pela proposta formal, aqui é o contrário: não deve haver separação entre poema e vida, pois um significa o outro. Assim, a poesia de Adélia prega o não intervalo entre a expressão poética e a experiência cotidiana. Esta foi também a aposta da poesia marginal, como escreveu Cacaso, ao comentar a obra de Chacal: “A vida não está aí para ser escrita, mas a poesia está aí para ser vivida...”⁴⁰

As premissas de uma poesia positiva que se pretende intrínseca à vida são complicadas se pensarmos que ela foi escrita no catastrófico contexto político dos anos 70, parte do período de chumbo da ditadura. Mais do que isso, a história das vanguardas sempre começa com a negação do período anterior, uma oscilação perene que faz com que a crise seja sempre matéria para a produção de uma nova poesia. O ritmo de mudança no modernismo brasileiro (dos anos 20 até os anos 60) foi frenético, mas as atualizações fizeram com que as soluções formais e as inovações deixassem a poesia sempre na ordem do dia, numa renovação permanente. No entanto, a negação da poesia racional em Adélia não tem nenhum sopro de vanguardismo e caracteriza o sentido regressivo de sua poesia, justamente porque tal oposição é também a defesa do tradicionalismo. A crise da representação, que sempre acompanhou a poesia moderna, não é problematizada através de tensões, aporias ou projetos de atualização pelo trabalho formal. A contradição da poesia moderna – a complicada relação entre a arte e a práxis – é esquecida, já que, para Adélia, não há cisão entre uma e outra (e negar esta contradição é também naturalizar o discurso).

Retomando, diferentemente dos poetas marginais, a negação da vanguarda em Adélia não se deu por um conteúdo inconformista, crítico e mesmo antiliterário⁴¹. Ao

⁴⁰ BRITO, Antônio Carlos de (Cacaso). *Não quero prosa*. Campinas: Editora da Unicamp, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997, p.20.

⁴¹ No calor da hora, Antonio Candido, ao comentar sobre o livro de um dos principais poetas da geração marginal, escreve: “É natural que muitas produções dos jovens, rebeldes às tradições, às definições e por vezes à própria cultura, revelam essa confusão de gêneros que permite todas as liberdades. É o caso de um tipo de literatura violentamente anti-convencional, que parece feita com a sucata de cultura, como, entre outros, o curioso *Me segura que eu vou dar um troço*, recentemente publicado por Wally Sailormoon (pseudônimo trocadilhesco de acordo com a moda) de Wadi Salomão. Nele se cruzam protesto, o desacato, o testemunho, o desabafo, o relato, - tudo numa linguagem baseada geralmente na associação livre e na enumeração caótica, formada de frases coloquiais, gíria ‘hippie’, obscenidades, períodos truncados, elipses violentas, transições abruptas, resultando um movimento bastante vivo cuja matéria é a experiência pessoal do autor. Aqui, não podemos falar de memória, nem de relato, nem de ficção, nem de poesia, nem de estilo. É a literatura anti-literária, traduzindo uma espécie de erupção inconformista”.

contrário, sua poesia exalta as positivities de um mundo repleto de sentido no qual o poeta tem a obrigação de revelar o real, mesmo que este seja repleto de dor. Pensar tal positividade é enfrentar o elemento propriamente regressivo de sua obra.

O meta-poeminha “Toada” coloca-nos algumas questões sobre a concepção de poesia para Adélia. Com apenas dois versos lemos:

Cantiga triste, pode com ela
é quem não perdeu a alegria.

O curto poema tem a estrutura de um comentário. Ele se abre com o objeto que será discutido – cantiga triste – para depois, a partir do ponto de vista do eu-lírico, comentá-lo. O poema pode ter nascido da escuta de uma toada e diante disto o eu-lírico tece sua opinião e reações diante da possível melodia. O poema não mimetiza o objeto sobre o qual se refere, aliás, seus versos curtos, quebrados, concisos são opostos à forma de uma toada – melodia simples e monótona, repetição de um canto. A cantiga triste está ausente e o que sabemos sobre ela são os sentimentos despertados no eu-lírico ao ouvi-la: o sujeito precisa estar alegre para suportar a tristeza da canção, no entanto, diante da cantiga triste, supõe-se que são poucos aqueles que ainda não perderam a alegria.

A estranheza sintática dos versos, nascida da prosódia popular, dá ao poema uma dicção particular e regional; ecoa no anacoluto certa sintaxe local, mineira, muito próxima à escrita de João Guimarães Rosa.⁴² A figura de linguagem potencializa a sensação de espontaneidade da frase, já que a construção é frequentemente usada na oralidade. No entanto, há aqui certa tentativa de atingir a universalidade, já que a toada à qual se refere o poema se estende a qualquer canção triste; logo, a simplicidade do poema, que quer mimetizar o fluxo de consciência – mesmo que breve – do eu-lírico, ganha complexidade.

O enjambement construído engana o leitor. A leitura do primeiro verso nos faz pensar que cantiga triste seria o sujeito da frase, porém, o segundo verso a coloca como objeto. A sintaxe truncada acaba por fazer os opostos – tristeza e alegria – se embaralharem – em uma primeira leitura, acabamos por nos confundir se o sujeito está

CANDIDO, Antonio. *A Literatura Brasileira em 1972*. In: *Arte em Revista*, ano I, nº I, pp. 20-26. 2a edição. SP: Editora Kairós, 1981, p.25.

⁴² Para Adélia Prado, *Grande Sertão: veredas* é um livro exemplar. Em versos finais do poema *A invenção de um modo*, lemos: “Porque tudo o que invento já foi dito/ nos dois livros que eu li:/ as escrituras de Deus,/ as escrituras de João./ Tudo é Bíblia. Tudo é Grande Sertão”.

triste ou alegre diante da canção. A frase quebrada acaba por dar ênfase à alegria, porém são poucos aqueles que não a perderam. Há a certeza de que ainda há um resto de alegria que oferece resistência à dor despertada pela canção. A brevidade do poema e a amplitude do sentido de cantiga acabam por nos deixar uma pergunta: quem ainda não perdeu a alegria e pode enfrentar a tristeza da cantiga?

Alguns versos do poema “Atávica” podem nos ajudar a pensar sobre essa questão. Importante frisar que esse poema está em algumas páginas anteriores ao “Toada” e ambos pertencem à parte intitulada “O modo poético”:

(...)

Se ficasse na roça ia ser carpideira, puxadeira de terço
cantadeira, o que na vida é beleza sem esfuziamentos,
as tristezas maravilhosas.

Mas eu vim pra cidade fazer versos tão tristes
que dão gosto, meu Jesus misericórdia.

Por prazer da tristeza eu vivo alegre.

Como em “Toada”, o estado de ânimo do sujeito lírico se reduz praticamente a alegria e a tristeza. Há, nos versos, uma reflexão sobre o fazer poético. Escrever poemas é algo próprio à cidade, pois na província fazer versos é o mesmo que ser carpideira, puxadeira de terço ou cantadeira. Importante perceber que estas ocupações não são propriamente profissionais, assim como ser poeta, nos poemas de Adélia, também não é. Todas as ocupações se relacionam de modo intrínseco com a consciência da morte e com a tristeza.⁴³ Porém, esta disposição negativa do ânimo é colocada como bela e passível de contemplação, causando certo prazer. Uma beleza em conformidade e sem dilaceramentos: “as tristezas maravilhosas.” Mais uma vez aqui tenta-se harmonizar as oposições: a negatividade é contemplada como momento de pura beleza.

Este poema é imediatamente anterior ao poema “Momento”, comentado anteriormente. Ao lermos o último verso de “Atávica” e o primeiro verso de “Momento” podemos pensar que um poema é a continuação do outro. Ambos afirmam a alegria do

⁴³ Em outro poema, “Anúnciação ao poeta”, o fazer poético não é uma escolha do poeta, mas uma obrigação divina. Aqui também o poeta precisa se haver com a dor e a tristeza, os versos finais do poema são: “Da parte do Altíssimo te concedo/ que não descansarás e tudo te ferirá de morte:/ o lixo, a catedral e a forma das mãos./ Ave, cheio de dor”.

sujeito lírico apesar da tristeza⁴⁴. No segundo poema, como já vimos, a partir da descoberta epifânica da materialidade do corpo – “súbito é bom ter um corpo pra rir/ e sacudir a cabeça.” – o eu-lírico percebe também como a alegria se sobrepõe ao sentimento negativo e resiste à tristeza – “A vida é mais tempo alegre do que triste.” O sentimento do eu-lírico acaba por tornar mais ameno os versos tristes, a cantiga triste. Apesar de a poesia ser carregada de dor, o sujeito ainda pode com ela, já que lhe resta alegria. Por isto, os importantes versos do primeiro poema do livro “Com licença poética”: “Minha tristeza não tem pedigree,/ já a minha vontade de alegria, sua raiz vai ao meu mil avô.”

Mais uma vez vemos dois pólos opostos (alegria e tristeza) se movimentarem na poesia de Adélia Prado, no entanto, a tentativa freqüente é sublinhar e elevar o pólo positivo, harmonizando a tensão entre eles. O tom luminoso e alegre da maioria dos versos da *Bagagem* revela a concepção de poesia para a autora.

A poesia é tratada, na margem oposta da concepção concretista, como objeto de deslumbre e passa a ter uma atmosfera de encantamento. O eu-lírico almeja uma sinceridade absoluta e quer retratar um mundo orgânico; a ilusão e a inexistência ficam em segundo plano diante do universo mágico-religioso. A tentativa aqui é de, através da matéria mais simples, elevar a poesia, retirando dela a carga negativa (carga que a todo o momento volta a insistir) para sublinhar seu papel revelador. Esquecem-se as conquistas da poesia concretista – o trabalho formal, a materialidade da palavra, o espaço da folha branca, a objetividade – para afirmar uma positividade que não cabe no tempo histórico dos anos 70.

⁴⁴ O verso final de “Atávica” é: “Por prazer da tristeza eu vivo alegre.” E o primeiro verso de “Momento” é: “Enquanto eu fiquei alegre, permaneceram”.

III. Adélia e o modernismo.

Há, portanto na poesia uma simultaneidade de tendências e gerações que parece mistura de momentos diversos do tempo; outras vezes parece falta de capacidade para criar um novo estilo que predomine. Da mesma maneira por que hoje não há padrões regulares na moda, nem nas convenções, assim também na literatura florescem lado a lado as manifestações mais dispares. E parece forçoso reconhecer que a verdadeira eminência ainda está com alguns mais velhos, ou simplesmente velhos, que citei intencionalmente por causa disto.

Antonio Candido, *A literatura brasileira em 1972*.

A recusa dos pressupostos da vanguarda concreta faz parte de um programa de época e se dá também pela volta às idéias do primeiro modernismo. A morte de Bandeira – em 1968 –, junto com a revisão de sua poesia, as últimas publicações de poetas como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto marcaram a cena literária da década de 70, além da recuperação de poetas como Mário e Oswald de Andrade. Como colocou Armando Freitas Filho ao analisar a poesia da época: “Na verdade, o que se fazia era abrir o leque e rever – totalmente – sem exclusivismos a lição de todos os poetas do modernismo.”⁴⁵ Na poesia marginal – e também na poesia de Adélia – a afirmação do modernismo brasileiro se deu pela dicção, pela valorização da experiência local e cotidiana, recusando o esteticismo pregado pelo concretismo. As conquistas modernistas eram revisitadas e estabelecia-se um diálogo direto com os principais poetas daquela geração.

Assim, ao colocar o cotidiano no centro de sua poesia e usar a linguagem coloquial como forma de captar o real, Adélia está afirmando uma tradição – a autora acaba por se filiar ao modernismo. No entanto, é importante nos perguntarmos, que modernismo é esse? O que significa esta escolha?

É Carlos Drummond de Andrade o principal interlocutor modernista da poesia de Adélia. Porém, o poeta das inquietações, contradições e ambigüidades se torna um interlocutor de apenas uma face: mineiro, nostálgico, filosófico, o poeta das lembranças da terra natal e da infância. O Drummond com que Adélia conversa é principalmente o poeta de *Boitempo*, aquele do “veio autobiográfico sem amargura, em contraste com a

⁴⁵ FREITAS FILHO, Armando. Poesia vírgula viva. In: NOVAES, Adauto (Coord. de pesquisa). *Anos 70 - poesia*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda., 1979/1980, p.101.

notória acidez denotada pelo emissor dos versos em relação a si mesmo no restante da obra”⁴⁶.

A escolha dessa face de Drummond fica clara em “Com licença poética”, poema de abertura do seu primeiro livro. O poema é uma clara paródia do “Poema de sete faces” também publicado como primeiro poema do primeiro livro de Drummond. O pedido de licença pode ser lido de duas maneiras, tanto como obediência à tradição quanto transgressão.

O destino *gauche* do poeta modernista é repellido. No poema moderno, a multiplicidade de aspectos da matéria tratada no poema, formalizada nas suas sete estrofes, se transforma aqui em um grande bloco de versos, uno e coeso, no qual o sujeito poético afirma a positividade de sua matéria e de seu destino: “Mulher é desdobrável. Eu sou”. Seguindo a análise de Vera Queiroz:

Ao mundo masculino do *gauche*, conotado semanticamente em negatividade (“anjo torto”; “vivem na sombra”), opor-se-á um mundo feminino marcado por imagens de positividade: o anjo que anuncia seu nascimento é “esbelto” e “toca trombeta”. Se carregar bandeira é um cargo pesado para mulher, ser coxo é igualmente pesado e por isso recusado como maldição tipicamente masculina. Essa mulher que fala no texto, cujo nascimento se deu em alegria e cuja herança por tradição familiar é também a alegria (“minha vontade de alegria/ sua raiz vai ao meu mil avô”), define-se a partir de certas características marcantes do universo próprio do feminino, de cujo lugar ela constrói uma poética centrada na revelação da transcendência que existe nos pequenos atos cotidianos, na utilização da linguagem coloquial, como instrumento e como objeto de sua poesia, dentro da perspectiva de resgate dos elementos que fazem parte do microcosmo geográfico e existencial da província, com seus usos e costumes.⁴⁷

⁴⁶ Antonio Candido, retomando os argumentos de José Guilherme Merquior, coloca que em Boitempo: “voltam a piada, o humor cotidiano, o tratamento das situações corriqueiras com certo ânimo cômico (...). Não se trata mais de poemas da memória em meio a outros de orientação diversa; mas unicamente de casos, cenas emoções da infância de um emissor suficientemente caracterizado para saber quem é.” CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p.55.

⁴⁷ QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno*. A poesia de Adélia Prado. Goiânia, Editora da UFG, 1994, p.29.

Em Drummond, o poema nasce da dificuldade de expressão, da falta e da perda, conjugando sentimento e reflexão. Há na lírica reflexiva⁴⁸ do poeta um desejo de dar forma a um sentimento, social ou subjetivo, por meio das mais profundas reflexões. As contradições dos homens e do mundo são articuladas na busca de uma linguagem e de uma expressão que as revelem. As complexidades subjetivas e a simplicidade cotidiana são problematizadas nesta luta consciente com as palavras. A construção do poema é uma procura, uma luta violenta da expressão; o fazer poético é questionado de forma dilaceradora. As palavras não podem mais expressar a realidade, é preciso procurar, no mais fundo e no mais terrível, uma resignificação dos signos. A linguagem torna-se então uma antilinguagem e o silêncio se transforma em matéria. Portanto, o poema fica entre as palavras – sua substância – e o silêncio – o que se quer expressar. Entre a inspiração e a técnica. O poeta precisa escavar da linguagem suas significações. O poema não é resultado de uma simples inspiração, mesmo que seja esse seu desejo, como escreveu o crítico Davi Arrigucci:

a poesia, mediante a reflexão, só procura a naturalidade, não pode alcançá-la, pois depende até o fim da mediação intelectual em sua estrutura. A procura contínua, sempre aporética, embora proceda no ritmo que imita da natureza, não se confunde com ela, almejando em vão que visou um ideal inacessível.⁴⁹

No entanto, o Drummond que vemos na poesia de Adélia não é o poeta do dilaceramento e da dificuldade. Por isto, a poeta pode transformar em afirmação uma pergunta essencial para a poética drummondiana. A interpelação interrogativa: “e agora, José?” se transforma em assertiva no título de um dos poemas de *Bagagem*: “Agora, o José”. A falta de caminhos e certezas no poema “José” é vista como simplicidade heróica⁵⁰.

⁴⁸ Ver: ARRIGUCCI, Davi. *Coração Partido*. São Paulo; Cosac & Naify, 2002.

⁴⁹ ARRIGUCCI, Davi. “Amor: Teia de problemas”. In: *Coração Partido*. São Paulo; Cosac & Naify, 2002, p.127.

⁵⁰No poema de Drummond, como colocou Betina Bischof: “A pergunta aponta para a ausência de possibilidades. A indagação ecoa no vazio, depois que a própria realidade conhecida esgarçou-se, fez-se pó: “quer morrer no mar, mas o mar secou;/ quer ir para Minas,/ Minas não há mais.” BISCHOF, Betina. *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005, p. 54. A ausência de caminhos possíveis, na poesia de Adélia, é revista como forma de desvelamento do ser, na qual, a certeza da morte acaba por afirmar a dignidade da vida. O poema de Adélia termina com tais versos: “O reino do céu é semelhante a um homem / como você, José.” A negatividade da poesia de Drummond se dissipa em afirmações.

Pulsa também na poesia de Adélia Prado, algo da poesia cotidiana de Manuel Bandeira. Em seu brilhante e pioneiro comentário sobre o poeta, Gilda de Melo e Sousa e Antonio Candido chamam atenção para a composição poética do autor que contrapõe os fenômenos concretos às altas abstrações, fazendo com que sua poesia se una fervorosamente à realidade. A poesia é então desentranhada do cotidiano e adere ao real. Assim, a vida de todo dia oferece um contraponto à criação de contextos insólitos, de reflexões elevadas, à universalidade dos sentimentos mais subjetivos e das mais novas inovações técnicas da poesia⁵¹.

A poesia se dá como alumbramento, desentranhando o poético do mais fundo e simples. Para o poeta, a poesia está no mundo: “A poesia está em tudo – tanto nos amores quanto nos chinelos, tanto nas coisas lógicas quanto nas disparatas”⁵². A inspiração, elemento fundamental para a poesia de Bandeira, depende de um fazer e de uma experiência poética. A simplicidade da linguagem é, paradoxalmente, um trabalho de retirar do mais humilde e oculto a sublimidade das coisas. Na oscilação entre a inspiração e a técnica, a naturalidade é revelada pelo trabalho secreto do fazer e na dialética entre o simples e o complexo, entre o baixo e o alto, surge o grande enigma e a matéria elevada da poesia desocultada.

Em um poema como “Gesso”⁵³, por exemplo, a simplicidade do verso oculta a racionalidade da técnica. A passagem do tempo contrapõe-se e impõe-se à singeleza do triste objeto comercial. O fazer poético se esconde na simplicidade da linguagem e, da figura banal, uma estatuazinha de gesso, surgem reflexões elevadas, como a corrosão do tempo e a imanência da morte. A construção deste poema, como escreveu o autor em *Itinerário de Pasárgada*, levou quase vinte anos, em uma busca, pela técnica, da mais perfeita simplicidade:

os primeiros versos do poema “Gesso”, que é em versos-livres, me deram água pela barba durante anos. Originalmente me saíram assim:

⁵¹ Segui aqui o argumento de Gilda de Melo e Souza e Antonio Candido no texto: “Estrela da Vida Inteira”. MELLO E SOUZA, Gilda de. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2009.

⁵² BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro; Record, 1984, p.19.

⁵³ “Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova / - O gesso muito branco, as minhas linhas muito puras - / Mal sugeria imagem da vida/ (Embora a figura chorasse)./. Há muitos anos tenho-a comigo./ O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo-suja.// Os meus olhos, de tanto a olharem,/ Impregnam-na de minha humanidade irônica de tísico.//Um dia mão estúpida/ Inadvertidamente a derrubou e partiu./ Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus a figurinha que chorava.// E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente da pátina...// Hoje este gessozinho comercial/ É tocante e vive, e me fez agora refletir/ Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu.”BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro; Editora Nova Aguilar, 2009.

“Aquela estatuazinha de gesso, quando ma deram, era nova/ E o gesso muito branco e as linhas muito puras/ Mal sugeriam imagem de vida.”

Não era possível manter aquele “ma deram”, tão avesso ao gênio da fala brasileira. Além disso, o verso soava pesado e desgracioso. Havia que emendar, mas conservando a estatuazinha de gesso como cabeça de estrofe. Só em 1940 (“Gesso” é anterior a 1924, talvez de 22 ou 23), ao rever as provas da edição de *Poesias Completas*, acertei com a solução: ‘Esta estatuazinha de gesso, quando nova – o gesso muito branco, as linhas muito puras-/Mal sugeria imagem de vida.’⁵⁴

Em Bandeira, a inspiração é construída pelo trabalho apurado e a poesia surge como alumbramento. Essa busca da simplicidade pela reflexão se perde nos poemas de Adélia que constantemente afirma a naturalidade de seus versos pela singeleza.

Em Adélia, a afirmação do despojamento vem de seu gosto pelas frases, que, postas no poema, viram versos estranhos, quase como uma fala de alguém pescada ao acaso. O jogo ambíguo entre prosa e poesia quer tornar o discurso receptivo pelo leitor e buscar, antes de qualquer coisa, a identificação. Sua poesia trabalha com a ilusão da sinceridade absoluta, por isto a dicção corrente e o gosto pela prosódia.

Toda a poesia de Adélia se concentra no cotidiano. Um cotidiano particular, delimitado por sua visão feminina do mundo, a religiosidade sem contas, a singularidade de uma região – o interior de Minas Gerais –, a chegada da velhice. Mas, no contexto dos anos 70, incorporar o cotidiano como matéria da poesia tem um significado diferente da mesma incorporação pelo modernismo de 22. A representação do cotidiano lá tinha sentido político e libertário. O impulso em jogo era justamente criar novas formas estéticas que repensassem a realidade do país. Tal impulso acabou por redefinir antigas experiências e mudar a concepção de poesia antes existente. Ao colocar a heterogeneidade da vida social brasileira no centro da nova poesia, os poetas acabaram por repensar a própria subjetividade e reformular a experiência nacional. Logo, a coloquialidade e o uso da oralidade se transformaram em bandeiras para a construção de um novo pensamento poético.

O uso do cotidiano nos versos de Adélia Prado perde o sentido histórico combativo e tem feição diversa do mesmo uso no modernismo brasileiro. Isso se deu em toda a poesia posterior ao movimento, pois nela, o cotidiano e a linguagem coloquial

⁵⁴ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro; Record, 1984, p.45 e 46.

foram incorporados e se transformaram em tradição, o gesto de ruptura se normatizou e tais procedimentos passaram a acompanhar a poesia. Como colocou Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas em nota em seu texto:

O coloquial foi uma conquista irreversível do movimento modernista, definitivamente incorporada aos desdobramentos subseqüentes da literatura brasileira moderna, variando, é claro, o modo de incorporação e combinação com a linguagem literária e erudita. (...) Não devemos nos esquecer que desde 1972, com as comemorações de cinquentenário da Semana de Arte Moderna, pelo governo Médici, os fatores de inovação e ruptura são definitivamente consagrados ao panteão oficial.⁵⁵

Levando em conta tais considerações, diferente da retomada feita pelos poetas marginais que usavam o registro do cotidiano e a coloquialidade para dar forma à sua atitude antiliterária⁵⁶, o registro coloquial em Adélia constitui sua singularidade formal.

Em um poema como “Os acontecimentos e os dizeres” que pertence à seção intitulada “O modo poético”, podemos ver melhor como se estrutura este tipo de registro.

1. Quem está vivo diz:
2. hoje às três horas padre Libério
3. dá a bênção na Vila Vicentina.
4. Ou assim: coisa boa é um banho.

⁵⁵ SIMON, Iumna e DANTAS, Vinicius. Poesia Ruim, Sociedade Pior. *Novos Estudos - CEBRAP*. n.º 12. São Paulo, jun 1985. P.52. Como muito bem percebeu Roberto Schwarz: “Até segunda ordem, o processo histórico não caminhou na direção dos objetivos libertários que animavam as vanguardas políticas e artísticas. Assim, aliados à energia que despertaram, estes objetos acabaram funcionando como ingredientes dinâmicos de uma tendência outra, e hoje podem ser entendidos como ideologia, de significado a rediscutir. (...) Algo semelhante aconteceu com o Modernismo Brasileiro, que tampouco saiu incólume, e cujo triunfo atual, na larga escala da mídia, tem a ver com sua integração ao discurso da modernização conservadora. Em parte a despeito seu, em parte como desdobramento de disposições internas” SCHWARZ, Roberto. “O bonde, a carroça e o poeta modernista” In: *Que horas são ?* São Paulo: Cia das Letras, 1989, p.2.

⁵⁶ Ao comentar as diferenças entre o uso da coloquialidade no modernismo e nos poetas marginais, Heloisa Buarque de Hollanda, retificando o que havia escrito primeiramente na antologia poética *26 poetas hoje*, coloca: “Para Oswald de Andrade, a interferência do coloquial no literário era, sem dúvida um procedimento ainda, e por excelência, literário. Para Charles, é a poetização de uma vivência, é a poetização da experiência do cotidiano e não o cotidiano poetizado. É a arte de captar situações no momento em que estão acontecendo, sentimentos que estão sendo vividos e experimentados e fazer com que o próprio processo de elaboração do poema reforce esse caráter de *momentaneidade*.” HOLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p.113. Para Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas, a atitude dos poetas marginais é de desqualificação literária. Cf: SIMON, Iumna e DANTAS, Vinicius. Poesia Ruim, Sociedade Pior. *Novos Estudos - CEBRAP*. n.º 12. São Paulo, jun 1985

5. Ou ainda: casamento é coisa muito fina.
6. Eu achei tanta graça quando aprendi a dar nós,
7. fiquei cheia de poder.
8. Entendi depois o que queria dizer:
9. "toda convicção é apostólica",
10. fiquei cheia de espanto.
11. As palavras só contam o que se sabe.
12. Mas, quem disse: Deus é um espírito de paz,
13. está repetindo um menino de sete anos que acrescentou:
14. eu tenho medo é de dia; de noite, não,
15. porque é claro.

O título é revelador. Colocados no plural, a junção dos dois substantivos enfatizam a multiplicidade de assuntos que serão tratados no poema: uma coletânea de fatos que ocorreram – nem sempre concretos – e falas correntes. Aqui e ali o poema é entrecortado por frases desconectadas de seus contextos, algo próximo ao absurdo, ou falas reportadas sem emissores concretos. O poema é digressivo, diferentes temas, assuntos, matérias são tratados sem qualquer ordem lógica. Podemos dividi-lo em três partes: do primeiro ao quinto verso, do sexto ao décimo verso e do décimo primeiro ao décimo quinto verso.

O primeiro verso estabelece uma perspectiva genérica: “Quem está vivo diz”, no entanto a generalidade se contraporá com os acontecimentos descritos no segundo e terceiro verso, demarcadamente locais: “hoje às três da tarde padre Libério/ dá a bênção na Vila Vicentina.” Estes versos nos trazem um discurso reportado, mas não sabemos quem o emitiu. A força da fala, com seus detalhes exaustivos, acaba por, metonimicamente, trazer o emissor à cena. Mesmo sem rosto conseguimos imaginar quem poderia dizer tal fala. A presença do estranho falante se confunde com a própria voz do eu-lírico.

A bênção do padre em determinada cidadezinha acaba por regionalizar as frases dos versos seguintes. Os dizeres “coisa boa é um banho” ou “casamento é coisa muito fina” são registros de falas sobre fatos comuns e banais, sendo que seus emissores são desconhecidos. As três frases dessa primeira parte do poema estão claramente no âmbito do discurso oral e pedem condições próprias de funcionamento como: entonação, gestualidade, tom, presença do emissor etc. Quando postas no poema – ao ganharem sintaxe poética e serem inseridas em meio às imagens – passam a ser matéria de reflexão linguística, pois o que passa a ser enfatizado não é o seu significado, mas sim o significante e a sintaxe das frases. A pura apropriação do sentido corrente não dá conta

da sua inserção em outra forma discursiva que não a oral, fazendo com que seu significado seja suspenso e ampliado.

A suspensão do significado se dá também em outros poemas nos quais o eu-lírico se questiona quanto ao significante dos signos. Em outro poema de “O modo poético”, “No meio da noite”, vemos um diálogo reportado entre o eu-lírico, uma mulher, e o homem que dormia com ela. Ao surpreender-se com o significante da palavra singela, o sujeito a repete exaustivamente até que o sentido da palavra se perca de seu som:

Vendo que eu não mentia ele falou:
as mulheres são complicadas. Homem é tão singelo.
Eu sou singelo. Fica singela também.
Respondi que queria ser singela e na mesma hora,
singela, singela, comecei a repetir singela.
A palavra destacou-se novíssima
como as buganvílias do sonho. Me atropelou.
(...)

A comparação do deslocamento do significante da palavra singela com o sonho – em um quarto escuro, destacavam-se flores brancas como que flutuando – faz com que o acontecimento cotidiano – sonhar – ganhe nova carga de significação ao ser inserido no poema.

Voltando ao poema “Os acontecimentos e os dizeres”, em sua segunda parte vemos o eu-lírico tratando de coisas aparentemente desconexas das falas reportadas nos versos anteriores e a fissura do discurso acaba por trazer ao poema um estranhamento. Um estranhamento que nasce da justaposição, sem qualquer explicação lógica, de palavras, frases e acontecimentos banais. A mesma coisa ocorre com a terceira parte, não há conexões aparentes. No entanto, é preciso perceber que o fio condutor está justamente em seu título, o poema é uma tentativa de apreender, através dos dizeres, os acontecimentos. O eu-lírico sabe que esta apreensão só pode se dar pela mediação da linguagem. A concretude dos acontecimentos só poderá ser expressa pela concretude da linguagem, com suas palavras e sintaxe própria. No poema, o registro coloquial é determinante para deter as coisas e os fatos.

Apesar do privilégio da linguagem, o eu-lírico sabe que ela não é suficiente, daí o importante verso: “as palavras só contam o que se sabe.”⁵⁷ Assim, a concretude das falas dá lugar a uma grande metáfora: a fala didática – mesmo inversa à fala corrente – de um menino “eu tenho medo é de dia; de noite, não,/ porque é claro.” equivale à frase “Deus é um espírito de paz”. A extensão de sentido de uma frase a outra acaba por trazer ao poema a dimensão da experiência – no caso uma experiência de mundo infantil. A fala coloquial passa a traduzir a vivência e pela comparação ela ganha novos sentidos. Diferente dos versos anteriores, a fala reportada tem agora um emissor concreto: um menino de sete anos. A inversão e a lógica infantil marcam sociologicamente o dizer que é ampliado ao máximo, pois sua compreensão equivale à compreensão de um axioma místico. A religiosidade ganha concretude e a banalidade ganha transcendência.

A suspensão e a ampliação de sentido de frases e palavras, explorando nos versos o registro do coloquial, não acontecem apenas no poema “Os acontecimentos e os dizeres”, tais procedimentos são constantes na poesia de Adélia Prado. A justaposição de falas correntes, a digressão de assuntos e matérias, a oralidade presente na sintaxe dos versos podem ser observados em muitos poemas de *Bagagem*⁵⁸.

O registro oral na poesia de Adélia Prado foi bem analisado por Vera Queiroz que identificou na autora mineira certa fala tagarela. Seguindo o argumento do livro *O vazio e o pleno, a poesia de Adélia Prado*, a tagarelice é marcada, tanto na linguagem falada quanto na língua escrita, pelo excesso. A falta de ordenação lógica, a repetição, a fragmentação, a digressão, a circularidade são traços deste discurso em que o emissor “mais quer ouvir-se do que se fazer entender.” É este universo lingüístico a matéria poética de Adélia Prado. Como conclui Vera Queiroz, após analisar diferentes livros da poeta:

⁵⁷ Em um poema do livro *O pelicano*, a relação entre a linguagem e a concretude das coisas é colocada em questão. Em “O nascimento do poema”, a tensão percorre todo o poema que ora privilegia a linguagem, ora a descarta como possibilidade de entendimento: “O que existe são coisas,/ não palavras. Por isso/ te ouvirei sem cansaço recitar em búlgaro (...) Sinais valem palavras,/ palavras valem coisas,/ coisas não valem nada./ Entender é um rapto,/ é o mesmo que desentender (...) Granito, lápide, crepe/ são belas coisas ou palavras belas?/ Mármore, sol, lixívia./ Entender me seqüestra de palavra e coisa, arremessa-me ao coração da poesia./ Por isso escrevo os poemas/ para velar o que ameaça minha fraqueza moral. (...)”.

⁵⁸ Um poema significativo para perceber tais procedimentos é “Endecha para três irmãs”: “As três irmãs conversavam em binário lento,/ A mais nova disse um: tenho abafamento aqui,/e pôs a mão no peito./ A do meio disse: sei fazer umas rosquinhas./ A mais velha disse: faço quarenta anos, já./ A mais nova tem a moda de ir chorar no quintal./ A do meio está grávida./ A mais cruel se enterneceu por plantas. /Nosso pai morreu, diz a primeira,/ Nossa mãe morreu, diz a segunda, /somos três órfãos, diz uma terceira./ Vou recolher a roupa no quintal, fala a primeira./ Será que chove? fala a segunda./ Já viram minhas sempre-vivas? falou a terceira,/ a de coração duro, e soluçou./ Quando a chuva caiu ninguém ouviu os três choros/ dentro da casa fechada. ”

A tagarelice, marcada no seu aspecto geral pela fala desgarrada, solta, sem preocupação com a ordem lógica do pensamento discursivo, caracterizada ainda, pela pausa, pela interrupção e, na escrita, por certo acúmulo de frases, pelo excesso, pela repetição, encontra-se atualizada na estrutura mesma do poema, na forma como uma seqüência de versos é interrompida pela revelação de uma palavra, de uma frase, de uma situação em estado de poesia; outras vezes, toda a poesia é construída analogicamente à fala tagarelada: são versos aparentemente soltos, numa sintaxe cujo regime é o do estilhaço imagístico, como ‘cacos para um vitral’. O que há, então, é um poema que se organiza como uma fala tagarelada e que repousa sua significação em um conjunto heteróclito de imagens de onde emerge, como uma pausa no percurso da fala, uma situação gerada pelo som redescoberto de uma palavra ou enunciado, posto em relevo pelo sujeito; por uma cadeia de vocábulos reproduzida em sua singularidade fônica como um sintagma único, a que se liga a explicitação de uma teoria do signo poético, na tentativa de apreender a coisa mesma no ato de nomeá-la.⁵⁹

A linguagem de Adélia Prado é marcada pelo registro da tagarelice que passa a ganhar força ao ser, talvez pela primeira vez na poesia brasileira, matéria de poesia. Fora de seu lugar, o registro causa certo estranhamento e, ao mesmo tempo, uma adesão imediata pela identificação.

Em nossa sociedade patriarcal, tagarelar, fofocar, fuxicar são verbos geralmente atribuídos à fala feminina.⁶⁰ Para Vera Queiroz, “a poesia de Adélia propõe uma leitura da tagarelice afastada das marcas morais do social, pela torção que a mudança de código imprime à sua significação.”⁶¹ No entanto, impossível não perceber na poesia de *Bagagem* uma dicção ideologicamente marcada pelo discurso atribuído moral e socialmente ao gênero feminino que ganha ênfase ao ser colocado na boca de seu eu-lírico: quase sempre mulher e dona de casa, confinada ao mundo privado do lar.

⁵⁹ QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno*. A poesia de Adélia Prado. Goiânia, Editora da UFG, 1994. P.40

⁶⁰ Em um conto popular recolhido por Câmara Cascudo *O homem que pôs um ovo*, o marido coloca sua esposa a prova ao contar-lhe que durante a noite botou um ovo e pede-lhe segredo. A mulher não agüenta e conta o segredo à sua vizinha, mas acaba por aumentar o número de ovos e implorando-lhe sigilo. A vizinha conta a outra pessoa, exigindo também segredo, e “quem conta um conto aumenta um ponto”. Logo, no cair da noite, todos na cidade sabem que o homem botou 50 ovos durante a noite. O conto termina com um dito: “Quem tiver o seu segredo /Não conte a mulher casada/ Ela conta ao seu marido/O marido aos camaradas...” CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo, Itatiaia, Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

⁶¹ QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno*. A poesia de Adélia Prado. Goiânia, Editora da UFG, 1994. P.37

Esta imagem tradicional da mulher é reforçada pela construção da subjetividade, pela determinação social e pelo espaço (sempre privado) dos sujeitos, quase sempre femininos, de seus poemas.

IV. A janela e o (pequeno) mundo.

“É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. (...) E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos.” Giorgio Agamben

Janela

1. Janela, palavra linda.
2. Janela é o bater das asas da borboleta amarela.
3. Abre pra fora as duas folhas de madeira à-toa pintada,
4. janela jeca, de azul.
5. Eu pulo você pra dentro e pra fora, monto a cavalo em você,
6. meu pé esbarra no chão.
7. Janela sobre o mundo aberta, por onde vi
8. o casamento da Anita esperando neném, a mãe
9. do Pedro Cisterna urinando na chuva, por onde vi
10. meu bem chegar de bicicleta e dizer a meu pai:
11. minhas intenções com sua filha são as melhores possíveis.
12. Ô janela com tramela, brincadeira de ladrão,
13. clarabóia na minha alma,
14. olho no meu coração.

Janela é um poema solar, de tom leve, infantil e popular. A descrição de um objeto comum mostra como a subjetividade poética encara o mundo. A janela, como a porta, é a parte da casa que se comunica com o lado de fora, é o limite entre o mundo interior e o exterior e o poema se centra nessas ligações. Nele vemos a imagem utópica de um mundo orgânico em plena ressonância com o sujeito.

No início do poema, seus primeiros sete versos, prevalece um tom de ode, pois são cantas as qualidades do objeto. No primeiro verso, há um juízo de valor sobre o significativo do signo *Janela* que é adjetivada como linda, suspendendo inicialmente o valor de uso do objeto. Salta assim a sonoridade do signo com suas três vogais abertas e solares. Logo no segundo verso, a constatação inicial é completada por um símile:

“Janela é o bater das asas da borboleta amarela”. O movimento das asas da borboleta se estende para o abrir e fechar das folhas de uma janela e a rima consoante do inseto com a cor acaba por clarear e iluminar o objeto. A imagem brincalhona sublinha o tom leve do poema e faz com que o objeto banal e cotidiano seja encarado por outros ângulos.

Este segundo verso, mais do que apenas uma imagem metafórica, abre o poema para a dimensão da experiência. Janela passa a ser não apenas palavra e imagem, mas também a vivência do sujeito que olha através da janela e reconta o que viveu e viu. Contudo, diferentemente do que se espera, o bater de asas da borboleta não é um fato isolado ou notável. A matéria-prima da experiência aqui não é o extraordinário, mas sim o contínuo cotidiano. O evento comum e insignificante torna-se, para usar uma frase de Agamben em contexto diferente, “a partícula de impureza em torno da qual a experiência adensa, como uma pérola, a própria autoridade.”⁶² A banalidade da experiência e sua recorrência se dá a ver pela escolha gratuita, simplória e usual da rima de janela com amarela.

O terceiro e o quarto verso dão materialidade ao objeto e as características próprias de uma janela qualquer são levantadas: seu jeito de abrir, sua matéria e sua cor. As cores do poema, como um procedimento usual da poesia de Adélia Prado⁶³, são importantes por darem visualidade e materialidade às imagens. Aqui as janelas são amarelas, azuis; podemos imaginar então uma cidade casualmente colorida, na qual as janelas são à toa pintadas. O adjetivo jeca reforça este modo ao acaso das janelas simples e caipiras, quase de mau-gosto. Porém, a carga crítica do regionalismo (jeca no sentido de falta de refinamento) não se estende à visão da cidade e acaba dando ao colorido das janelas contornos pitorescos.

Nos versos seguintes, a janela é personificada e o sujeito se dirige diretamente a ela. A janela agora se particulariza. Nesses sete primeiros versos, o sujeito quer dar ao objeto uma carga maior de significados. Há uma tentativa de retirar a sua banalidade e resignificá-lo, através de um procedimento que se dá tanto pela falta de objetividade ao descrevê-lo, quanto pela aproximação subjetiva. É a partir da visão do sujeito, suas

⁶² AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

⁶³ A presença das cores para dar materialidade às imagens poéticas é um procedimento visível em *Bagagem*. Os exemplos são infinitos: “Obturação, é da amarela que eu ponho” (“Sensorial”). “tinha um jogo de taças roxo-claro”, (“Círculo”). “as buganvílias brancas destacadas de um escuro”, (“No meio da noite”). Há inclusive duas poesias em sequência escritas para cores: “Louvação para uma cor” e “Roxo”. A materialidade da cor é o princípio poético de uma poesia como “Impressionista”: “Uma ocasião,/ meu pai pintou a casa toda/ de alaranjado brilhante./ Por muito tempo moramos numa casa, como ele mesmo dizia,/ constantemente amanhecendo.”

impressões e sentimentos, que o objeto é cantado. Não há distâncias e a subjetividade se cola ao objeto. Essa voz subjetiva, que vai se delineando aos poucos, é marcadamente feminina: conotada pela infantilidade das brincadeiras, pelo olhar fofoqueiro e pela relação de submissão aos homens que decidem entre si seu destino.

A diferença essencial entre as duas aberturas da casa – janela e porta – é que a relação estabelecida entre o exterior e o interior na janela está diretamente ligada ao olhar: o olhar da intimidade em direção ao espaço público. Já o trânsito entre estes dois mundos pela porta se dá de maneira física, pela passagem de corpos, uma entrada do mundo público para o espaço privado, ou saída do espaço privado para o mundo público. No poema, no entanto, a janela, mesmo que de modo infantil, toma a função de porta. Pular para dentro e para fora da janela significa também transitar entre os dois ambientes, transitar de maneira indistinta e protegida.

A janela está entre dois espaços importantes, o dentro e o fora. Entre a casa e o seu exterior. E o mundo exterior aqui é retratado no seu âmbito mais familiar e pequeno. Este universo é marcadamente de uma cidade do interior, na qual todos vêm a vida passar pela janela. O clichê é reforçado pela construção sintática simples e pela escolha do vocabulário popular. Os seguintes versos ganham tom de fofoca, em um discurso marcadamente tagarela: “o casamento da Anita esperando neném, a mãe/ do Pedro Cisterna urinando na chuva, por onde vi/meu bem chegar de bicicleta e dizer a meu pai:/ minhas intenções com sua filha são as melhores possíveis.” Certa visão comezinha do mundo está presente em muito dos poemas de *Bagagem*, neles vemos a formação de um universo próprio no qual não há espaço para críticas, já que tudo tem sentido. No mundo harmonioso de “Janela”, feito de ternura e celebração, não há lugar para contradições e questionamentos, as oposições desaparecem antes mesmo de surgir. Vemos então uma pequena cidade sem divisões de classe, regida pelo sentimento de solidariedade.

Da janela podemos olhar um mundo todo concordante, com aspectos pitorescos e desejosos. Esta falta de distância crítica ao ver o mundo exterior se dá pela construção da subjetividade no poema. Os últimos três versos do poema são bastante significativos. Neles vemos a construção de uma quadrinha popular, pois o décimo segundo verso é dividido por uma cisão, marcada pela vírgula. A trovinha conclusiva retoma a tradição oral da cultura popular. Com rimas simples, metrificação em heptassílabos, o ritmo bem marcado (com acentos na terceira e sétima sílabas), a trovinha estabelece uma correspondência entre o objeto e o sujeito, já que aqui a janela é a clarabóia da alma e o olho no coração:

Ô / ja/ne/la/ com/ tra/me/la,
Brin/ca/dei/ra /de/ la/drão
Cla/ra/bói/a /na/ mi/nha al/ma,
O/lho/ no/ meu/ co/ra/ção.

A aparente naturalidade e harmonia do poema ao descrever o (pequeno) mundo nasce da escolha formal da quadrinha popular e de sua função no poema. Apesar de seu desvio – ser escrita em apenas três linhas – ela aparece no poema em sua forma mais genuína, como expressão popular de um sentimento. Não há um trabalho apurado no uso da forma, ela aqui é aceita na sua mais precária e simples estrutura, sem questionamentos, projetos ou tensões, daí a harmonia deste sujeito que quer se ligar plenamente à comunidade. Não há distâncias. A quadrinha aparece como fruto da inspiração poética, sem qualquer preocupação formal com a técnica, por isso sua aparente naturalidade. O que se pretende aqui, com o uso da forma popular, é a simplicidade e o despojamento do poema. Há uma aceitação da realidade que se impõe sem reflexões profundas sobre o fazer. O trabalho poético não se situa no paradoxo entre a inspiração e a habilidade; o natural é mostrado na sua imediatez, sem a luta perene com a técnica.

V. Entre a tradição popular e a tradição moderna.

“O fogo nasce da lenha,
A lenha nasce do chão,
O amor nasce dos olhos,
Vai viver no coração.”

“As folhas da bananeira
Mexem com o sopro do vento.
Estes teus olhos menina,
Mexem com meu pensamento.”

Quadrinhas populares recolhidas por Ricardo
Azevedo

Herdada dos portugueses, a forma fixa e melódica da quadra (quatro versos heptassílabos dos quais, geralmente, o segundo e o quarto verso rimam entre si) é comum aos nossos ouvidos. Geralmente recitadas para alguém, as quadrinhas, sintéticas por naturezas, tem o sentido fechado em seus quatros versinhos. Silvio Romero foi um dos primeiros estudiosos a compilar tais poemas e na nota de Câmara Cascudo sobre esta seleção podemos ler:

Nesta secção reuniu Silvio 127 produções. (...) Ouvia-as e recebeu-as de Pernambuco, Ceará, Sergipe, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul. Era o material mais constante na literatura oral, socializada nas cidades e vilas. Era a parte sensível do Cancioneiro do Brasil, o canto lírico, a modinha dengosa, a chula que bulia com os nervos, os recursos sentimentais do povo para cantar e para rir. (...) A quadrinha portuguesa mantinha a soberania, tornando-se nacional pelas interpolações, superfetações e presenças regionais vocabulares. Era como um depoimento da mentalidade poética popular litorânea, dos salões burgueses, das festas humildes, das reuniões domésticas, das serenatas. Sem retoques e sem maiores exposições Silvio Romero imobilizou para os nossos dias a mentalidade literária das classes semiletradas, dos rapazes enamorados, das meninas que cantavam com os olhos no chão (...) ⁶⁴

O primeiro modernismo já havia se apropriado dessa forma oral de poesia, porém em uma chave diferente daquela de Adélia Prado, já que o movimento, essencialmente

⁶⁴ ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Itatiaia e Editora da Universidade de São Paulo, 1985, p. 175.

revolucionário, pensava uma nova arte através da experimentação estética: a renovação dos meios artísticos, bem como a ruptura com a linguagem e as formas tradicionais, através da valorização e descobertas de elementos próprios do cotidiano brasileiro. Não só no assunto estava a revolução da poesia moderna, mas também na linguagem. Havia um grande esforço de atualizar a linguagem poética de até então, daí o uso consciente de palavras que tradicionalmente não cabiam no poema. O “ovo de Colombo”⁶⁵ da poesia deste momento foi *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. O livro inovador queria objetivar a matéria cotidiana e renovar a poesia brasileira através de uma linguagem sem afetação, objetiva. Assim Oswald de Andrade retratou o cotidiano de forma inovadora, pelo viés do humor, da paródia, da piada, do retrato nu e cru da realidade com seu toque de otimismo.

Concebido como um todo orgânico (reforçado pelos desenhos de Tarsila do Amaral), o livro de Oswald é dividido em nove partes. Vemos primeiramente o poeta passear pelo passado brasileiro (a descoberta e a colonização). Depois há partes sobre o interior do estado, a cidade de São Paulo, o carnaval, Minas Gerais. O livro oferece então um grande panorama, tanto temporal quanto espacial, do Brasil.

“São Martinho”, por exemplo, é uma das partes de *Pau-Brasil*, nela vemos o cotidiano do interior rural de São Paulo, um cotidiano oprimido por opostos: o progresso e os arcaísmos. Como constatou Roberto Schwarz, a matéria prima de todo o livro “se obtém mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto – desconjuntado por definição – à dignidade de alegoria do país.”⁶⁶ Em “São Martinho”, para ficar apenas no conteúdo dos poemas, vemos trens, usinas, eleições, criação de municípios, telefone sem fio, Torre Eiffel, Chevrolé, Forde, estradas de ferro conviverem placidamente com paisagens bucólicas, escolas rurais, churrascadas, assombrações, violeiros, passarinhos cantando⁶⁷. E é em São Martinho que vemos a quadrinha amorosa intitulada de “O violeiro”. Nela um cantador canta à sua amada:

⁶⁵ Tal expressão foi usada por Paulo Prado no prefácio ao livro: PRADO, Paulo. “Poesia Pau-Brasil”(Prefácio de *Pau-Brasil*)in: ANDRADE, Oswald de. *Pau- brasil*.São Paulo: Globo, 1991.

⁶⁶SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista, In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.12.

⁶⁷ Para perceber as justaposições frequentes entre progresso e arcaísmo em Oswald, um importante poema de São Martinho é “Prosperidade”, poema no qual passado e presente se confundem e se fundem: “O café é o ouro silencioso/ De que a geada orvalhada/ Arma torrefações ao sol/ Passarinhos assoviavam de calor/ Eis-nos chegados à grande terra/ Dos cruzados agrícolas/ Que no tempo de Fernão Dias/ E da escravidão/ Plantaram fazendas como sementes/ E fizeram filhos nas senhoras e nas escravas/ Eis-nos diante dos campos atávicos/ Cheios de galos e de reses/ Com porteiras e trilhos/ Usinas e igrejas/ Caçadas e frigoríficos/ Eleições tribunaís e colônias”.

Vi a saída da lua
Tive um gosto singulá
Em frente da casa tua
São vortas que o mundo dá

A trovinha simples remete a elementos e fatos cotidianos e familiares. O que chama atenção no poema é sua linguagem, sua informalidade ao grafar as palavras. Marcadamente oral, a linguagem aqui quer registrar o modo de ser e sentir de um brasileiro simples. Ao ser lido no conjunto de poemas, vemos que *O violeiro* quer validar uma poesia propriamente coloquial e retê-la nos livros. Tal informalidade tem potencial libertador.

As competições de trovas, freqüentes no nordeste brasileiro, estão também em *Macunaíma*. Há no livro, fruto da pesquisa de Mário de Andrade pelo substrato cultural brasileiro, duas quadrinhas, em tom zombeteiro, presentes no diálogo entre o protagonista e um chofer na casa de Venceslau Pietro Pietra, depois de o herói ter brincado com uma das criadas da casa:

Macunaíma sentava-se. Sentou no fundo da igaraté virada, esperando. Quando viu que eles tinham acabado de brincar, falou pro chofer:

-Faz três dias que não como,
Semana que não escarro,
Adão foi feito de barro,
Sobrinho, me dá um cigarro.
O chofer secundou:
-Me desculpe, meu parente,
Si cigarro não lhe dou;
A palha o fosfre e o goiano
Caiu n'água, se molhou!⁶⁸

Em outro momento Macunaíma reza em quadrinhas para conseguir o leite de uma vaca brava que, ao achar graça do herói, lhe retribui:

Valei-me Nossa Senhora,

⁶⁸ ANDRADE, Mario. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2000 p.123.

Santo Antônio de Nazaré,
A vaca mansa dá leite,
A braba dá si quisé!

Mário de Andrade talvez tenha sido o escritor que levou mais a fundo os experimentos e as bandeiras do modernismo. Havia nele uma profunda consciência estética que se conjugava com sua consciência política. A pesquisa – através da linguagem e da forma – estética, psicológica e sociológica alimentou de modo profundo toda a obra crítica e poética do autor. O uso das quadrinhas populares é um exemplo de tal pesquisa. Os trechos acima revelam a própria estrutura do livro de Mário de Andrade que soube como ninguém se apropriar da cultura popular e combiná-la com as últimas vanguardas européias. As quadrinhas, os ditos, a música em *Macunaíma* ganham sentidos novos, já que são recortados pelo autor com distância crítica. Ao rearranjá-las, acaba fazendo um estudo analítico do caráter brasileiro (ou da sua falta de caráter), uma verdadeira rapsódia.⁶⁹

Nos dois exemplos modernistas vemos uma pesquisa do tempo presente. O registro não só da linguagem do brasileiro, mas também de seu modo de ser, sentir e se expressar. O objeto é visto à distância, as quadrinhas são tratadas com intimidade poética e entusiasmo⁷⁰. A reapropriação da forma poética popular acaba por instaurar um campo novo de significações para pensar a realidade brasileira. O projeto de Mário e Oswald de Andrade se insere na tradição da literatura empenhada, comentada por Antonio Candido, na qual os autores tem consciência de seu papel social, por isso escrevem com os olhos voltados para a realidade e com vistas a um projeto maior (de formação nacional)⁷¹. Transformar o cotidiano em matéria de poesia é também rever o

⁶⁹ Segundo Gilda de Mello e Souza: “A originalidade estrutural de *Macunaíma* deriva, deste modo, do livro não se basear na mimeses, isto é, na dependência constante que a arte estabelece entre o mundo objetivo e a ficção; mas em ligar-se quase sempre a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já regidos por significação autônoma. Este processo, parasitário na aparência, é no entanto curiosamente inventivo; pois, em vez de recortar com neutralidade nos entrecos originais as partes de que necessita para reagrupá-las, intactas, numa ordem nova, atua quase sempre sobre cada fragmento, alterando-o em profundidade.” MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p.10.

⁷⁰ Importante lembrar também da quadrinha de Manuel Bandeira publicada em seu livro *Estrela da Manhã*. O poema, ao incorporar a forma popular, subverte a tradição ao estabelecer uma distância crítica, através da ironia e da desfaçatez. O título é revelador: “O amor, a poesia, as viagens”: “Atirei um céu aberto /Na janela do meu bem: /Caí na Lapa - um deserto... /- Pará, capital Belém!”

⁷¹ Retomando o argumento de Antonio Candido: “Nos países da América Latina a literatura sempre foi algo profundamente empenhado na construção e na aquisição de uma consciência nacional”. CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 2003, p. 180. O primeiro modernismo deu fôlego ao projeto empenhado de nossas letras,

próprio país, revelar a cor local. Neste sentido ao inserir nossas singularidades nas mais novas inovações técnicas, a particularidade do cotidiano passa a se ligar à universalidade das novas descobertas, dos problemas subjetivos e da busca pela própria identidade.

Dando um grande salto histórico, é importante colocarmos aqui as quadrinhas de Cacaso em seu livro *Grupo escolar*, de 1974:

Jogos Florais I

Minha terra tem palmeiras
onde canta o tico-tico
Enquanto isso o sabiá
vive comendo o meu fubá

Ficou moderno o Brasil
ficou moderno o milagre
a água já não vira vinha
vira direto vinagre

II

Minha terra tem palmares
memória cala-te já
Peço licença poética
Belém capital Pará

Bem, meus prezados senhores
dado o avanço da hora
errata e efeitos do vinho
o poeta sai de fininho.

(será mesmo com esses dois esses
que se escreve paçarinho?)

porém em chave moderna e renovada. Como percebeu Roberto Schwarz ao discutir a prosa de Mário de Andrade: “Vinha à frente a tarefa da integração cultural da nação, mandando que os homens modernos, em dia com a atualidade estética internacional, trabalhassem na articulação desta última com as riquezas da pobreza brasileira numa síntese exaltante, incompatível com o padrão burguês corrente, que fazia figura atrasada.” SCHWARZ, Roberto. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, p.138

Se nos dois exemplos anteriores, o uso da forma popular era parte de um projeto maior, de construção de uma identidade nacional, em *Cacaso* há uma dura mudança. Jogos florais é o nome dado às competições de trovas que surgiram no início dos anos 60 no interior do Rio de Janeiro. Contemporâneo ao livro de Adélia Prado, o poema de *Cacaso* se apropria não só da tradição oral das quadras, mas também da tradição poética romântica e moderna. Assim, além da referência direta ao famoso poema de Gonçalves Dias, já parodiado por Oswald de Andrade, vemos versos de Manuel Bandeira e do próprio Oswald e referências ao presente histórico.

O movimento crítico aqui é evidente, o poeta brinca e ironiza a “Canção do Exílio”, topos poético brasileiro⁷², escrita em redondilha maior. No poema de *Cacaso*, ela é transformada em meras trovinhas, com rimas simples e linguagem coloquial. A mudança é drástica e faz com que a tradição poética seja olhada com perspectiva crítica. O mito da pátria romântica e também moderna é virado ao revés.

Falar de exílio no contexto dos anos 70 tem um peso melancólico, sem qualquer saudosismo romântico, por isso não há reverências à poesia de Gonçalves Dias. Logo, todo o poema diz sobre promessas não cumpridas, milagres que viram vinagres e memórias que são caladas. Por isto há inversões de todo o tipo: o tico-tico é que canta nas palmeiras e o sábio é que come o fubá – em referência à música popular. Há também no poema uma tensão entre a norma culta e a linguagem popular. O poema de *Cacaso* é importante aqui para pensarmos como a geração de 70 também conversou com a tradição modernista e com a tradição popular. A semelhança com a poesia de Adélia não fica por aí. Em ambos, o poeta se coloca como pequeno e o discurso tem tom de modéstia. Porém, a diferença essencial é que para a simplicidade e a representação do cotidiano em *Cacaso* não há transcendência possível.

Já nos poemas de Adélia Prado, a província e seus ritmos se colocam como saída para a restituição da experiência pelo sujeito. Mais do que um objeto qualquer, a janela, no poema de Adélia, é o objeto através do qual o sujeito organiza suas experiências de mundo e constrói sua identidade.

Nos últimos versos de Adélia “Ô Janela com tramela, brincadeira de ladrão,/ clarabóia na minha alma,/ olho no meu coração” a brincadeira da quadrinha quer sublinhar a relação de identidade entre sujeito e objeto, conciliando, sem qualquer

⁷² “A canção de Exílio se alça, assim, à categoria de, como chamou Haroldo de Campos – um topos literário – que foi recebendo, ao longo de suas versões, tratamento temático e formal completamente diferente.” MENESSES, Adélia Bezerra de. “As Canções de Exílio”. In: BOSI, Viviana. (Org.). *O Poema: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.105-6.

tensão, homem e sociedade, pois não há conflitos na relação entre o mundo exterior – a sociedade apequenada do poema – e o interior – o espaço aconchegante da casa –, e esta relação é intermediada pelo objeto arquitetado pelos homens. O que vemos pela janela é uma comunidade organizada de modo a se assemelhar a uma sociedade sem divisões de classe, sem tensões e perfeitamente harmônica; o mundo aqui é a extensão do lar, a sociedade, uma grande família. Na quadrinha, a janela internaliza-se abstratamente, transforma-se em clarabóia da alma e olho no coração. Logo, os sentidos e as relações estabelecidas entre o exterior e o interior ao longo do poema pelo objeto janela estendem-se ao sujeito – o corpo físico e a alma – e sua relação com a sociedade. A subjetividade vaza para o mundo objetivo e com ele se confunde e essa unidade harmônica do homem com a natureza (natureza já marcada pela civilização, mas uma civilização específica e especial) ecoa estruturas regressivas.

A busca de uma unidade primordial entre homem e natureza – ou homem e sociedade – é constante na poesia de Adélia e a tentativa no poema analisado é criar uma comunidade autêntica. No entanto, como sabemos, a modernidade é marcada pela ruptura entre sujeito e natureza. O progresso da civilização acentua cada vez mais esta contradição intrínseca à sociedade capitalista. Negar este antagonismo é a violência simbólica deste poema.

As perguntas que se tornam latentes nessa tentativa de conciliar antagonismos é: qual a necessidade histórica dessa ideologia?⁷³ O que a poesia de *Bagagem* esclarece sobre a necessidade de conciliação presente na sociedade brasileira? Por último, e não menos importante, como a própria poesia de Adélia responde a essa necessidade?

Em sua poesia, o cotidiano – sempre provinciano – é o modo de sobrevivência, é a possibilidade de sentido, é o lugar da reflexão consciente. Porém, como lidar com o contraste perverso entre a sua poesia e o sentimento de perda, derrota e asfixia dos anos 70?

Não é um fato novo a indeterminação da categoria da experiência. Se a expropriação da experiência foi percebida por Benjamin após as catástrofes das grandes guerras, hoje temos a certeza de que esse fato não depende necessariamente de nenhum

⁷³ A conciliação de conflitos é constante e recorrente na cultura brasileira. Uma reportagem recente sobre a Comissão de Verdade publicada na Revista Piauí intitula-se *Conciliação, de novo*. O subtítulo é esclarecedor: “Como um acordo entre o governo e a cúpula das Forças Armadas, e entre o PT, o PSDB e o DEM, impede que a Comissão da Verdade julgue militares e policiais que torturaram, mataram e desapareceram com corpos durante a ditadura.” em : DIEGUEZ, Consuelo. Conciliação, de novo. *Revista Piauí*, n. 64, jan. 2012. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-64/questoes-historico-politicas/conciliacao-de-novo>>. Acesso em: 24 mar. 2012.

evento: a perda da experiência pelo sujeito se dá no dia-a-dia indefinidamente contínuo. Como escreveu o filósofo italiano Giorgio Agamben:

(...) nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiências: não a leitura do jornal tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões íferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; não à névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; não a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado nem os desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para a casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes –, entretanto nenhum deles se tornou experiência.⁷⁴

A longa e bela citação de Agamben mostra o quanto, como nunca antes no passado, o cotidiano tornou-se insuportável e sem sentido. A contradição surge justamente porque nunca houve vida tão rica em possibilidades e episódios. O cotidiano, que antes tinha como matéria-prima a experiência, agora passa a ser um modo de opressão, tornando-se vazio. A contradição que encontramos em Adélia Prado é que apesar da perda de sentido da vida diária e da destituição da experiência, sua poesia quer resgatar e manter no cotidiano a experiência por meio de um tempo reinventado do passado. Como lidar com tamanha contradição?

⁷⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

VI. Em busca do tempo perdido.

“(…) a antiga ordem econômica persiste a parte pior do ponto de vista do bem estar geral e das classes trabalhadoras – desfeito em 88 o patriarcalismo que até então amparou os escravos, alimentou-os com certa largueza, socorreu-os na velhice e na doença, proporcionou-lhes aos filhos oportunidades de acesso social. O escravo foi substituído pelo pária de usina, a senzala pelo mocambo, o senhor do engenho pelo usineiro ou pelo capitalista ausente. Muitas casas-grandes ficaram vazias, os capitalistas latifundiários rodando de automóveis pelas cidades, morando em chalés suíços e palacetes normandos, indo a Paris de vez em quando.”

Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*.

“A busca do tempo perdido não somente faz com que se perca o caminho que conduz à casa, como também faz perder toda a consistência.”

Adorno, *Teoria estética*.

Na leitura dos poemas de Adélia Prado, evidencia-se um procedimento comum em *Bagagem* e também nos livros posteriores da autora: a representação de um cotidiano que remete a tempos idos e idealizados surge como elemento norteador, no qual ainda é possível manter certa harmonia do mundo⁷⁵. A armação ideológica em torno do cotidiano remonta ao grande livro *Casa Grande e Senzala*. Nele vemos também – e pela primeira vez no ensaísmo histórico-sociológico – a presença do cotidiano em um ensaio sociológico. Como escreveu Fernando Henrique Cardoso sobre o livro:

O fato é que Gilberto Freyre, de alguma maneira, introduz na literatura sobre o Brasil a vida cotidiana, a família, a cozinha, a vida sexual, os maus hábitos, ou bons, não sei. Enfim, assume uma dimensão que não é a dimensão usual do intelectual brasileiro. A dimensão usual é desconhecer — era, e ainda é, desconhecer — o peso da rotina e sublinhar os fatos que são mais significativos, e portanto, esvaziá-los de vivência. Gilberto Freyre não. Descreve uma história social, às vezes idílica, mas mesmo quando idílica, quando não corresponde a uma pesquisa ou a dados documentais, a referência analítica abrange aspectos antropológicos do cotidiano. Isso à altura do que o livro propriamente é.⁷⁶

⁷⁵ Ver poemas como: “Desenredo” (*Coração disparado*), “Mural” (*Oráculos de Maio*) e muitos outros.

⁷⁶ CARDOSO, Fernando H. Livros que inventaram o Brasil. *Novos Estudos Cebrap*, 37: 1993.

Em Gilberto Freyre, o ritmo prosaico da linguagem faz com que as inúmeras descrições e análises ganhem configuração de prosa com tom de conversa. Assim, o cotidiano vai ganhando forma também pela linguagem, próxima da oralidade e das situações mais corriqueiras. Porém, a escolha de uma linguagem mais prosaica não é ingênua. Como colocou Ricardo Benzaquen de Araújo, em sua análise sobre a obra de Freyre no contexto dos anos 30, ao escrever

como quem fala de forma relaxada, ‘doce’, como se estivesse em um bate-papo à porta de casa, de pijamas e chinelo sem meia, Gilberto fortalece os seus laços com aquela dimensão mais popular da língua e da sociedade brasileira. No entanto, conforme sabemos, ele está longe de se deixar absorver inteiramente por esses mesmos laços, na medida mesmo em que também reivindicava, com muito mais vigor, a sua ascendência aristocrática. (...) O tom de conversa, de bate-papo que ela propicia, parece facilitar sobremaneira que ele arme um raciocínio francamente paradoxal, fazendo com que a cada avaliação positiva possa se suceder uma crítica e vice-versa, em um ziguezague que acaba por dar um caráter antinômico à sua argumentação.⁷⁷

Começa-se a desmontar aqui o arcabouço ideológico de *Casa Grande e Senzala*. A linguagem mais prosaica, bem como a valorização do cotidiano como história faz com que seja possível transformar a escravidão em servidão benéfica para os negros. A abstração da conjuntura social e comercial do capital e a valorização do dia-a-dia da fazenda atenuam a violência das relações de produção. Segundo Alencastro: “cortada dos grandes rios do comércio internacional, a sociedade agrária do Nordeste, descrita por Freyre, torna-se um lago, um caldeirão de cultura.”⁷⁸ A descrição das atrocidades que os senhores e as senhoras cometem na casa grande contra os negros da senzala perde sua importância diante da dialética integradora da cultura brasileira. O bom escravo eleva-se à universalidade e acaba por encobrir as relações de dominação no Brasil. A ambigüidade da linguagem, que vai e volta, relativiza os conceitos e a escravidão aparece desarticulada do mundo do trabalho, retirando com isso as polarizações entre

⁷⁷ ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. *Guerra e paz: Casa-grande e senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1994, p 187 e 208.

⁷⁸ ALENCASTRO, Luiz Felipe. “A pré-revolução de 30”, *Novos estudos Cebrap*, no. 18, setembro, 1987, pp. 17-21.

dominantes e dominados. As classes sociais desaparecem, os contornos são imprecisos, equilibram-se antagonismos. Diante de tal equilíbrio, é importante lembrar que o Brasil colonial de *Casa Grande e Senzala* não é visto apenas como paraíso, pois ele é repleto de contradição. A questão em Gilberto Freyre não era, seguindo o argumento de Ricardo Benzaquen Araújo⁷⁹, construir a imagem de uma democracia racial, na qual brancos e negros viviam placidamente. Mas sim, em *Casa Grande Senzala*, os antagonismos de classe poderiam ser harmonizados. O céu e o inferno juntos. E este equilíbrio só pode se dar pela valorização do cotidiano. Tais procedimentos podem ser percebidos num trecho escolhido ao acaso:

Todo o brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo – há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil – a sombra, ou pelo menos a pinta indígena ou do negro. (...)

Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentimentos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar de menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho de pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. Do moleque que foi nosso primeiro companheiro de brinquedo.⁸⁰

O trecho é composto por uma lista. Uma lista de elementos do cotidiano de um sinhozinho que tem como sombra o negro que lhe serve. A marca de classe é bem delimitada e o autor faz questão de marcar a diferença entre ele e os que subalternamente, e com suposto amor, cuidam dele. O cotidiano acaba por valorizar a presença do negro; o negro aqui é “expressão sincera de vida”. Esta familiaridade e intimidade apagam os antagonismos marcantes entre estas duas classes sociais. As

⁷⁹ Para uma boa crítica do livro de Benzaquen, ver o texto: VIANNA, Hermano. Equilíbrio de Antagonismos. In: *Folha de São Paulo/Mais*, 12 de março de 2000.

⁸⁰ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala; formação da família brasileira sob regime de economia patriarcal*. São Paulo: Global, 51ª edição, 2007, p.367.

aproximações afetivas, as brincadeiras de criança e a descoberta do amor acabam por sobrepor a afetividade das relações humanas às atrocidades da escravidão.⁸¹

Diante dos gestos doces e da atenção, as relações de trabalho se perdem. No trecho, não há qualquer alusão sobre quem manda em quem. Não se vê aqui a violência, não se vê aqui a relação paradoxal entre negros e brancos quando aqueles são escolhidos para morar na casa grande e considerados – quando isto apraz aos senhores – da família; a contradição do mandonismo se apaga diante da listagem delicada e singela. A beleza das imagens ameniza as relações entre brancos e negros, a barbárie da escravidão se dissolve por entre a influência benéfica dos negros. A cadência harmoniosa das frases, que, com seu ritmo bem marcado, embalam e se somam, cria um ar nostálgico sobre aquela vida que se foi com a alforria dos negros. A vida aqui é do passado, o passado da infância, um tempo que passou e que é descrito como uma quimera. A memória pessoal, o relato íntimo, torna a listagem verdadeira à sua razão, pois a lembrança e a vivência dão propriedade e autoridade ao autor. No entanto, o retrato íntimo acaba por amenizar e deixar para trás milhares de negros que sofreram.

Em *Casa Grande e Senzala*, o passado é ruína e as casas grandes se esfrelam de podre, porém o tempo perdido é lembrado com saudade. O livro é marcado pela decadência de um tempo e pela crise de uma classe social. Mas, ao invés de problematizar a classe e questionar a crise, o procedimento aqui é valorizá-la. Como escreveu Carlos Guilherme Mota:

À perda de força social e política corresponde a uma revisão, à busca do tempo perdido. Uma volta às raízes. E, posto que o contexto é de crise, resulta o desnudamento da vida íntima da família patriarcal, a despeito do tom valorativo, em geral positivo, emprestado à ação do senhorio colonizador, ação que se prolonga, no eixo do tempo da colônia até o século, na figura de seus sucessores, representantes da oligarquia.⁸²

A intimidade com os acontecimentos, a prosa dengosa e a revelação da vida privada como possibilidade de entendimento do mundo aproximam o livro da poesia de

⁸¹ Devo este argumento a Roberto Schwarz que, em *Duas meninas*, escreve: “Gilberto Freyre, para quem a proximidade afetiva e a atração sexual entre senhor e escravo, sobretudo quando perversas, encham de interesse humano a desumanidade da escravidão.” SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p 135.

⁸² MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo; Editora 34, 2008, p.98.

Adélia Prado. Apesar das inúmeras diferenças, há algo em comum entre a poesia de Adélia e a prosa de Freyre. Na superfície, vemos em ambas o catolicismo sensual e a intimidade com os santos, o mundo em crise e a tentativa de reanimá-lo pela via cotidiana, a linguagem prosaica, além do recorte particular da realidade. Em uma camada mais profunda, há entre as duas obras um substrato comum, uma matéria significativa e brasileira submersa. Em ambas é preciso perceber a regressão e a defesa dos arcaísmos.

Em Freyre, como vimos, a escravidão doméstica e humanizada, abstraída das questões do trabalho escravo, foi elevada à realidade nacional. Essa operação só foi possível de ser construída pela prosa intimista e a valorização de um cotidiano. Porém, *Casa Grande e Senzala* representou também uma nova radicalidade pela sua mobilização liberadora, pela atitude dessegregadora, o que deu ao livro sua força e universalidade. Seguindo o argumento de Schwarz, o livro apresentou, a seu modo, uma “reciclagem moderna da matriz colonial”⁸³.

Voltando a questão da adesão ao modernismo poético na poesia de Adélia Prado, podemos perceber certa visão de mundo similar. Há entre estas perspectivas uma camada submersa que liga o modernismo de 22, as ideias de Gilberto Freyre e a poesia de Adélia Prado. Essa ligação é o espírito conciliatório.

Quanto ao modernismo, como mostrou Roberto Schwarz, em sua análise do poema “Pobre alimária”, Oswald de Andrade acreditava na aliança entre opostos (inovação e arcaísmos) – o progresso formal, estético e a própria modernização do país poderiam se dar juntamente com as velhas estruturas aristocráticas. As nossas dualidades e disparidades ganhavam uma fórmula simples e fácil.⁸⁴ Assim, o cotidiano em sua poesia é repleto de antagonismos que convivem harmoniosamente. Nela, há a crença de que o progresso pode se dar sem abrir mão do atraso. Como escreveu o crítico: “Os avanços não abrem mão do atraso, e os atrasos, longe de serem retrógrados convictos, gostam também de um ‘solzinho progressista’”⁸⁵. Assim, o atraso ganha, em suas poesias, uma feição otimista e até mesmo eufórica, pois combina-se com o progresso, com a turbulência das novas técnicas e com o antitradicionalismo. Ao

⁸³ *Idem; Ibidem*. p. 135.

⁸⁴ Segundo Schwarz: “A sua matéria-prima se obtém mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto- desconjuntado por definição – à dignidade de alegoria do Brasil.” SCHWARZ, Roberto. “O bonde, a carroça e o poeta modernista.” In: *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1989. p.12.

⁸⁵ *Idem, Ibidem*. p.12

colocar lado a lado vetores opostos, Oswald acaba por retirar toda a tensão própria de seu tempo e instaurar, nas palavras de Schwarz, a “miragem de um progresso inocente”⁸⁶.

Na última parte de seu ensaio “Outra Capitu”, Schwarz, escreve sobre *Minha vida de menina* e, traçando uma linha comparativa, comenta acerca de *Memórias de um Sargento de Milícias*, os primeiros romances de Machado de Assis, o modernismo de Mário de Andrade e por último, e não menos importante para esta dissertação, o ensaio de Antonio Candido sobre Manuel Antonio de Almeida *Dialética da Malandragem*, além de *Casa Grande e Senzala*. Há nessa linha substantiva da literatura brasileira, devido a seus contextos históricos, certa decantação da parte boa da experiência brasileira, no entanto, para sustentar uma visão simpática do país, precisaram excluir alguns aspectos da realidade, citando Schwarz:

Há um certo paralelo, em matéria de subtração, com o Brasil joanino sem proprietários e sem trabalho escravo, ou com ênfase no lado sexualmente gozoso de uma terrível instituição de trabalho forçado. As etapas do movimento são as mesmas: a dissolução da barbárie eleva a imaginação ao campo da relevância humana (humana? Ideológica?), ao preço do distanciamento da realidade.⁸⁷

Assim, pelo recorte particular da realidade, os autores propuseram uma espécie de superação dos erros e agruras da nação pela atualização artística. Em todos os casos, as saídas são pensadas nacionalmente. O horizonte da nação rege o olhar de tais autores. Já em Adélia Prado, o horizonte nacional aparece difuso, pois a afirmação da particularidade de um espaço específico, sua pequena cidade, faz com que o país e sua integração apareçam imprecisos diante da vida provinciana⁸⁸.

Apesar de diverso, em Adélia Prado, há também o desejo de consertar e apagar as contradições e tensões da sociedade. Em seus poemas, vemos a tentativa de construir uma sociedade nova, movida pelas relações humanas, na qual a igualdade – diante de Deus, diante do mundo – é incontestável. A matéria regional, a vida na província, é

⁸⁶ *Idem, Ibidem.*

⁸⁷ SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997. p.137.

⁸⁸ É importante registrar aqui que o terceiro livro da autora chama-se *Terra de Santa Cruz*. As seções do livro se intitulam *Território*, *Catequese*, *Sagração*, numa clara alusão à colônia. Esta temática encontra-se diluída também nos outros livros de Adélia Prado. Porém, o sentimento de pertencimento à uma grande comunidade virtual aparece apagado diante da afirmação de uma comunidade real e regional – tentaremos nos deter melhor neste assunto no segundo capítulo da dissertação.

repensada e transformada em saída libertadora – mesmo que cheia de contradições – para uma sociedade comandada pelo progresso “tecno-ilógico”. O progresso é revisto, o tempo dos relógios anda para trás e os homens caminham com o passo de tartarugas neste lugar no qual banquete é arroz e feijão⁸⁹. O cotidiano, ritualizado e novo, é regrado pela relação entre as pessoas, pelas afetividades. A simplicidade é a própria organização do mundo que cria com ela uma arquitetura da vida. Porém, esta visão simpática do cotidiano só pode se dar às custas do apagamento de uma realidade. Ao conceber o cotidiano como o lugar da experiência, no qual se acumulam dados da tradição, apaga-se o fato de que na modernidade a estrutura da experiência (como acúmulo de tradição e, conseqüentemente, de sabedoria) mudou.

Importante lembrarmos aqui que a leitura crítica e a avaliação de *Casa Grande e Senzala*, leitura na qual se desmontou a ideologia do livro, só foi possível, como chamou atenção Carlos Guilherme Mota⁹⁰, depois de 1967. Só depois dos anos mais duros da ditadura militar, da opção por uma modernização claramente conservadora, da crise do imperialismo na África e da revisão do subdesenvolvimento foi possível desmanchar a estrutura do livro e olhá-lo com outros olhos. A saída da integração racial se mostrava ideológica e ilusória. Os horizontes de expectativas de um país em formação se fecharam e os ideais de integração social da nação foram deixados de lado. É também dentro deste contexto, alguns anos mais tarde, que é publicado o primeiro livro de Adélia Prado. Quais as relações entre a possibilidade de desvelamento da ideologia de *Casa Grande e Senzala* e o surgimento de uma poética próxima ao livro?

A poesia de Adélia Prado é um incômodo na poesia brasileira (assim como *Casa Grande & Senzala* é na sociologia). Afinal, como lidar com uma poesia que, justamente no contexto da ditadura militar, valoriza antigos valores e defende a família e a religião. Tal embaraço não se dá apenas no conteúdo, mas também na forma; como pensar a pretensa sinceridade absoluta, a presunção da simplicidade e a autoridade da experiência. Como lidar com a positividade de sua poesia?

⁸⁹ O poema *Registro*, de Bagagem, termina com dois belos versos: “uma vez banquetecendo-se, comeu feijão com arroz/ mais um facho de luz. Com toda fome.”

⁹⁰ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo; Editora 34, 2008.

IV. A positividade do mundo.

“O primitivismo de ontem é a
simplicidade de hoje.”

Adorno

A transcendência do banal⁹¹ é um conceito chave na poesia de Adélia Prado. O pequeno mundo se transforma em lugar possível e há nisto certo romantismo utópico. Ao diagnosticar o fim da vanguarda – e também do movimento concretista – Haroldo de Campos, em 1984, afirmou que não haveria mais perspectivas utópicas e por isso o movimento vanguardista perde seu sentido. Ao comentar tal afirmação do poeta concreto Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas completam:

Embora nem tão desencantada, a constatação de Haroldo de Campos toca em um ponto vital: a ausência, no horizonte da criação poética, de qualquer vestígio de esperança, de projeto ou prática transformadora, esperança esta que impelia os impulsos vanguardistas para um ideal futuro, dotando-os de um horizonte finalista e totalizante. Na nova realidade, o futuro nada augura e a própria idéia de utopia perdeu seu lugar.⁹²

Para Heloisa Buarque de Holanda, é justamente esta falta de projetos que caracteriza e dá força à poesia marginal:

Agora, o social parece estar fundido no indivíduo e, não raro, manifesta-se numa sensação de mal-estar, *de sufoco*. A marginalidade deste grupo não é mais literária, mas revela-se como uma marginalidade vivida e sentida de maneira imediata frente à ordem do cotidiano. E a respeito da significação mais ampla dessa marginalidade é importante observar que as discussões que se travam, em torno da questão de ser ou não ser ‘literatura’ o que produzem, não tem, pelo menos até agora, incomodado os autores. Nesse sentido, a exigência por parte da crítica de uma definição programática dos novos poetas evidencia uma falta de perspectiva

⁹¹ Tal expressão encontra-se no livro de Vera Queiroz. QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno*. A poesia de Adélia Prado. Goiânia, Editora da UFG, 1994.

⁹² SIMON, Iumna e DANTAS, Vinicius. Poesia Ruim, Sociedade Pior. *Novos Estudos - CEBRAP*. n.º 12. São Paulo, jun 1985, p 51.

global do problema. Se algum programa for exigido, ele deve ser buscado na própria ausência de programa do grupo, vista como recusa a perspectiva finalista que incorporem a dinâmica da história e, conseqüentemente, a utopia. Esse é exatamente um dos traços que configuram seu projeto e de onde tiram sua maior força subversiva.⁹³

Contrapondo tais perspectivas com a poesia de *Bagagem*, chegamos a um impasse. O que significa a utopia na poesia de Adélia em meio a um contexto de repressão social e cultural e de descrença quanto ao engajamento artístico? O que esconde e o que revela a imagem do mundo orgânico em suas poesias?

Nos poemas de Adélia, o mundo é delimitado pelo espaço próprio da província, lugar afastado do centro. O enquadramento espacial aparece não apenas como descrição, mas principalmente como lugar social marcado por certas práticas que regulam o cotidiano e as relações entre as pessoas. Sua poética centra-se assim em espaços privados – a casa, o quintal – que tem os espaços públicos – a rua, a igreja, o cemitério – como extensão. Logo, há uma familiaridade quanto ao mundo exterior. Sua cidade é também seu lar. Este espaço poético é cortado de conexões com as grandes cidades. Entre elas há uma distância assustadora. Nos versos de *Bagagem*, as grandes cidades aparecem fantasmagoricamente: “acho o Rio de Janeiro uma beleza” ou “Ora isto é para as mulheres de São Paulo”. A província é como uma ilha: “Fico entre montanhas, entre guarda e vã.”

A particularização do espaço dá um tom anedótico aos poemas, algo como uma coleção de causos e crônicas da província. A porosidade da linguagem, que tudo quer abarcar, faz com que os fatos saltem de experiências concretas. O sujeito poético canta este mundo com propriedade, pois ele é parte da província. O poema “Grande Desejo” traz essa afirmação: “Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,/ sou mulher do povo, mãe de filhos, Adélia./ Faço comida e como./ Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro/ e atiro os restos.” O sujeito lírico é parte deste lugar, seu dizer é de dentro da província, por isto a seriedade ao tratar os gestos cotidianos de qualquer um. A poesia tem então como elemento central o homem simples. Aqui os pobres são ouvidos⁹⁴ e a voz dos vencidos tem vez.

⁹³ HOLLANDA, Heloisa Buarque. “A participação engajada no calor dos anos 60” In: Impressões de viagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p.113.

⁹⁴ Adélia então em um belo poema pode se perguntar verdadeiramente: “E os pobres? Onde estão os pobres, os diletos de Deus?” (em: “O anticristo ronda meu coração”, de *O coração disparado*)

Os poemas de Adélia Prado, centrados no cotidiano, tem como fundamento uma simplicidade exemplar, simplicidade que encontra seu terreno histórico na particularidade, no âmbito doméstico e singular de uma vida subjetivamente demarcada. A visada particular quer elevar-se a exemplaridade. As relações familiares, os gestos, as palavras, as crenças querem dar materialidade às abstrações.⁹⁵ Do mundo concreto, da vida cotidiana, surgem sentimentos, ideias, conceitos; os acontecimentos particulares querem se ampliar como exemplos de máximas universais. Assim, a província, além de um lugar geográfico e social, constitui também um universo ético, com índice de exemplaridade.

Este movimento (através da particularização, atingir a universalidade) é próprio da literatura mineira. Pensando em certa história literária e tendo em vista as inúmeras assimetrias entre os diferentes momentos e matérias, a literatura mineira foi marcada por esse mesmo gesto de universalizar o mais particular; a província torna-se objeto de reflexão universal. Como colocou Antonio Candido: “A (...) luz dos árcades ganha o seu pleno significado histórico de tradução daquele local naquele universal, que permitiria elaborar bem a inflação de pitoresco e particularismo, promovido dali a pouco pela moda romântica, num movimento dialético oportuno.” Mais adiante o crítico continua: “Por tudo isso, depois de *Marília de Dirceu*, tomemos *Minhas recordações* como exemplo da capacidade demonstrada por tantos mineiros de, inserindo o eu no mundo, mostrar os aspectos mais universais nas manifestações mais particulares.”⁹⁶

Na poesia de Adélia, a província é idealizada como um lugar de potência transformadora, que se quer cortada de conexões com a modernidade e suas

⁹⁵ No poema “Ensino”, a cena particular da mãe arrumando a comida para o pai materializa o sentimento de amor: “Minha mãe achava estudo/ a coisa mais fina do mundo./ Não é./ A coisa mais fina do mundo é o sentimento./ Aquele dia de noite, o pai fazendo serão,/ ela falou comigo:/ ‘Coitado, até essa hora no serviço pesado.’/ Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente./ Não me falou em amor./ Essa palavra de luxo.”

⁹⁶ CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. Em uma crônica, Carlos Drummond de Andrade, ao descrever as conversas entre os profetas esculpidos por Aleijadinho em Congonhas do Campo, chama a atenção para o elemento propriamente mineiro de tais estátuas e a peculiaridade das esculturas, ligadas à paisagem regional, encontra ressonâncias universais: “Assim confabulam, os profetas, numa reunião fantástica, batida pelos ares de Minas. Onde mais poderíamos conceber reunião igual, senão em terra mineira, que é o paradoxo mesmo, tão mística que transforma em alfaías e púlpitos e genuflexórios a febre grosseira do diamante, do ouro e das pedras de cor? No seio de uma gente que está ilhada entre cones de hematita, e contudo mantém com o Universo uma larga e filosófica intercomunicação, preocupando-se, como nenhuma outra, com as dores do mundo, no desejo de interpretá-las e leni-las? Um povo que é pastoril e sábio, amante das virtudes simples, da misericórdia, da liberdade – um povo sempre contra os tiranos, e levando o sentimento do bom e do justo a uma espécie de loucura organizada, explosiva e contagiosa, como o revelam suas revoluções liberais?” Em: ANDRADE, Carlos Drummond. “Colóquio das estátuas.” *Passeios na ilha*. São Paulo: CosacNaify, 2011.

transformações. Um lugar fora do tempo. Esta nostalgia da província como metonímia de um mundo possível pode ser vista em um poema como “Pra comer depois”:

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

O poema trava uma importante conversa com Drummond de “Cidadezinha Qualquer”⁹⁷, do livro *Alguma poesia*. Lá, como aqui, o poema se centra no espaço da província. Porém, no poema de Drummond vemos um eu-lírico que trata com ironia a atitude atrasada da cidade pequena. A mesmice, a pachorrice do ritmo interiorano é transposta na forma mesma do poema: pelos três primeiros versos sem verbos, retirando qualquer ação objetiva, e pela repetição dos termos que acaba por colocar no mesmo prato homem, cachorro, burro e janela. Tudo reflete o cotidiano vagaroso de uma cidade sem qualquer importância. Por fim, salta uma frase do eu-lírico que pára de descrever o cenário e diz sua impressão sobre aquelas vidas. A confissão debochada do “Eta vida besta, meu Deus” trata com certa ironia as impressões anteriores. Não há no poema olhar romântico ou mesmo nostálgico sobre o atraso. Tal visão acaba por dar novo significado aos versos anteriores em um momento de lirismo crítico que rejeita a afetividade familiar do cotidiano.

O poema de Adélia Prado também começa com a descrição de uma cidade pequena. Tal descrição de espaço e tempo é quebrada no quinto verso, no qual vemos diretamente a ação: o rapaz de bicicleta, andando a toda velocidade com sua campainha desatada e o aro repleto de laranjas. Todos os verbos estão no presente, dando

⁹⁷ O poema de Drummond é: “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.” ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

concretude à cena. A facilidade das imagens acaba por criar um momento idílico e orgânico. Como no poema de Drummond, salta, no sexto verso, uma fala coloquial. Se em “Cidadezinha qualquer” o “Eta vida besta, meu deus”, era a voz do eu-lírico que olhava de modo enviesado para a vida rotineira e acaba por fazer um desabafo lírico; no poema de Adélia, numa clara alusão ao poeta modernista, a fala coloquial “Eh bobagem” pode ter sido dita por qualquer um que, sentado a sombra, comia laranjas. Sem qualquer ironia ou distanciamento, não há no verso uma perspectiva crítica sobre a mesmice da cidade pequena. A fala apenas comenta a ação do rapaz que passa disparado de bicicleta, buzinando sua campainha, reiterando a lógica desse cotidiano pacato. A vida costumeira de uma cidadezinha qualquer é idealizada.

O sujeito poético olha a província sem qualquer distância espacial. Os dêiticos “minha” e “meu” presentes no primeiro verso (“Na minha cidade”) e no nono verso (“em meu país de memória e sentimento”), dão propriedade à observação do eu-lírico. A província é olhada por dentro, por um de seus habitantes. A superioridade do discurso aqui não é quanto ao retrato do cotidiano banal, afinal o sujeito faz parte dela, mas é justamente quanto aqueles que desconhecem tal mundo tão perfeito.

No primeiro verso somos situados no espaço e no tempo: “Na minha cidade, nos domingos de tarde,” e tais referências acabam por organizar o poema. Importante aqui a delimitação não apenas do lugar, mas também do dia da semana. O poema se passa em um domingo. Na tradição cristã, o domingo é um dia particular e importante, um dia santo que deve ser guardado. O dia do descanso, o dia em que nenhum trabalho mundano pode ser realizado. Assim, os acontecimentos do poema se passam em um momento de ócio. A referência ao dia e a descrição da folga acabam por organizar o mundo em dois pólos opostos: o descanso e o trabalho. Não há qualquer referência ao trabalho, no entanto ele está escamoteado e subentendido.

O poema pode ser dividido em duas partes: a primeira é a descrição da cena (do primeiro ao quinto verso) e a segunda são as reflexões que saltam daqueles momentos descritos. A segunda parte do poema tem uma estrutura mais complexa. Ao dizer que “Daqui a muito progresso tecno-ilógico”, o eu-lírico projeta para o futuro o fim desse mundo, fim já dado como certo. Tal fim se dará pelo progresso que, diferente do cotidiano, é ilógico. O conceito de progresso é reforçado pela escolha da palavra “detectar”. Apesar de latina, tal palavra foi incorporada ao português a partir do verbo inglês *to detect*. O mundo das laranjas, das frescas de domingo e das bicicletas desaparecerá. Porém, a ambiguidade do poema está nos usos dos tempos verbais.

Apesar de projetar para o futuro o fim desse mundo orgânico, todos os verbos do poema, inclusive desta segunda parte, estão no presente. São apenas os advérbios que colocam no futuro o desaparecimento de tal espaço e lógica. O décimo verso instaura uma ambigüidade que acaba por reorganizar todo o poema. Ao colocar a expressão “basta fechar os olhos” no presente, podemos perceber que a invocação deste tempo não se dá no futuro. Tal invocação acontece no presente mesmo.

Fechar os olhos é subtrair-se do lugar onde se está para tentar voltar a uma realidade que se perdeu. Assim, ao proclamar, como uma fórmula mágica, três vezes: “é domingo, é domingo, é domingo”, o poema remete justamente aos domingos descritos nos primeiros versos. No entanto, a repetição mostra como as tentativas são inalcançáveis⁹⁸.

A comunidade descrita no poema é unida por laços tradicionais; os indivíduos são conectados pelas suas particularidades comuns (família, religião, proximidade), constituindo então relações parecidas com as pré-modernas. O desaparecimento dessa comunidade se deu pelo progresso “ilógico” – ilógico perante tal lógica. Como sabemos, essas relações orgânicas se quebraram com o advento do progresso e da modernidade, pois, pensando na Nação, os indivíduos não são mais definidos e organizados por suas particularidades, mas passam a ser membros abstratos de uma comunidade. No poema de Adélia, a modernidade e suas conseqüências são ignoradas. Ressoa, nessa recriação de uma sociedade com aura pré-moderna na qual as pessoas são ligadas por laços afetivos, algo de *Casa Grande & Senzala*.

Os acontecimentos cotidianos descritos na primeira parte do poema ainda acontecem ou já fazem parte do país de memórias e sentimentos? O poema todo já não é memória? O tempo reverte-se, o relógio anda para trás. Importante aqui pensarmos no título “Pra comer depois” que reforça esta construção na qual os adjetivos projetam para o futuro o suposto presente.

A naturalidade e a informalidade, bem como a desconvenção da linguagem e das construções de frase dão força ao poema. Nele cria-se, no subterrâneo da sociedade moderna, outra sociedade, pautada naquela, mas virada ao revés, na qual as hierarquias são refeitas e o cotidiano ainda tem o potencial revelador. Instaura-se “outra civilização mais plástica e menos abstrata, comandada pelo relacionamento entre as

⁹⁸ Ao comentar o mesmo poema, Vera Queiroz escreve: “Por efeito metonímico, o sujeito lírico condensa a cena na palavra ‘domingo’ e, nesse gesto, torna a poesia (imersa na memória) o reduto de resistência contra o *progresso tecno-ilógico*.” QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno*. A poesia de Adélia Prado. Goiânia, Editora da UFG, 1994. p.59.

peçoas.”⁹⁹ Esta nova civilização tem potencial utópico por contraste. Importante frisar que o poema, apesar de mover uma matéria retrógrada e tradicional – de uma sociedade propriamente patriarcal – tampando os olhos para instituições e organizações modernas, aponta certo caminho crítico quanto à modernidade. Assim, na poesia de Adélia, o cotidiano ora é o lugar da alienação e do retrato nostálgico do patriarcalismo apequenado, ora é a possibilidade política utópica de mudança. Esta oscilação é própria da sua poesia.

A visão que busca no passado elementos para criar um futuro, futuro no qual a desumanização moderna não tenha vez, é propriamente romântica, pois tal visão de mundo, segundo Michael Löwy e Robert Sayre, “apodera-se de um momento do passado real – no qual as características nefastas da modernidade ainda não existiam e os valores humanos, sufocados por esta, continuavam a prevalecer –, transforma-o em utopia e vai modelá-lo como encarnação das aspirações românticas.” Daí nasce o paradoxo intrínseco ao pensamento romântico: “o ‘passadismo’ romântico pode ser também um olhar voltado para o futuro; a imagem de um futuro sonhado para além do mundo em que o sonhador inscreve-se, então na evocação de uma era pré-capitalista”¹⁰⁰.

Michael Löwy e Robert Sayre¹⁰¹ caminham na tentativa de fazer uma análise global, em perspectiva marxista, do romantismo como *Weltanschauung*. A idealização do passado como crítica ao presente faz parte assim não apenas de um movimento literário, mas de um estilo de pensamento que dá forma a certa sensibilidade, por isso tal estrutura pode se concretizar em domínios diversos da cultura (literatura, filosofia, teologia, sociologia, história e outros).

Esta visão de mundo está impregnada na poesia de Adélia Prado. A tentativa do poema “Pra comer depois” é recuperar antigos vínculos sociais apagados com o advento da modernização e reestabelecer antigas formas de se relacionar com a cidade e a natureza. Em *Um lírico no auge do capitalismo*, Walter Benjamin descreve como a mudança urbana que se deu na Paris de Haussmann transformou também a subjetividade de seus habitantes. Os mecanismos de controle impostos após a revolução francesa

⁹⁹ Uso uma citação de Roberto Schwarz em um texto sobre Francisco Alvim, a citação aqui ganha sentido totalmente diferente do original. SCHWARZ, Roberto. “O país do Elefante”. *Caderno Mais!*, Folha de São Paulo, São Paulo, 10 de março de 2002.

¹⁰⁰ In: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da Revolução, do CPC à Era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.37.

¹⁰¹ Cf: LOWY, Michel; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia – O romantismo na contramão da modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995. e LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

modificaram a estrutura social do espaço: as casas foram numeradas. Nos bairros operários houve resistência e os marceneiros de Saint-Antoine ainda denominavam por nomes, ao invés dos ‘frios números’, suas residências. No entanto: “tais resistências nada puderam, por muito tempo, contra o empenho de compensar, através de uma múltipla estrutura de registros, a perda de vestígios que acompanha o desaparecimento do ser humano nas massas das cidades grandes”.¹⁰² Em outro momento, Benjamin completa:

As pessoas tinham de se acomodar a uma circunstância nova e bastante estranha, característica da cidade grande. Simmel fincou essa questão acertadamente: ‘Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis algo da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, trens, dos bondes do século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras.’¹⁰³

A narração de um domingo qualquer na província quer opor um lugar ideal ao mundo moderno. A tentativa é recuperar valores humanos que foram perdidos com o advento da modernidade e o modo de vida da sociedade capitalista.

Como colocou Weber, a modernidade é caracterizada pelo domínio do espírito de cálculo, pelo desencantamento do mundo, pela racionalidade instrumental e pela dominação burocrática¹⁰⁴. A visão da província de Adélia Prado se opõe justamente a estas características. As relações com a natureza e com a sociedade não são pautadas pelo lucro, até porque em *Bagagem* o trabalho aparece sempre como organização de um

¹⁰² BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense: 1994.

¹⁰³ Ao dissertar sobre o caráter nostálgico do pensamento romântico, Michael Löwy cita algo bem parecido com Benjamin: “Bretano descreve suas reações à cidade de Paris em 1827: ‘Todos aqueles que eu via andavam na mesma rua, umas ao lado dos outros, e no entanto cada um parecia seguir seu próprio caminho solitário, ninguém cumprimentava ninguém, cada um seguia seu próprio interesse. Cada um só tem na cabeça seu interesse, como o número de sua casa para qual ele se apressa.’ A crítica do capitalismo e os valores românticos positivos são portanto os dois lados da mesma moeda: o que é recusado no capitalismo é a contrapartida dos valores que se busca, pois eles se perderam.” LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. . *Romantismo e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 1993, p.27.

¹⁰⁴ Citando Weber: “O destino de nossos tempos é caracterizado pela racionalização e intelectualização e, acima de tudo, pelo desencantamento do mundo. Precisamente, os valores últimos e mais sublimes retiraram-se da vida pública.” WEBER, Max. A ciência como vocação. In: WEBER, Max. *Ciência e política, duas vocações*. São Paulo : Cultrix, 1972, p. 182.

mundo exemplar. Nos poemas, o trabalho ganha sentido na sua contraposição com descanso e ambos os pólos conferem totalidade a esse mundo. Lemos nos versos de “O reino do céu”:

Descansaremos porque a sirene apita
e temos que trabalhar, comer, casar,
passar dificuldades, com o temor de Deus,
para ganhar o céu.

A organização exemplar do tempo acaba por reencantar o mundo e conferir ao trabalho um sentido artesanal, até porque ele é visto como parte do significado divino da existência. A crença religiosa orienta e regula as condutas e os valores humanos.

Um importante poema para pensarmos estas questões é “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: homens que, ao voltarem do trabalho, comem. A casa na qual se passa a cena aparece iluminada pelo sol que se põe; é tarde e os homens trabalharam o dia inteiro. O poema beira a prosa, não fosse o corte dos versos, uma prosa clara e limpa na qual vemos refletida também o modo de vida exaltado no poema: uma vida simples. Os verbos estão no presente e acabam por dar materialidade temporal à cena.

A construção da imagem da casa acaba por ritualizar o ato cotidiano. Como em um quadro, vemos a imagem da casa dourada entre pinceladas verdes, dos pés de manjerição, amarelas, da bananeira e levemente coloridas, as flores do cravo – qual uma aparição iluminada. A pintura dá à cena exemplaridade e completude e faz do ato

cotidiano algo que se quer repleto de sentido. No poema, a casa e a rua são um só mundo. Neste microcosmo exemplar não há diferenciação entre o ambiente privado e o público, um invade o outro dando-nos a impressão de uma comunidade orgânica.

O olhar do sujeito é imanente e marca sua intimidade com este mundo. A ligação do eu-lírico com a cena pode ser sentida no verso “na porta da rua, sentados no fogão, ou aí mesmo”, o dêitico *aí* coloca o sujeito no ato de produção do enunciado, já que o advérbio prevê um contexto situacional no qual certo lugar é indicado e apontado pelo sujeito. Assim, a familiaridade do eu-lírico com o lugar e a cena faz com que se estabeleça um retrato sem distâncias.

Afinal, quem são estes homens que agora jantam? Trabalhadores quaisquer. Sem rosto, sem nome. Importante perceber que nos versos que se referem a eles o sujeito está oculto. Anônimos. Eles jantam apressados, não se sentam à mesa, comem agachados com avidez e voracidade. A referência bíblica aqui é essencial. A ânsia de liberdade e de descanso, prometidas por Maomé quando os antigos escravos do Egito chegassem finalmente à terra sagrada, é como a rapidez dos trabalhadores que comem sua refeição. O livro do Êxodo representa a marcha do povo de Deus pelo deserto rumo à terra prometida e esta parte da Bíblia é considerada como o tempo das núpcias do povo com Deus¹⁰⁵. O sentimento que rege o poema é justamente este, de segurança e providência, um mundo sem enigmas no qual a lei é sempre divina.

A organização de tal mundo é feita pelo trabalho, o descanso e a fé. A completude acaba por inaugurar um tempo no qual a ligação dos homens com a natureza é perfeita. O trabalho pesado dos homens representa a apropriação que eles fazem da natureza para seu uso próprio. Daí a importância da comida citada. Os alimentos, comuns a qualquer mesa brasileira, são todos tirados da terra: o trivial feijão com arroz, a taioba, alimento muito utilizado em Minas Gerais, a abóbora e a ora-pro-nobis.¹⁰⁶ Esta última planta sintetiza os dois campos que se amalgamam no poema: o sagrado e o prosaico. A tradicional folha mineira é também refrão das ladainhas católicas; na súplica (rogai por nós) está também o anúncio da luta diária com a terra, do sofrido trabalho cotidiano que depois encontra sua recompensa. Estas são reminiscências de um trabalho antigo?

¹⁰⁵ Ver: A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2008, 5ª Impressão.

¹⁰⁶ No texto de Haquira Osakabe, ao comentar a importância da pobreza para a organização de mundo na poética de Adélia Prado, o autor coloca: “A mesa que Adélia oferece é até certo ponto similar. É pobre o suficiente para que dela só se aguardem os sinais simples da justeza divina. E, se seus alimentos não vêm direto do campo para a sua mesa, eles resultam da benevolência natural, da lida diária de quem extrai do suor do rosto a sobrevivência material e espiritual.” OSAKABE, Haquira. “A ronda do Anti-Cristo” In: SCHWARZ, Roberto (org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 229.

Como em outros poemas de *Bagagem*, a província se mostra como único mundo possível e tenta-se apagar ou esquecer-se de seu extremo oposto: a metrópole, tido sempre como lugar ilógico e afastado. A oposição entre a província e a cidade se resolve em uma equação simples, já que a província é idealizada como uma comunidade orgânica e completa. A cidade está ausente; no entanto, na idealização dessa comunidade, impossível não contrapô-la com a experiência moderna de cidade, sempre incompleta e não verdadeira. A província passa a ser o espaço possível no qual ressoam as possibilidades para a criação de uma comunidade mais justa. Esta visão é marcadamente romântica e tal romantismo pode mesmo ser sentido no título do poema. A referência à poesia pastoral remete a um paraíso perdido no qual o homem tinha, idealmente, participação efetiva no conjunto orgânico de uma comunidade. Tal poesia também é construída sobre a oposição campo *versus* cidade, pois, como colocou Antonio Candido: “A poesia pastoral, como tema, talvez esteja vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana, que, opondo as linhas artificiais da cidade à paisagem natural, transforma o campo num bem perdido, que encarna facilmente os sentimentos de frustração.” O crítico continua:

Os desajustamentos da convivência social se explicam pela perda da vida anterior, e o campo surge como cenário de uma perdida euforia. A sua evocação equilibra idealmente a angústia de viver, associada à vida presente, dando acesso aos mitos retrospectivos da idade de ouro. Em pleno prestígio da existência citadina os homens sonham com ele à maneira de uma felicidade passada, forjando a convenção da *naturalidade* como forma ideal de relação humana.¹⁰⁷

A tônica do poema “Bucólica nostálgica” é a nostalgia da harmonia perdida entre homem e natureza: uma visão romântica lotada de ambigüidades¹⁰⁸, pois quer, através da imagem idealizada do passado, harmonizar os antagonismos presentes na sociedade. Há

¹⁰⁷ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos, 1750-1880*. 10ª ed. revista. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p.62.

¹⁰⁸ Michael Löwy e Robert Sayre ao se perguntarem o que é o romantismo, respondem: “Enigma aparentemente indecifrável, o fato romântico parece desafiar a análise, não só porque sua diversidade superabundante resiste às tentativas de redução a um denominador comum, mas também e sobretudo por seu caráter fabulosamente contraditório, sua natureza de *coincidentia oppositorum*: simultânea (ou alternadamente) revolucionária e contra-revolucionária, individualista e comunitário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, retrógrado e utopista, revoltado e melancólico, democrático e aristocrático, ativista e contemplativo, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual.” Michael Löwy & Robert Sayre, *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Rio de Janeiro, Vozes, 1995, p.9.

no romantismo de Adélia, uma tentativa de conciliar tensões. Entre a província/patriarcalismo/atraso *versus* a cidade/modernização/ progresso toma-se partido pelo primeiro polo, esquecendo-se do movimento dialético que há entre os opostos. O tradicionalismo e a regressão estão presentes de modo avassalador na poesia de Adélia e tal tradicionalismo pode ser sentido neste poema justamente porque o contraponto com o presente está escamoteado. Não há aqui uma dura crítica ao momento atual, o poema é desprovido de angústias e dor. Assim, o peso da palavra nostalgia se perde. Não há melancolias ou tristezas, a nostalgia se transforma em algo positivo, um sentimento capaz de preencher a falta do mundo e repor suas contradições.

VII. O lugar da utopia ou o Brasil que virou vinagre.

“Só expressam as línguas nas clareiras
que o choque de uma palavra abre na outra”

Adélia Prado. “O espírito das línguas”, do
livro *Terra de Santa Cruz*.

“A formação da sociedade brasileira (...) é um
processo complexo de violência, proibição de
fala, mais modernamente de privatização do
público, interpretado por alguns com a
categoria de patrimonialismo, revolução pelo
alto e incompatibilidade radical entre
dominação burguesa e democracia; em
resumo, de anulação da política, do dissenso,
do desentendimento.”

Francisco de Oliveira

Clareira

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

“Clareira” é um poema exemplar para entender a visão romântica que permeia todo o primeiro livro de Adélia Prado. O poema é construído por imagens do cotidiano que acabam por organizar, de modo harmônico, a vida do eu-lírico. O eu-lírico é uma mulher não muito jovem, dona-de-casa, que tem ao seu redor tecidos para bordar, comadres para conversar, missas, cachorros e meninos. O espaço do poema é uma pequena e pacata cidade do interior. A delimitação da visão poética torna particular e regional o cotidiano sobre o qual ainda é possível viver. Porém, o universo construído pelo poema – tão completo de sentido – está na iminência de seu possível fim, fim que o eu-lírico quer evitar. O cotidiano então se abre como espaço ainda possível para conservar o que está em vias de se perder.

Em “Clareira”, o cotidiano é o princípio organizador de um mundo exemplar, por isso o retrato do dia-a-dia é matéria central no poema. O tom lírico da voz subjetiva que, através da linguagem, condensa suas vivências e estados de alma, contrasta com a coloquialidade das falas saídas de uma cena qualquer. O ritmo é ditado por uma conversa entre comadres, conversa que volta e meia se sobressai à voz do eu-lírico. O verso livre ganha ritmo de prosa e o poema beira a narração. E é justamente em meio a essa vida diária que saltam reflexões diárias – perguntas sobre o tempo que passou, a conclusão sobre a brevidade da vida – que pretendem alargar o âmbito do poema e resignificar o cotidiano, dando a ele um sentido positivo.

A nostalgia de um passado ideal é uma das tônicas da poesia de Adélia Prado. Em “Clareira”, a atitude romântica é logo declarada no primeiro verso: “Seria tão bom, como já foi”. O passado é idealizado e vemos a imagem de uma sociedade simples e organizada na qual homem, mulheres, crianças e animais têm seus lugares determinados. Tudo na sua mais perfeita ordem; uma ordem claramente tradicional e patriarcal. Esta estrutura organizada da sociedade se coloca como destino, afirmando com isto que há um caminho certo a seguir. A certeza da determinação natural da sociedade é assegurada pelo eu-lírico que confessa seu desejo de retorno. O tom de confissão e sinceridade do poema reforça a harmonia deste mundo e dá autoridade ao sujeito que sabe o que é melhor para todos. Esta certeza do eu-lírico acaba por colocá-lo em posição superior. O tom de superioridade contrasta com a simplicidade almejada – mimetizada na sintaxe, na escolha vocabular e na trivialidade das referências cotidianas. O despojamento dos versos busca a empatia do leitor, que se identifica com um tempo que nunca existiu, e assim o sujeito poético pode persuadi-lo.

Vemos no poema um apequenamento do espaço. A cidade é como o quintal da casa e a comunidade, uma grande família. Na primeira cena do poema compadres e comadres estão sentados na sala de uma casa. Importante salientar que este grau de tratamento é usado, informalmente, para indivíduos com quem se tem relações familiares, de amizade, de respeito e reciprocidade. A província surge como um espaço orgânico, lugar de conforto e segurança, no qual há relações fraternais entre as pessoas. Em *Bagagem* é sempre este o espaço dos poemas, espaço que traz com ele uma série de relações próprias – a religiosidade, a conversa entre os pares, o amor – constituindo então um mundo orgânico e familiar. Um mundo que porta uma aura pré-burguesa, algo que remete a tempos idos.

“Clareira” é um poema sobre o tempo. Um tempo ideal que está prestes a se acabar, apesar do desejo do eu-lírico. Esse tempo, que o eu-lírico relembra com nostalgia, se deu em um passado não muito distante (o tempo de infância, o tempo em que o progresso ainda não havia marcado as pequenas cidades). Apesar de vivido, o próprio eu-lírico duvida da existência deste tempo idealizado. Instaura-se a tensão – houve mesmo esta vida ou ela foi inventada? Logo, cria-se uma aura de dúvida acerca deste tempo sem temporalidades específicas que ora se dá no passado, ora é uma projeção para o futuro. O primeiro verso do poema é revelador: “Seria tão bom, como já foi”. O verbo “seria” instaura uma dualidade temporal que vai ser continuamente reposta. O verbo indica um desejo – feito com modéstia – ao mesmo tempo em que coloca dúvida nas certezas do eu-lírico. A escolha do tempo verbal é significativa, pois o tempo desejado no poema é propriamente um futuro do pretérito, um tempo de incertezas e idealizações. Segundo Evanildo Bechara o emprego de tal tempo pode denotar: “a-) que um fato se dará, agora ou no futuro, dependendo de certa condição. b-) asseveração modesta em relação ao passado, admiração por um fato se ter realizado. c-) incerteza”¹⁰⁹.

Os quatro versos que seguem retratam um cotidiano banal. A realidade das cenas – o uso do infinitivo flexionado e do gerúndio – acaba por presentificar e dar concretude aos fatos de uma rotina qualquer – comadres se visitando e fofocando juntas, homens separados destas e crianças brincando. As imagens se particularizam e criam um mundo distinto para o poema. É este o tempo desejado? O cotidiano ideal reflete nada mais do que uma rotina banal subtraída das marcas do progresso e de seu *pathos*.

¹⁰⁹ BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. Edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 1999.

O poema ganha então um tom de conversa, um diálogo usual e comum entre mulheres que costuram seu ponto-cruz. Aparecem vozes que discorrem sobre o passar do tempo e a prosa do mundo se transforma em generalizações: casar-se, formar-se, acontecer, fazer, vigiar e orar, afinal: “a vida é breve”. Os afazeres domésticos, as falas simplórias e corriqueiras entram em tensão com o sentido da palavra metafísica presente no oitavo verso. A palavra pertence ao campo filosófico do conhecimento ontológico, porém nos versos seguintes há um corte e vemos ações cotidianas que acabam por instaurar uma nova metafísica fincada nos gestos mais banais.¹¹⁰ A palavra filosófica passa a ser dessacralizada pela tensão e oposição com as imagens posteriores e adquire um novo sentido: o que regula a existência é sua própria concretude, por isto a única transcendência possível é do próprio cotidiano.

O décimo terceiro verso começa com um advérbio temporal “agora”. Porém, pela incerteza estruturada pelos tempos verbais de todo o poema, o dêitico flutua. Assim, tanto “agora” se refere ao presente da enunciação (quando a harmonia do passado já se perdeu), quanto se refere ao tempo da conversa nos bordados (o pretérito presentificado). A incerteza do advérbio mostra o desejo de volta para um tempo que se perdeu. Entre o passado e o presente, esse agora marca um tempo de esperança. Daí o forte desejo de querer recriar o cotidiano. O tom esperançoso faz com que o tempo desejado se abra como uma pequena possibilidade: como “moléculas de sanidade”. A província e seus ritmos se colocam como saída para a restituição da experiência pelo sujeito. O cotidiano é então, nos poemas de Adélia Prado, o modo de sobrevivência.

O que vemos em “Clareira” é a naturalização de um mundo patriarcal (que no presente se encontra em ruínas). O desejo impossível pela volta e restauração de um mundo no qual teria existido uma unidade primordial entre o homem e a sociedade, reifica a imagem de uma organização ideal para a sociedade. Nela existe um grande chefe – Deus – que dita as leis. Mas é preciso que nos perguntemos qual função do romantismo utópico em sua poesia? A quem ele serve e onde está seu momento de verdade?

A força de qualquer discurso utópico encontra-se justamente em seu negativo, ou seja, no presente. Sua verdade está, dialeticamente, naquilo que nega. As representações de um novo tempo se ligam aos desejos e expectativas de um presente, figurando assim a economia libidinal de um momento histórico que tem como negativo um porvir

¹¹⁰ cf: QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno*. A poesia de Adélia Prado. Goiânia, Editora da UFG, 1994. P.38

prometedor. Como conceituou Fredric Jameson: “A utopia parece ser a demonstração de um daqueles raros fenômenos cujo conceito é indistinguível de sua realidade, cuja ontologia coincide com sua representação.”¹¹¹

Paradoxalmente, seguindo o argumento de Jameson, a imaginação utópica parece surgir justamente nos momentos em que há uma suspensão, ou mesmo extinção da política. Jacques Rancière definiu política como:

(...) est l'activité qui a pour principe l'égalité, et le principe de l'égalité se transforme en répartition des parts de communauté sur le mode d'un embarras: de quelles choses y a-t-il et n'y a-t-il pas égalité entre quels et quels? Que sont ces 'quelles', qui sont ces 'quels'? Comment l'égalité consiste-t-elle en égalité et inégalité?¹¹²

A igualdade aqui é entendida como a possibilidade dos que não são iguais se fazerem ouvir, interferindo nas divisões do mundo sensível. A política não é apenas o jogo do poder, mas é sim o conflito que determina os objetos e seres que fazem parte de certo espaço e tempo, ela é justamente a reclamação daqueles que não tem voz, dos que não tem parte no comum, por isso se fundamenta no dissenso:

Par mécontentement on entendra un type déterminé de situation de parole : celle où l'un des interlocuteurs à la fois entend et n'entend pas ce qui dit l'autre. (...) Le cas de mécontentement sont ceux où la dispute sur ce que parler veut dire constitue la rationalité même de la situation de parole. Les interlocuteurs y entendent et n'y entendent pas la même chose dans les mêmes mots.¹¹³

Ou seja, a utopia “revela o fechamento ideológico do sistema em que estamos, de algum modo, cercados e confinados.”¹¹⁴ Quando as instituições políticas aparecem e se colocam como imutáveis, quando não há no horizonte visível nenhuma possibilidade de mudança, é quando surge a imaginação utópica, pois o utopismo é sempre impossível, impraticável. A utopia romântica na poesia de Adélia diagnostica justamente a impossibilidade do dissenso, dos conflitos. Não por acaso sua poesia foi escrita durante

¹¹¹ JAMESON, Fredric. “A política da Utopia” In: SADER, Emir (org.). *Contragolpes. Seleção de artigos da New Left Review*. São Paulo: Boitempo, 2006, p.158.

¹¹² RANCIERE, Jacques. *Politique de la littérature*. Galilée. 2007. p.12.

¹¹³ *Idem; Ibidem*. p.12 e 13

¹¹⁴ JAMESON, Fredric. “A política da Utopia” In: SADER, Emir (org.). *Contragolpes. Seleção de artigos da New Left Review*. São Paulo: Boitempo, 2006, p.158.

o processo (após a ditadura) de negação da fala do outro, privatização do público e destruição da política.

Na utopia romântica de Adélia, o mundo privado ganha força e o cotidiano é o centro de sua poesia. O recorte do cotidiano foi também uma das marcas da poesia dos anos 70. Os sentimentos mínimos, os fatos corriqueiros, a trivialidade dos acontecimentos tomavam a poesia que agora se queria despretensiosa, simples, irreverente. Longe das pretensões estéticas da vanguarda concreta e distantes também dos intuitos políticos dos livrinhos do CPC, a poesia agora era para ser vivida.¹¹⁵

Sobre a poesia dos anos 70 paira um estranho paradoxo; apesar do “vasto surto de produção” por todo o país, tem-se a impressão de um grande “vazio cultural”. Muito mais do que uma ausência, este período é marcado por um “excesso mal processado.”¹¹⁶ Vemos uma pluralidade de estilos poéticos; jovens autores pipocam pelos centros urbanos com produções díspares. Situada em um tempo difícil, logo após uma cesura traumática, a poesia da época respondeu ao fechamento dos horizontes políticos com o desbunde, a contra-cultura, o tédio do cotidiano – longe, porém, do caminho romântico adotado por Adélia. A negativa às experimentações vanguardistas, a linearidade do verso, bem como a volta a uma voz subjetivada marcaram os poemas destes anos.

No campo da cultura, havia uma percepção clara, e muitas vezes melancólica, de um processo histórico que havia sido rompido. Com o dito ‘milagre brasileiro’, ao mesmo tempo em que crescia a imagem de um Brasil potente e grande, as classes médias e baixas eram comprimidas e estranguladas. Ao analisar a acumulação de renda do período, Chico de Oliveira coloca que: “Os dados provam, abundantemente, que não houve nenhuma redistribuição para baixo, nem em termos de beneficiamento dos estratos médios, nem muito menos, como é óbvio, dos estratos baixos.”¹¹⁷ Da derrota política, muitas vezes recalcada, e da repressão política, junto com a afirmação da ordem burguesa capitalista, surgia um contexto “asfiziante”¹¹⁸ em que as possibilidades de

¹¹⁵ Um dos poemas mais exemplares da época, que hoje tem força de jargão, é “Na corda bamba” de Cacaso: “Poesia/ Eu não te escrevo/ Eu te/ Vivo// E viva nós!”

¹¹⁶ Tais expressões se encontram no texto de Beatriz de Moraes Vieira que discute com muita propriedade a poesia dos anos 70 e sua relação com a ditadura militar e com a censura. Em certa parte do seu texto, a autora coloca: “A percepção melancólica de uma história brasileira que terminava inacabada ou de uma cultura arruinada possuía ampla ressonância social. O referido ‘vazio cultural’, junto a ‘falta de ar’, consistiram em metáforas então privilegiadas para tentar descrever o quadro cultural após o AI-5, cujo sentido se revela como esvaziamento traumático.” VIEIRA, Beatriz de Moraes. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970. In: *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 158.

¹¹⁷ OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista, O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003, p.98.

¹¹⁸ VIEIRA, Beatriz de Moraes. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos

emancipação da esfera pública foram apagadas. Sobra daí um modo de vida aprisionado à esfera privada. Assim, como colocou Beatriz de Moraes Vieira: “o mundo da experiência vai-se tornando, mais que privado, privativo, dominado pelas relações de poder e pelo interesse pessoal, asfixiando o próprio âmbito privado que, por sua vez, restara do fechamento político.”¹¹⁹

A resposta a esta situação foi a subjetivação da linguagem e a escolha do cotidiano (privado) como matéria e forma da poesia. A rebeldia, a loucura, o desbunde pretendiam, diante da derrota, ser ações políticas que rompiam com a lógica instaurada. A marginalidade urbana, a liberação sexual, bem como o humor, a irreverência, a informalidade na forma da poesia apareciam como gestos políticos. A poesia ganhava tom de intimidade, tratando de trivialidades. A irreverência e o inconformismo formal, mais do que sintomas dos anos duros da ditadura militar, passaram, dialeticamente, a responder bem à abertura do mercado e ao crescimento – promovido pelo Estado – da indústria cultural. Tal é a conclusão de Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas em importante texto sobre o período de título revelador: “Poesia ruim, sociedade pior”. Para os autores:

O contexto interno, sem dúvida, motivou inicialmente o deflagramento deste processo, devido, em parte, ao endurecimento autoritário das ditaduras militares que dirigiam o país, ao clima conturbado da luta armada, à crise de representação política. Pouco a pouco, no entanto, o desalento deixou de se ligar exclusivamente às consequências imediatas da política e da repressão, para revelar seu largo espectro e sua semelhança com os efeitos complexos e globais do estágio presente das sociedades de consumo avançadas.¹²⁰

Como hoje se sabe, o golpe militar está intrinsecamente ligado com o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil. Tal ligação não se deu apenas pelas alianças e apoios financeiros, mas também pelo controle do conteúdo e pela tentativa de integração nacional. O livro de Ricardo Ortiz *A moderna tradição brasileira* registra os impressionantes números da década¹²¹. O consumo de livros, revistas e jornais, além, e

1970. In: *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 158.

¹¹⁹ *Idem; ibidem*.

¹²⁰ SIMON, Iumna e DANTAS, Vinicius. Poesia Ruim, Sociedade Pior. *Novos Estudos - CEBRAP*. n.º 12. São Paulo, jun 1985, p.52.

¹²¹ “Em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial

principalmente, a audiência da televisão triplicaram em relação aos anos 50. Logo, a poesia também entra na dança. Assistimos então uma modernização assustadoramente conservadora.

Os poemas marginais, mesmo negando qualquer submissão, acabam por se conformar a tal processo. Assim, ao mesmo tempo em que há a angústia, o medo, a loucura, o suicídio, há também o hedonismo, a leveza, a ingenuidade: uma poesia altamente coloquial. Sua informalidade, o retrato pescado do cotidiano, o humor, a conversa com o leitor, a simplicidade formal, sintática e vocabular acabam por torná-la adequada ao mercado e ao gosto que se consolidava.¹²²

Muitas destas características estão também na poesia de Adélia Prado. Nela, e na poesia marginal, lemos o diagnóstico do fechamento político e a fuga ao âmbito privado. Em Adélia, é no mundo privado, da casa e do quintal, da conversa entre comadres, que o mundo se torna possível, por isto a importância central do cotidiano particular. Ao estudar a poesia da autora mineira, Vera Queiroz percebe o quanto a centralidade da província representa o fechamento ao mundo mais privado, pois: “no seio de uma organização tecida no espaço privado é que as relações familiares e comunitárias se tornam exemplares, os gestos ritualizam costumes ancestrais mantidos pela tradição, as falas reportam os saberes concentrados nas práticas cotidianas ligadas aos afazeres domésticos e femininos, religiosos e comunitários.”¹²³

Talvez uma das diferenças essenciais entre Adélia e os poetas marginais seja a escolha do lugar poético. O cotidiano retratado pelos ditos marginais era essencialmente urbano, já em Adélia, como vimos, o espaço por excelência é a província. E esta oposição entre o rural e o urbano é essencial para a compressão das estruturas sociais e políticas do Brasil, já que o contraste se desdobra na dialética brasileira por excelência: modernização *versus* atraso.

de produções de cultura e o mercado de bens culturais. Evidentemente a expansão das atividades culturais se faz associada a um controle estrito das manifestações que se contrapõem ao pensamento autoritário.” ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.114.

¹²² Mais uma vez tomo este argumento do texto: SIMON, Iumna e DANTAS, Vinicius. Poesia Ruim, Sociedade Pior. *Novos Estudos - CEBRAP*. n.º 12. São Paulo, jun 1985.

¹²³ QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno*. A poesia de Adélia Prado. Goiânia, Editora da UFG, 1994, p. 53.

VII. Entre o campo e a cidade.

Como aconteceu na província, fez parte da formação deles algum atraso de gosto, misturado ao interesse ativo pela novidade (...) Talvez daí tenha ficado neles uma certa disposição dupla para a ousadia das inovações e fidelidade (embora transformada) ao passado literário”
“Drummond Prosador” - Antonio Candido

Um vetor da poesia de Adélia Prado, a fixação de um lugar poético próprio, contrasta com muito do que se entende por lírica moderna – e pós-moderna. Grande parte do movimento moderno da poesia mundial se centrou na representação das grandes metrópoles. Como colocou Alfonso Berardinelli: “A modernidade, especialmente a modernidade poética, nasceu como negação da província, daquele universo orgânico, internamente estruturado, intensamente visível em cada uma de suas partes e fechado que é a província.”¹²⁴ A lírica moderna, após Baudelaire, é marcada pelas grandes cidades e, junto com elas, pela “desagregação da noção de indivíduo e a indeterminação da categoria de experiência”¹²⁵. A cidade delimitou a poesia e imprimiu nela seus ritmos e formas. A metrópole passou a ser o espaço por excelência do poeta que, fugindo do mundo coeso e familiar da província, encontrava na cidade a solidão própria ao sujeito moderno. Esse novo lugar acabava por transformar os antigos modos de existência do sujeito e reconfigurava experiências. Tal transformação foi radical.

A experiência urbana se transforma em matéria de poesia. A massa, as máquinas, a ordem do trabalho, o ritmo dos carros, a cidade e suas contradições imprimem suas marcas na forma do poema. Assim, muito da poesia posterior a Baudelaire tem a metrópole e seus significados como espaço central.¹²⁶ Por isso, Berardinelli se pergunta: “Mas o que significa essa fuga da província e, diga-se, de todo lugar determinado que não seja, eventualmente, Metrópole ou Cosmópole?”¹²⁷

No Brasil, a poesia moderna só pôde ser assim chamada por ter voltado seus olhos para nossas especificidades. A vanguarda de 22 se deu na contramão das

¹²⁴ BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naif, 2007, p. 68.

¹²⁵ BERARDINELLI, Alfonso. *Ibidem*, p.63.

¹²⁶ Benjamin, em seu livro sobre Baudelaire, escreve: “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico.” BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.78.

¹²⁷ BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naif, 2007, p.61.

vanguardas européias, justamente porque a poesia aqui combinava a surpresa das grandes cidades com a descoberta da cor local. Logo depois, maturado tal impulso, a poesia dos anos 30 não se desligou da província, pois a consciência dramática do nosso atraso fez com que os poetas questionassem seus lugares de origem e a cidade na qual habitavam, trazendo com eles a dilaceração de tal destino. A figura central desta poesia é o fazendeiro do ar de Drummond, figura que traz consigo as raízes históricas e geográficas do poeta.

Nos primeiros livros de Drummond – *Alguma poesia*, *Brejo das almas* – tal raiz era a expressão mesma da subjetividade lírica que carregava consigo a culpa social e a marca de uma classe: filho de fazendeiro, formado pelos valores tradicionais e provincianos de uma Minas já decadente. Esta figura é uma figura central da modernização conservadora brasileira; como escreveu Roberto Schwarz, o fazendeiro do ar é “o homem que vem da propriedade rural para a cidade, onde recorda, analisa e critica, em prosa e verso, o contato com a terra, com a família, com a tradição e com o povo, que o latifúndio possibilitava.”¹²⁸ Porém, em Drummond tal figura, acompanhando os passos da modernização, vai se tornando cada vez mais complexa e dilacerada. O fazendeiro do ar já no contexto dos anos 50 perde sua lógica própria, pois nestes anos de acelerada urbanização as relações mais tradicionais com a província vão se desmanchando. Segundo Roberto Schwarz, o Estado passou a dominar a relação entre campo e cidade e o velho enquadramento rural ruiu “provocando a migração para as cidades, onde os pobres ficavam largados à disposição passavelmente absoluta das novas formas de exploração econômica e de manipulação populista.”¹²⁹

Assim, formou-se na cidade uma massa de camponeses do ar. O maior fluxo migratório brasileiro aconteceu nos anos 70. As cidades cresciam descontroladamente, assim como a concentração de renda. Os trabalhadores, vivendo ao deus-dará na cidade grande, não tinham a mesma ligação com o passado que a elite. A lógica que guiava a figura poética do fazendeiro do ar se esfarela. Perde-se a relação de fidelidade e tradição com o passado rural.

O que dizer então de poemas como “Clareira”, “Bucólica nostálgica”, “Pra comer depois” – poemas centrados na província que constroem, a partir de tal espaço, a imagem de uma comunidade utópica, reversa aos moldes capitalistas, na qual os valores

¹²⁸ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

¹²⁹ SCHWARZ, Roberto. “Fim de século”, in *Seqüências brasileiras: ensaios*. SP: Cia. Das letras, 1999.

qualitativos se sobrepõem aos quantitativos? A complexidade do romantismo de Adélia é que a força utópica de um novo tempo reestruturado se encontra em um passado ideal (daí a nostalgia), no entanto este passado muitas vezes compactua com as estruturas mais retrógradas da tradição patriarcal. A comunidade utópica, construída em “Clareira”, reflete a sociedade patriarcal e rural que sempre esteve nas bases do poder no Brasil. Ecoa nas imagens do poema (nas mulheres fofocando e bordando, nas visitas de domingo) algo de nossa herança rural, vinda de tempos idos, mas que permanece como estrutura social. Ao descrever a sociedade brasileira logo após a abolição, o Brasil das grandes fazendas e senhores de engenho, Sérgio Buarque escreve:

Nos domínios rurais, a autoridade do proprietário de terras não sofria réplica. Tudo se fazia consoante sua vontade, muitas vezes caprichosa e despótica. O engenho constituía um organismo completo e que, tanto quanto possível, se bastava a si mesmo. Tinha capela onde se rezavam as missas. Tinha escola de primeiras letras, onde o padre-mestre desasnava meninos. A alimentação diária dos moradores, e aquela com que se recebiam os hóspedes, freqüentemente agasalhados, procedia das plantações, das criações, da caça, da pesca proporcionadas no próprio lugar.¹³⁰

Nos poemas de Adélia Prado, encontramos a idealização de uma sociedade que ecoa gestos e formas próprios de um Brasil patriarcal. A idealização é perigosa porque a província não é contrastada com a cidade grande e assim suas contradições são apagadas. Muitas vezes, em sua poesia, os arcaísmos são valorizados como possibilidades de sobrevivência.

A combinação nada harmônica entre o moderno e o arcaico marca estruturalmente a história brasileira¹³¹. Hoje sabemos que o progresso tão sonhado, por muito tempo, até pelo menos os anos 90, apenas repôs as disparidades sociais, aumentando ainda mais a miséria dos mais pobres. Nossa modernidade é espoliadora por natureza. Não há junção

¹³⁰HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.80.

¹³¹ Como bem observou Chico de Oliveira: "A expansão do capitalismo no Brasil se dá introduzindo relações novas no arcaico e reproduzindo relações arcaicas no novo, um modo de compatibilizar a acumulação global, em que a introdução das relações novas no arcaico libera força de trabalho que suporta a acumulação industrial-urbana e em que a reprodução de relações arcaicas no novo preserva o potencial de acumulação liberado exclusivamente para os fins de expansão do próprio novo." OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista, O ornitorrinco*. São Paulo; Boitempo, 2000, p.161-2.

harmônica (como queria Oswald de Andrade¹³²) entre o moderno e o arcaico, há sim um movimento dialético entre eles, um movimento de dependência em que nossas disparidades se reproduzem infinitamente, e é só através desta anomalia que acabamos por nos inserir na economia global. Criou-se assim um abismo entre a experiência real do país e os ideais da modernidade, e tal contraste transformou-se em emblema nacional. O moderno aqui se dá dentro da estrutura arcaica, que ganha nova cara. Assim, o moderno não pretende transformar tais categorias, mas conservá-las, pois só assim consegue a estabilidade necessária para se manter. Esta esdrúxula combinação se confirmou no golpe militar de 64.

Como bem colocou Roberto Schwarz, neste momento da história: “De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional passa a forma de submissão. Nestas condições, em 64 o pensamento caseiro alçou-se à eminência histórica.”¹³³ Assim, a defesa dos valores tradicionais feita pelas ligas femininas, pelas marchas da família, surgiu com força total neste período da história brasileira. As mulheres defendiam seus papéis de mães e donas de casa e viam as mudanças políticas como um atentado contra os valores tradicionais. Segundo Roberto Schwarz, os ideais da ditadura militar casaram-se muito bem com certas ideologias cristãs. Com isso, um refluíu sobre o outro, marcando uma recaída conservadora na história do Brasil. A defesa de valores tradicionais se deu de modo ainda mais avassalador em Minas Gerais, que já conservava um gosto pela província e pelo tradicional. Desta inflexão da história nasceu a poesia de Adélia Prado.

Nos poemas que lemos, a estetização da província se dá justamente no momento em que ela perde definitivamente sua centralidade no quadro econômico e político, no entanto ressurgiu como ideologia. Neste período da história – de ‘milagres’ e crises – eram os arcaísmos que davam força ao progresso. Não havia mais antagonismo entre os termos atrasado/arcaico e moderno/progresso. E é justamente a este embaralhamento que a poesia de Adélia Prado dá forma. Nela, vemos um mundo prestes a ruir e que só encontra sustentação no grande desejo do eu-lírico de mantê-lo ainda vivo: “Uma família fez sua casa no morro,/ se eu mover o meu pé, a casa despenca.” (“Vigília”)

¹³² Ver texto: “O bonde, a carroça e o poeta modernista” In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1989.

¹³³ SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969” in: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 74.

Sua poesia dá forma a este mundo em ruínas do patriarcado brasileiro que sobrevive, de modo incisivo, como ideologia. No entanto, o ponto de vista aqui não é, como em Gilberto Freyre, do alto, mas é sim popular e cotidiano. Parte dos mais pequenos, dos mais pobres, simples e fracos. O espaço de seus poemas é a periferia e a voz central é feminina.

Esse sujeito se constrói a partir de valores e posições tradicionais do gênero na sociedade patriarcal. Assim, nos poemas de *Bagagem*, encontramos mulheres que exercem unicamente o trabalho doméstico, por isso seu espaço essencial é o espaço privado. Elas são responsáveis pela maternidade, pelo cuidado com o marido e com a casa. O eu-lírico assume esta posição de modo total, sem restrições. Os versos finais do poema “Para o Zé” são reveladores:

Tudo que não é mulher está em ti, maravilha.
Como grande senhora vou te amar, os alvos linhos,
a luz na cabeceira, o abajur de prata;
como criada ama, vou te amar, o delicioso amor:
com água tépida, toalha seca e sabonete cheiroso,
me abaixo e lavo teus pés, o dorso e a planta deles
eu beijo.

Foi justamente nos anos 70 que começaram a surgir antologias e poemas ditos femininos¹³⁴. Algumas vozes marcadamente femininas começavam a ganhar relevo na cena poética dos anos 70, penso aqui principalmente em Ana Cristina César. Os movimentos de contracultura e a poesia marginal davam ensejo às afirmações de uma poesia marcadamente feminista. Estas questões de gêneros permeavam também as

¹³⁴ Leila Miccolis, poeta e agitadora cultural, organizou a primeira antologia panfletariamente feminista. Em um de seus depoimentos, a autora escreve: “Em 1978 eu quis fazer uma antologia reunindo pessoas com óticas mal-comportadas; e ante a desproporção entre o número de poetas e poetisas, aceitei o desafio de reunir apenas mulheres, e, entre elas, as que me pareceram mais ousadas. Lógico que fui muito atacada por isso. (...) mas o bom do livro foi exatamente ele ter sido polêmico, desde o título *Mulheres da vida*. Nele, há a inequívoca mostra de que as mulheres já pensavam diferente daquele tempo e em que tinham apenas o ‘direito’ de parir.” MICCOLIS, Leila. *Do poder ao poder*. Porto Alegre, Tchê Editora Ltda, 1987, p.81. Em 1979 é publicada a antologia *Palavra de mulher*, organizada por Maria de Lourdes Hortas. Diferente da antologia de Leila Miccolis, esta reúne 43 poetas de diferentes gerações (e não apenas escritoras pertencentes ao movimento da poesia marginal e da contracultura). Nessa antologia, há também poemas de Adélia Prado. Ver: HORTAS, Maria de Lourdes (org). *Palavra de mulher (poesia feminina brasileira contemporânea)*. Rio de Janeiro, Editora Fontana Ltda, 1979. Devo a indicação dessa antologia à Iumna Maria Simon.

representações femininas presentes na indústria cultural. Ao estudar as novelas da televisão brasileira, Esther Hamburger afirma que:

Nos anos 70 o ritmo das transformações na maneira como as novelas representaram os tipos ideais de mulher, de relações amorosas e de estrutura familiar acelerou-se. (...) Flertando com o universo proibido do incesto, do prazer, do sexo antes do casamento, livre de filhos e obrigações legais, da separação como saída para casamentos infelizes, a legitimidade de segundas uniões, com vida profissional e independência financeira para a mulher, com tecnologias produtivas, as novelas foram sucessivamente atualizando representações da mulher, das relações amorosas e da família. (...) Nos anos 70, mesmo que em geral acabasse por afirmar a superioridade de um padrão de mulher dependente, fiel, obediente e restrita ao ambiente doméstico, as novelas opunham esse padrão a um modelo de mulher profissional, liberada e independente.¹³⁵

Há na poesia de Adélia um choque entre as novas ideias que surgiam no contexto dos anos 70 e a afirmação de uma vida tradicional, ligada ao lar, para a mulher. Este choque, no entanto, dá-se também no interior dos próprios poemas de *Bagagem*. Pois a dona de casa, a mulher submissa contrasta-se com a mulher que tem desejos e que não é apenas objeto de gozo. A subversão das categorias da mulher tradicional, dá-se justamente pela radicalização destas. Em alguns versos do poema “O modo poético”, homônimo à primeira seção de *Bagagem*, lemos:

Pode-se compreender de novo
que esteve tudo certo, o tempo todo
e dizer sem soberba ou horror:
é em sexo, morte e Deus
que eu penso invariavelmente todo dia.
É na presença d’Ele que eu me dispo
e muito mais, d’Ele que não é pudico
e não se ofende com as posições no amor.

¹³⁵ HAMBURGUER, Esther. “Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano.” Em: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, 1998.

O fervor religioso beira o libidinal e as relações com Deus são erotizadas. Nos livros posteriores, a face humana de Deus surge ainda com mais força, Ele se relaciona de modo amoroso e erótico com o eu-lírico.¹³⁶ O corpo e as sensações, os prazeres são meios de ligação com o divino. Como colocou Haquira Osakabe: “O temor divino não impede nem inibe a contemplação do corpo e muito menos o prazer que dele emana. O sexo, ‘uma das maravilhas da criação’, acaba sendo por aí mesmo a prática do corpo no exercício de Deus.”¹³⁷ O Deus de Adélia Prado se comunga com o mundo se misturando nele. Tal Deus originário não se ofende com a nudez do corpo, pois é nele que Ele se revela: no sexo, na carne. Há na sua poesia uma expressão clara e direta do desejo erótico-amoroso¹³⁸.

Este erotismo e sensualidade não acontecem apenas nas relações entre a mulher e Deus. Há uma seção em *Bagagem*, intitulada de “Um jeito e amor”, na qual todos os poemas tratam de relações amorosas entre homens e mulheres. E a relação erótica acontece também entre o eu-lírico e a palavra – a poesia:

Sedução

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

¹³⁶ Nos livros *O Pelicano* (1987) e *A faca no peito* (1988), surge um importante personagem na poética de Adélia: Jonathan, que é a encarnação de Jesus.

¹³⁷ *Idem; Ibidem*. P230

¹³⁸ Em um poema de *O coração disparado* (1978), lemos: “Um homem do mundo me perguntou:/o que você pensa do sexo?/Um das maravilhas da criação, eu respondi./Ele ficou atrapalhado, porque confunde as coisas/e esperava que eu dissesse maldição,/ só porque antes lhe confiara:/ o destino do homem é a santidade./ A mulher que me perguntara cheia de ódio:/ você raspa lá? Perguntou sorrindo,/ achando que assim melhor me assassinava./ Magníficos são o cálice e a vara que ele contém,/ peludo ou não.”

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

Assim, o eu-lírico feminino apresenta uma sexualidade não culpada. A dialética aqui se dá justamente por que essa subversão acontece pela aceitação de um estado de coisas. Ao assumir completamente a posição tradicional da mulher, acontece uma mudança dessa mesma posição. A radicalidade de assumir certo lugar no mundo muda a própria condição da subjetividade.

IV. O engajamento religioso

“Ela (a santa escritura) que se oculta mistérios mas não se ergue num discurso soberbo ao qual não ousaria aproximar-se um espírito menor, mais vagaroso e sem erudição, como um pobre em direção ao rico. Em vez, convida todos com uma fala humilde para que os alimente não só com uma verdade secreta, possuindo, no que está evidente, o que possui no que está oculto.”

Santo Agostinho

“Nessa utopia orientada para a restauração, podem-se introduzir perspectivas orientadas de fato para a idéia de um mundo messiânico inteiramente novo. Esse mundo comporta ainda aspectos que derivam nitidamente do mundo antigo, mas esse próprio mundo antigo não é mais idêntico ao passado do mundo, é sobretudo um passado transformado e transfigurado pelo sonho brilhante da utopia”

Gershom Scholem

A poesia de Adélia Prado é marcada por seu catolicismo praticante. Sua religiosidade dá-se a ver não apenas em seus poemas, mas também em suas entrevistas, nas quais afirma que sua poesia é um instrumento da voz divina:

A.P: As palavras me servem na medida que dão carne a uma experiência anterior. Eu só posso escrever porque existe essa experiência anterior. Eu posso até cutucar um pouquinho em alguma palavra e ela me despertar a coisa, mas essa coisa que a poesia desperta é o grande mistério. Para mim, é o corpo de Cristo; ela é uma encarnação da divindade, é um experimento divino. E o máximo desse experimento é um Deus que tem carne, que no caso é Jesus. É o máximo de poesia possível.¹³⁹

A prática poética confunde-se com a prática religiosa, daí as inúmeras parábolas, anunciações e orações em seus poemas. A figura onipresente de Deus é encontrada em todo e em qualquer lugar e tempo, assim o cotidiano é concebido como um ritual que preenche a vida de sentido. É nele também que a presença divina se revela, pois na sua

¹³⁹ INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de literatura Brasileira: Adélia Prado*. N° 9, junho de 2000.

concepção de religião, na qual há familiaridade com um Deus temeroso e anterior, as ritualidades diárias são instantes privilegiados para o convívio com o divino.

O discurso religioso é também a pedra no sapato de sua poesia, causando incômodo e fascínio em seus críticos. Este incômodo nasce justamente do papel, vezes contraditório, mas quase sempre conservador, da igreja católica na história do Brasil e principalmente na ditadura militar. Durante boa parte de nossa história, formalmente ligada ao Estado, a igreja católica, antes hegemônica, oferecia um conjunto de valores e crenças que pautavam as interseções entre vida privada e vida pública no Brasil. Seus posicionamentos diante de inúmeras questões de ambas as esferas foram quase sempre conservadoras. No entanto, pensando no período que nos importa, nos anos 60 houve uma guinada à esquerda e uma dura revisão autocrítica por grande parte da igreja que acreditava na Teologia da Libertação¹⁴⁰. De influência marxista, este movimento, vindo de padres franciscanos, pregava a libertação de toda a opressão, voltando seus olhos para a miséria humana. Neste momento, principalmente no interior do Brasil com as Comunidades Eclesiásticas de Base e também na América Latina, a Igreja assumia seu papel político através de um compromisso radical desta com os pobres. O catolicismo nascia como possível espaço para o engajamento social e político.

Porém, como era de se esperar, junto a esta revolução surgiram inúmeras reações conservadoras. Com suas senhoras recatadas, com os sermões retrógados e marchas pela família, a outra parte da igreja saiu às ruas para defender o golpe militar. Os conchavos com a publicidade e com os meios de comunicação faziam com que crescesse na população sentimentos retrógados, próprios da pequena burguesia, calcados na ideologia cristã. Como colocou Roberto Schwarz, vendia-se a idéia de um “patriotismo ordeiro”, no qual a célula da nação seria a família, as tradições seriam cristãs e o nosso Brasil, altivo e grande, fórmulas que em nada representavam a realidade e nem o sentimento dominante na época: “Em menos palavras: no conjunto de seus efeitos secundários, o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado;

¹⁴⁰ Em um texto sobre Michael Löwy, Ricardo Antunes comenta a Teologia da Libertação: “Esta, como sabemos, é a mais radical crítica religiosa à miséria do mundo real. Se ela tem como fundamento uma ontologia de corte teológico, está sedimentada em uma epistemologia de esquerda e tem um entendimento do mundo real fortemente inspirado em Karl Marx, o que lhe confere vitalidade, energia, densidade material e forte impulsão social. E oferece, nesse plano, uma possibilidade real, imperiosa e necessária, de soldar laços profundos entre o cristianismo de esquerda e os movimentos de inspiração marxista na América Latina.” JINKINGS, Ivana e PESCHANSKI, João Alexandre (orgs.). *As utopias de Michael Löwy: reflexões sobre um marxista insubordinado*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 19.

a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em lei etc.”¹⁴¹

Ler a poesia de Adélia Prado é lidar com essas oscilações ideológicas. Embora mais perto das ideias da Teologia da Libertação – ao colocar no centro dos poemas a voz dos vencidos –, vezes sua poesia se conforma com as ideologias arcaicas da igreja. É importante perceber que, diferentemente das opiniões retrógradas da igreja católica mineira, não há moralismos na poesia de Adélia. Os assuntos mais baixos cabem nessa poesia: o corpo, o sexo, o amor passageiro, os excrementos. O desejo erótico-amoroso do eu-lírico, quase sempre feminino, perpassa o divino e vemos uma sexualidade sem culpas. Em um dos poemas da seção intitulada *Um jeito e amor*, na qual se encontram poemas amorosos, lemos: “Meu amor é assim, sem nenhum pudor./ Quando aperta eu grito da janela/ - ouve quem estiver passando -/ ô fulano, vem depressa./ Tem urgência, medo de encanto quebrado,/ é duro como osso duro./ Ideal eu tenho de amar como quem diz coisas:/ quero é dormir com você, alisar seu cabelo,/ espremer de suas costas as montanhas pequenininhas/ de matéria branca. Por hora dou é grito e susto./ Pouca gente gosta.”

Em sua poesia, ora há uma conformidade com as ideologias conservadoras da igreja, em especial na década de 70 – que colocava a figura da família tradicional em um pedestal e pregava a imagem do Brasil como uma comunidade nacional, orgânica e harmônica –, ora apresenta uma nova visão de mundo na qual a experiência mística – presente no cotidiano – é porta de entrada para um mundo mais justo.

O texto que deslindou a visão religiosa na poesia de Adélia Prado de maneira aprofundada, para além de generalizações fáceis, foi “A ronda do Anticristo” de Haquira Osakabe, publicado no livro *Os pobres na literatura brasileira*. Nele o autor assinala o ponto de vista da poeta: um ponto de vista “arcaico, anterior ao próprio Evangelho. Um espécie de proto-cristianismo.” Ao escolher esta visada, Adélia deixa de lado a figura sempre pacificadora e destituída de contradições de Deus¹⁴². Em sua poesia vemos um

¹⁴¹ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

¹⁴² Segundo Vera Queiroz: “A filiação a esta tradição ancestral e arcaica, relativa aos primeiros séculos da histórias crística, comporta o segundo termo da dialética – a ruptura – na medida em que a poesia adeliана rompe com a visão ortodoxa dos primeiros historiadores e exegetas cristãos que, no afã de disseminar e fixar a doutrina cristã escoimada dos mitos e ritos pagãos, com os quais se misturavam nas práticas populares ancestrais, impuseram a imagem de um Deus punitivo e opressor, implacável em sua ira com os maus, a quem estavam destinadas as trevas; justo e dadivoso com os bons, a quem se prometia o reino do céu, depois da morte. Rompendo com essa visão maniqueísta da imagem de Deus, a poesia religiosa de Adélia bebe na fonte primordial da história cristã, recupera a voz dispersa dos primeiros apóstolos,

Deus violento, vigoroso, insistente e punitivo que causa grande temor. Repleto de contradições Ele é passível de adorações ou impetuosas invectivas, por isto podemos ler em alguns versos do poema “Um homem doente faz a oração da manhã”: “Livrai-me de lançar contra Vós/ a tristeza do meu corpo/ e seu apodrecimento cuidadoso./ Mas desabafo dizendo:/ que irado amor Vós tendes.” Assim, ao figurá-Lo em toda sua complexidade dialética, o eu-lírico passa a estabelecer com Ele uma relação familiar e próxima¹⁴³. Nesta organização exemplar de mundo, a pobreza passa a ser elemento essencial, pois só a partir dela a harmonia entre homem e Deus pode se dar: “no *locus biblicus* de onde fala a poesia de Adélia Prado o que conta é o essencial, aquilo que por si basta para cumprir a comunhão entre criatura e Criador. Esse essencial representa e é representado pela pobreza.”¹⁴⁴

A opção pela pobreza dá-se a ver principalmente pelo despojamento da linguagem, pela redução ao essencial e pela afirmação das próprias limitações. Importante delimitar que a redução ao essencial em Adélia Prado não se dá na sintaxe e na arquitetura dos versos, já que muitas vezes vemos uma proliferação de vozes, repetições, redundância e a fala tagarela. No entanto, quanto ao trato com os sentimentos e à forma de ver a vida há uma valorização do indispensável¹⁴⁵. Os desejos e sentimentos mais complexos, a mística e o mistério são colocados no chão do cotidiano, dando-lhe uma nova luz. A simplicidade com que as coisas são tratadas reflete-se no sujeito que vai se construindo e se consolidando através da vida comum, das memórias e desejos: aqui o simples – a vida mais cotidiana – é pensado como o cerne da experiência do sujeito. Um dos muitos poemas em que isso está presente é “Grande desejo”, o segundo poema de *Bagagem*:

Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,
sou mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.
Faço comida e como.
Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro
e atiro os restos.

hipostasia os elementos corporais do Cristo, erotiza as relações com o divino.” QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno*. A poesia de Adélia Prado. Goiânia, Editora da UFG, 1994, p.77.

¹⁴³ No exemplar poema “Duas maneiras”, lemos os versos: “ De dentro da geometria/ Deus me olha e me causa terror./ Faz descer sobre mim o íncubo hemiplégico./ (...) Mas há outro modo:/ se vejo que Ele me espreita, /penso em marca de cigarro/ (...) Quando Ele dá fê, já estou no colo d’Ele,/ pego Sua barba branca,/ Ele joga pra mim a bola do mundo,/ eu jogo pra Ele.”

¹⁴⁴ OSAKABE, Haquira. “A ronda do Anti-Cristo” In: SCHWARZ, Roberto (org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p.228.

¹⁴⁵ Os versos de “Amor Feinho” são reveladores: “Amor feinho é bom porque não fica velho./Cuida do essencial; o que brilha nos olhos é o que é:/Eu sou homem você é mulher.”

Quando dói, grito ai,
quando é bom, fico bruta,
as sensibildades sem governo.
Mas tenho meus prantos,
claridades atrás do meu estômago humilde
e fortíssima voz pra cânticos de festa.
Quando escrever o livro com o meu nome
e o nome que eu vou pôr nele, vou com ele a uma igreja,
a uma lápide, a um descampado,
para chorar, chorar, e chorar,
requintada e esquisita como uma dama.

“Grande desejo” é um poema bastante conhecido de Adélia Prado. Nele vemos a apresentação do eu-lírico que vai percorrer quase todos os poemas de *Bagagem*: aqui se expõe a mulher desdobrável que cumpre a sua sina de escrever. Este poema pode ser lido quase que como continuação do primeiro “Com licença poética”.

A simplicidade é a condição de existência do eu-lírico. Seu caráter simples decorre da contraposição direta entre o grandioso e o corriqueiro: a aristocrata matrona Cornélia, mãe de heróis e conhecida pela sua estóica abnegação diante da dor da perda dos filhos, mulher adorada e respeitada em toda Roma antiga como exemplo de liderança e força na família é contrastada com uma mulher qualquer. A oposição é construída de forma simples e despretensiosa ao usar construções correntes da língua portuguesa (“Não sou” / “sou”). No contraste entre dois sujeitos tão diversos, o eu-lírico acaba por se definir e delimitar suas características dizendo-se “mulher do povo, mãe de filhos, Adélia”. A grandiosidade da figura e o seu heroísmo são confrontados com uma mulher concreta que se expõe e se desnuda ao mostrar a simplicidade de seus desejos. Tal posição não é tida como inferior: ser da plebe, mulher do povo ganha outra visada ao se situar lado a lado com o que lhe é oposto. A contraposição entre as duas posições se transforma em símile na concretização do desejo e no choro requintado e esquisito de uma dama sobre seu livro. Esta equiparação se dá pela figura retórica que guia o poema: o exórdio modesto. A humildade figurada e fingida cria a ilusão da sinceridade absoluta que é reforçada pelo tom prosaico de conversa entre compadres que o eu-lírico quer criar entre ele e o leitor. Para isto exalta suas próprias deficiências e seu despreparo, esperando a simpatia e a benevolência daqueles que o escutam.

A descontinuidade dos versos, sua métrica desajustada e disparatada, evoca o prosaísmo do poema. Os versos assemelham-se à fala corrente e a forma é marcada por rimas usuais: “Cornélia” rima com “Adélia”, “comida” com “como”, “osso” com “cachorro”, “dói” com “ai”, “bom” com “bruta” e assim por diante. As palavras usadas não obedecem às regras dos dicionários, mas à fala do povo.

A pretensão dos poemas de *Bagagem* é encontrar um tom humilde que reflita o modo de ver a vida, uma vida cristã. Este modo de escrita e pensamento remonta à grande tradição cristã do discurso do *sermo humilis*.¹⁴⁶ Nele, a antítese cristã primordial – o baixo e o sublime – encontra uma equação na qual o denominador comum é a humildade.

A leitura que Santo Agostinho fez dos Evangelhos colocou em relevo uma nova forma sublime a partir de palavras e atos mais humildes, assim, segundo Auerbach, “alterava-se profundamente a concepção do homem, daquilo que no homem pode ser admirável e digno de imitação: Jesus Cristo torna-se o modelo a ser seguido, e é pela imitação de sua humildade que podemos nos aproximar de sua majestade – foi por essa mesma humildade que ele próprio atingiu o ápice de sua majestade, encarnando-se não num rei da Terra, mas num personagem vil e desprezado.”¹⁴⁷

Em Adélia, sentimos então a busca pela simplicidade para expressar os sentimentos e os mistérios mais sublimes. Daí a clareza na linguagem, que beira ao coloquialismo, e no retrato da vida mais baixa, próxima ao chão. As situações corriqueiras ganham relevo e os elementos mais solenes ligam-se ao cotidiano. Lemos em alguns versos do poema “Tabaréu”:

Vira-e-mexe eu penso é numa toada só.
Fiz curso de Filosofia pra escovar o pensamento,
não valeu. O mais universal a que chego
é a recepção de Nossa Senhora de Fátima
em Santo Antônio do Monte.

¹⁴⁶ Ao explicar o termo, Auerbach escreve: “O estilo dominante na Bíblia é, portanto, *humilis*, baixo ou humilde. Mesmo seus significados secretos (*secreta, recôndita*) são apresentados de maneira “baixa”. Mas seu tema, seja ele simples ou obscuro, é sempre sublime. O tom baixo ou humilde do estilo é a única forma possível e adequada pela qual os mistérios sublimes podem se tornar acessíveis aos homens – de forma análoga à Encarnação, que também era *humilitas* nesse sentido, uma vez que os homens não teriam suportado o esplendor da natureza divina de Cristo.” AUERBACH, Erich. “Sermo humilis.” In: *Ensaaios de Literatura Ocidental*. São Paulo, Editora 34 e Livraria Duas Cidades, 2000, p.23.

¹⁴⁷ AUERBACH, Erich. “Sermo humilis.” In: *Ensaaios de Literatura Ocidental*. São Paulo, Editora 34 e Livraria Duas Cidades, 2000, p.23.

Duas mil pessoas com velas louvando Maria
num oco de escuro, pedindo bom parto,
moço de bom gênio pra casar,
boa hora pra nascer e morrer.
O cheiro do povo espiritado,
isso eu entendo sem desatino.

A experiência mística, segundo Roger Bastide é: “uma experiência que nos faz sair do mundo das realidades experimentais, destrói os sentidos, cega os olhos e arrasta-nos para outra ordem de realidades, as realidades espirituais. Mas o problema que se apresenta ao poeta é o de saber como poderá exprimir depois esse mundo sobrenatural.” Ao analisar a poesia religiosa no Brasil, principalmente Jorge de Lima, o autor conclui: “Em uma palavra, a experiência mística só se transforma em experiência poética quando cessa de se alimentar com os símbolos correntes para criar seus próprios símbolos.”¹⁴⁸ A poesia de *Bagagem* é carregada de símbolos, linguagem e gestos singulares. Calcada no terreno dos fatos cotidianos, da linguagem coloquial, na província mineira, a experiência mística passa a ser de livre uso dos homens, pois ela acontece na vida rotineira de qualquer um.

A escolha consciente e formal pela simplicidade se dá em chave religiosa. A matéria de sua poesia é o cotidiano e ele é uma porta aberta para a revelação, uma porta aberta para a transformação. Nele ocorre a emancipação, a construção do tempo da justiça. Para tal construção, sua base é o romantismo: a nostalgia de um passado exemplar, a memória presentificada de um pretérito anterior à modernidade. Essa rememoração passa a ser o método revolucionário e crítico sobre o presente.

Assim, ao colocar-se defronte ao presente, a poesia de Adélia Prado, em *Bagagem*, acaba por criticar duramente a concepção de progresso sustentada pela modernidade, criando um tempo alternativo sempre comprometido com a emancipação e a realização das promessas divinas. Como no poema “Leitura”, a vida anterior da meninice se mistura com o sonho de um passado primitivo e edênico. Pela rememoração, esse paraíso perdido da infância e do princípio do mundo aparece projetado no futuro e toma vestes de realidade possível ao ter como princípio o cotidiano. O passado idealizado – tanto real, o tempo das memórias da infância, quanto mítico – se contrasta com o presente esvaziado de sentido

¹⁴⁸ BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp; Duas Cidades, 1997.

X. Dona doida

« Il faut pour cela reconstituer la logique qui assigne à une certaine pratique de l'écriture une signification politique, elle-même susceptible d'être lue en deux sens opposés. Il faut donc cerner le rapport entre trois choses : une manière d'écrire, qui tend à soustraire les significations ; une manière de lire qui voit un symptôme dans ce retrait du sens ; et enfin, la possibilité d'interpréter de façons opposées la signification politique de ce symptôme. »

Jacques Rancière

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

No poema *Dona Doida*, o registro do fato cotidiano transforma-se em experiência pela reflexão crítica do sujeito. Aqui o mais coloquial alcança densidade lírica. Retira-se da pacífica existência cotidiana, que a tudo nivela, uma experiência concreta e negativa, na qual o presente estabelece uma ligação indissociável com um passado que clama para ser revisto. Desentranhada da banalidade do cotidiano, a experiência que dilacera o

sujeito é vista e revista no poema a partir de um trabalho formal que condensa ao máximo a linguagem e passa a recriar a realidade e responder aos apelos do passado.

O poema situa-se em *Bagagem* na parte intitulada “Sarça ardente I”. O título se refere a uma importante passagem do Antigo Testamento, na qual Moises, apascentando seu rebanho em um monte, vê uma sarça – pequena árvore espinhosa – que ardia em fogo, mas não se consumia. Nela Moises ouve a voz de Deus que lhe revela sua missão: salvar o povo judeu do jugo egípcio. O evento revelador é o ponto de partida para toda a história de Israel.¹⁴⁹ A passagem é então a história do princípio de uma revolução.

O que articula todos os poemas desta parte e da parte seguinte – “Sarça ardente II” – é a rememoração e a consciência da perenidade das coisas. O poema que fecha ambas as partes, “As mortes sucessivas”, termina com estes versos: “Meus seios se cumpriram/ e as moitas onde existo / são pura sarça ardente de memória.” O fogo da sarça ardente não é o fogo de morte, o fogo que destrói, consome e causa dor, mas é sim o fogo da vida, da luz e do calor. A rememoração é aquilo que transcende à morte e que ilumina sem se consumir. Como colocou Vera Queiroz:

O conjunto de poemas que mais intensamente se marca pelo estatuto mítico do passado redescoberto pela memória está agrupado na terceira e quarta parte de *Bagagem*: “A sarça ardente I” e “A sarça ardente II”. Embora se possam encontrar disseminados ao longo da obra inúmeros outros textos que abordam esse mesmo tema, é aqui que se encontra a preocupação exclusiva com o tempo e a memória: são 27 poemas voltados *todos* para a recuperação desse passado mítico, em que se privilegiam as imagens da infância, das relações com os parentes, com a mãe e, sobretudo, em que se evoca a figura do pai morto, descrevendo sua agonia (...). O próprio título sob os quais foram arrolados indicia a busca de uma chama que se perpetua, que não se apaga enquanto houver a memória que possa acendê-la e arte que possa perenizá-la.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Ao interpretar a passagem, com suas conseqüências posteriores, Northrop Frye sublinha três características decisivas (para nós importa a primeira): “O contrato firmado junto à sarça ardente introduz uma característica revolucionária na tradição bíblica, que persistirá através do Cristianismo, do Islã, e que sobrevive, com pouca mudança essencial, no Marxismo. Destas características, algumas são decisivas. Em primeiro lugar, a crença numa revelação histórica específica como ponto de partida. A estória de Israel começa aqui e desse modo; o cristianismo começa com Cristo e não, digamos, com os Essênios; o Islã começa com a Hégira de Maomé; o comunismo com Marx e não com Owen ou Fourier.” FRYE, Northrop. *Código dos códigos. A bíblia e a literatura*. São Paulo, Boitempo, 2004. P. 145

¹⁵⁰ QUEIROZ, Vera. *O vazio e o pleno*. A poesia de Adélia Prado. Goiânia, Editora da UFG, 1994, p.92.

“Dona Doida” é um poema que conta a gênese de um evento único no qual a memória é a faísca. O poema traça a história da loucura do eu-lírico em um momento de sanidade. A chuva e suas conseqüências tornam possível a revisão do tempo e da história. A subjetividade vaza para o mundo objetivo e com ele se confunde: o sujeito só melhora quando chove e por isso pode escrever o poema. É através do fenômeno natural que surge, no presente, as rememorações de um dia corriqueiro do passado: após uma forte chuva a mãe faz uma lista despretensiosa de compras e a filha vai buscá-la, mas retorna trinta anos depois e encontra o passado desfeito e mesmo o presente está prestes a ruir. Ao bater na porta de sua casa, não encontra mais sua mãe, seu marido morre de tristeza e seus filhos a repudiam. A mulher, agora velha, encontra-se com roupas que não lhe servem mais, com trejeitos infantis.

Os versos longos e os indícios de um enredo – as personagens, o início de uma narração – nos dão a impressão de estarmos no campo da prosa. O *incipit* do poema com seu “Uma vez” instaura o tom prosaico de começo de conversa, de narrativa de causos. No entanto, a suspensão de sentido entre o corte dos versos, os constantes *enjambements* e a concisão lírica da linguagem tencionam ao máximo o poema. A impossibilidade de contá-lo narrativamente em sua progressão temporal, a indeterminação entre o passado e o presente e o desencontro do sujeito adensam o lirismo e resignificam a narratividade dos fatos.

Nos primeiros versos do poema, há dois marcadores temporais que situam os acontecimentos: “Uma vez” e “agora”. Passado e presente se ligam por um acontecimento natural: a chuva. Nesses versos se sobrepõem tempos diferentes e se estabelece uma forte ligação entre eles. A imagem da chuva com suas luzes e sons fortes torna possível a lembrança e a reflexão do sujeito. Já no terceiro verso, a rememoração toma conta do poema e somos levados ao passado: a infância do eu-lírico. Mais uma vez o espaço central é o interior da casa; um espaço seguro e cômodo que se liga com o exterior através da janela. Depois da tempestade, abrem-se as janelas e olha-se o mundo lá fora. A abertura se dá de modo protegido e livre de qualquer perigo, afinal quem percorre e atravessa o exterior é apenas o olhar. A sonoridade do terceiro e quarto verso expõem esta relativa abertura através da alternância de vogais abertas e fechadas. A recorrência das vogais nasalizadas e a aliteração do *s* prolongam o som das vogais. A assonância do *ô* e sua contraposição com as vogais abertas de *janela* nos dão a impressão da infância como lugar protegido e agradável, no qual a ligação com o exterior se dá de modo seguro, uma semi-abertura.

3. *Quando se pôde abrir as janelas,*
4. *as poças tremiam com os últimos pingos.*

Ainda situados no espaço protegido da casa e da infância, os dois próximos versos são uma reflexão sobre a poesia e a linguagem poética. Neles, uma simples lista é equiparada a um poema. A redução ao essencial, o despojamento da linguagem e o prosaísmo da decisão do que irá ser servido no jantar refletem a concepção de poesia para o eu-lírico que transforma as experiências mais comuns em reflexão lírica. Nascida da banalidade do cotidiano, a poesia precisa ser descoberta nas coisas mais simples e corriqueiras. O cardápio salta como um poema dentro de outro, um poema que se sabe simples e despretensioso, feito das menores experiências. O pequeno poema ganha complexidade lírica pelo trabalho da memória que revê o dia que se passou trinta anos atrás e captura, em um momento epifânico, o próprio sentido da poesia. Além de entranhada no cotidiano, a poesia nasce de uma intuição, nem sempre consciente. A lista de alimentos, mais uma vez marcadamente regionais, acabam por resignificar todo o poema, dando a ele uma carga de humildade e simplicidade.

Há no sétimo e no oitavo verso uma quebra na cronologia. A partir destes dois versos, o tempo faz uma curva sem volta. Ao buscar os chuchus para a mãe cozinhar, a menina se perde no tempo. O estranhamento é extremo: o passado, sem mediações, encontra com o presente. A descontinuidade temporal torna insólito o encontro, e a busca, antes espacial e prática, agora é temporal e subjetiva.

Como os outros poemas que analisamos, a infância é tratada com nostalgia, descrita de forma luminosa e repleta de sentido. O início do poema é harmonioso e cria-se a imagem de um passado no qual tudo tem seu devido lugar: a casa, a chuva, a janela, a mãe, o jantar. Apesar dos raios e trovoadas, a forte chuva não traz com ela medo e ansiedade. Dentro da casa, junto com a mãe, a menina sente-se protegida. No entanto, o romantismo dos primeiros versos é revertido a partir da descontinuidade temporal. A utópica descrição da infância transforma-se e a ligação deste passado ideal com o presente passa a ser visto em nova chave. O salto violento do tempo: “Fui buscar os chuchus e estou voltando agora/trinta anos depois” acarreta um acerto de contas com o passado que retorna ao presente sem qualquer mediação. A exemplar infância desfaz-se e transforma-se em motivo de riso, vergonha e tristeza. A nostalgia do passado contrasta com a desilusão do presente.

A busca dos chuchus é um descaminho. O sujeito sai do lugar protegido da casa não mais apenas com o olhar e se desencontra. Ao percorrer fisicamente o exterior, acaba se perdendo tanto no espaço quanto no tempo. O poema então é uma narrativa

impossível de ser contada e não há mais objetividade nos fatos diante da subjetividade da busca e da compreensão temporal.

Ao rever o passado, este retorna com toda a sua força e desconstrói o sujeito. A revisão profunda acaba por retirar o véu da imagem utópica. A forte imagem da mulher velha “com sombrinha infantil e coxas à mostra” mostra a suspensão da visão romântica do início do poema. A visibilidade do corpo físico, que carrega nele as ilusões do passado (as roupas e adereços), cria uma tensão irreparável: a mulher que lhe abre a porta ri, os filhos a repudiam e o marido morre de tristeza; ela, durante a busca, fica doida.

A máxima introspecção e o trabalho da memória pessoal levam o eu-lírico a sair de si mesmo de modo físico, corpóreo. Sua verdade mais íntima só pode ser encontrada fora de si. No nono verso, o sujeito lírico encontra-se com o seu Outro: ao voltar para a casa, trinta anos depois, quem lhe atende a porta não é mais sua mãe, mas uma mulher, uma mulher dona de sua casa, esposa de seu marido e mãe de seus filhos. Uma mulher que olha a figura patética dela mesma já velha e infantilizada. O sujeito encontra-se consigo mesmo, com o Outro internalizado nele. Essa divisão está formalizada nos próprios versos (o sétimo, o oitavo e o nono) que são cindidos em dois segmentos. A cesura é representada por uma conjunção, um ponto final e uma vírgula. Nos três versos, o primeiro segmento possui um ritmo mais lento, com a recorrência de anapestos, já a segunda parte dos versos ganha um ritmo mais eufórico e rápido, com jambos e troqueus:

Fui/ bus/**car**/ os/ chu/**chus**// e es/**tou**/ vol/**tan**/do a/**go**/ra,
trin/**ta a**/nos/ de/**pois**. // **Não en**/con/**trei**/ mi/nha/ **mãe**/.
A/ mu/**lher**/ que/ me a/**briu**/ a/ **por**/ta, // **riu**/ de/ **do**/na/ **tão**/ **ve**/lha,

A descontinuidade do tempo e o descaminho da busca fazem com que surja um encontro revelador do Outro em si mesmo que desencadeia a loucura. A experiência reveladora traz com ela a dissolução da família, uma das bases da identidade em Adélia Prado. Em “Dona Doida”, vemos a fragilidade daquele mundo que sua poesia quer sustentar, um mundo em decomposição. Em outro poema, intitulado “Pistas”, o eu-lírico tenta se convencer a qualquer custo da importância de um modo tradicional de vida:

Não pode ser uma ilusão fantástica
o que nos faz domingo após domingo
visitar os parentes, insistir

que assim é melhor, que de fato um bom
emprego é meio caminho andado.
Não pode ser verdade
que tanto afã escave na insolvência.

Porém, estas certezas caem por terra em “Dona doida”. Diferentemente dos outros poemas analisados, aqui o passado não serve mais. O sujeito lírico vê a si mesmo, seu corpo, de um modo patético e assustador. A estranheza da situação dá força à imagem reveladora da estranha mulher velha com roupas curtas. O descompasso entre os trajes e a idade do sujeito mostra uma identidade dividida entre a certeza do passado e a perda de sua utilidade no presente.

O trabalho da memória é uma tentativa de resgatar e dar forma à subjetividade já multifacetada. A rememoração dos dias de infância nasce para tentar compreender o presente cindido: a mulher ficou louca. Importante perceber como a loucura no poema é um vazio semântico, ela está apenas como uma sombra fantasmagórica, como afirmação do sujeito. Em nenhum momento vemos atos ou sentimentos próprios deste estado mental, já que, segundo o sujeito, o poema é um momento da razão, trazido pela chuva.

No poema, a loucura está intrinsecamente ligada ao envelhecimento. O tempo que passa e carrega com ele os homens e as coisas é um dos temas frequentes em *Bagagem*. Neste livro o eu-lírico depara com a dura experiência de envelhecer. Os enfrentamentos causados por este estágio de vida vão se adensando em sua obra: no último livro de prosa da autora, *Manuscritos de Felipa*, lemos o diário íntimo de uma velha com medo:

Sendo uma pessoa sobre o natural, sujeita a intermitentes espasmos de estresse psíquico, estou de novo me sentindo cansada, após quatro anos de relativo repouso. Minha libido está desaparecendo, a cara nojenta do medo dá o ar de sua graça. A velha está com medo e não existem chupetas para anciãs.¹⁵¹

A ação corrosiva do relógio, que corre sem parar, transforma tudo e torna os homens mais frágeis. É no corpo que a passagem do tempo deixa suas marcas, como no

¹⁵¹ PRADO, Adélia. *Prosa Reunida*. São Paulo: Siciliano, 1999, p. 389.

poema “Páscoa”: “Eu, que fui loura e lírica,/ não estou pictural.” ou nos versos do poema “O vestido”: “Eu o quis com paixão e o vesti como um rito,/ meu vestido de amante./ Ficou meu cheiro nele, meu sonho, meu corpo ido.” Em “Dona Doida”, é no corpo também que o desajuste fica evidente. A reação adversa dos outros ao olharem dona tão velha surge da percepção da velhice em suas características físicas, por isso o uso do advérbio de intensidade – “dona *tão* velha”. O corpo envelhecido do sujeito contrasta com suas roupas infantis que por serem curtas o deixam à mostra. A semi-nudez faz com a velhice do corpo se evidencie.

O título de nosso poema reforça a inerência do tempo e suas transformações. Dona aqui se refere às mulheres casadas e mais velhas. O nome de tratamento confere respeito ao sujeito do poema. Porém, a autoridade logo se perde em seu complemento, pois doido é o adjetivo informal para caracterizar aqueles que apresentam sinais de loucura. O termo é quase sempre usado em sua forma pejorativa. Assim, o tratamento é depreciativo. A carga pejorativa do título reforça a patética imagem da senhora com sombrinha e roupas curtas. É no corpo que é possível perceber as transformações de trinta anos que se passaram.

Envelhecer é também enfrentar a morte. Há no poema uma consciência dramática da morte que se revela na indefinição entre o passado e o presente, ambos se encontram em um ponto decisivo sem qualquer mediação temporal. A morte do marido, o repúdio dos filhos e o frio riso dela própria ao se olhar revelam a consciência da morte que vai corroendo a vida e as lembranças do passado. Morte é aqui a consciência da perda, a consciência da finitude do homem e dos contrassensos do tempo.

Envelhecer é também aceitar a morte, aceitar ser dispensável. Em outro poema de *Bagagem*, vemos o resumo de uma vida que espera a morte:

Resumo

Gerou os filhos, os netos,
deu à casa o ar de sua graça
e vai morrer de câncer.
O modo como pousa a cabeça para um retrato
é o da que, afinal, aceitou ser dispensável.
Espera, sem uivos, a campa, a tampa, a inscrição:
1906-1970
SAUDADE DOS SEUS, LEONORA.

Diferente de outros poemas de *Bagagem*, neste não há transcendência quanto à morte. O seco tom dos versos, com seus verbos duros e precisos e a objetividade do resumo de uma vida qualquer fazem com que o significado de toda uma trajetória só ganhe relevância no momento de sua morte. Como escreveu Benjamin : “ Um homem que morre com 35 anos’ disse certa vez Moritz Heimamme, ‘é em cada momento de sua vida um homem que morre com 35 anos (...) A frase diz que o sentido da sua vida somente se revela a partir de sua morte.”¹⁵² No entanto, não há relevância nenhuma na vida de Leonora, afinal, ela é dispensável. A última fotografia guarda então a angústia profunda da consciência da morte¹⁵³.

Em todos os versos do poema, menos no último, o sujeito dos versos está oculto, mas sabemos que se trata de uma simples mulher, preocupada com os filhos e com a casa. Sua vida está imersa na banalidade cotidiana. Porém, a individualidade desta vida qualquer só toma forma quando, ao pousar para a fotografia, o sujeito tem consciência de sua finitude. Sua espera não é uma espera qualquer: é a espera de uma mulher sem voz, sem força e resignada. A rima simples do sexto verso ecoa a simplicidade da vida que ganha relevância com a morte, afinal o anonimato só é quebrado no epitáfio de sua lápide.

O eu-lírico permanece ausente em todo o poema. A objetividade e ascetismo com que narra o resumo da ópera, nos dá a impressão que há um absoluto despojamento subjetivo. No entanto, importante nos atermos aqui à escolha da vida que será resumida. O trabalho do eu-lírico é justamente desentranhar e dar importância a uma vida sem importância. O resumo banal acaba por conferir uma ambígua ressonância: por que esta história está sendo contada?

No poema vemos a formação da identidade do sujeito no momento em que este tem consciência da morte. Leonora conhece a si própria quando sabe de seu fim iminente.

Em *Bagagem*, outro importante poema sobre o tempo que passa e as disparidades que decorrem da passagem é “Endecha”. O título refere-se a uma forma poética

¹⁵² BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 214.

¹⁵³ Segundo Hegel: “Sentiu angústia, não por isto ou aquilo, não por este ou aquele instante, mas sim através de sua essência toda, pois sentiu o medo da morte, do senhor absoluto. Aí se dissolveu interiormente, em si mesma tremeu em sua totalidade e tudo que havia de fixo, nela vacilou. Entretanto, esse movimento universal puro, o fluidificar-se absoluto de todo o subsistir é a essência simples da consciência-de-si, a negatividade absoluta, o puro ser-para-si que assim é nessa consciência.” G.W.F. Hegel. *Fenomenologia do Espírito*, 2 volumes, Petrópolis: Vozes, p.132. Vol II.

cultivada principalmente na Espanha e em Portugal nos séculos XV, XVI e XVIII. Inicialmente, a endecha nasceu como um canto fúnebre, uma declaração da virtude dos mortos. Em Portugal, apesar do tom lamentoso e sentimental, ela foi “cultivada com uma leveza e musicalidade que atenuava o traço melancólico de origem”¹⁵⁴. Composta por quadras de cinco ou seis sílabas poéticas com os seguintes esquemas de rima: *abcb*, *abab*, *abba*, a endecha seguia uma forma fixa. No entanto, esta forma é deixada de lado no poema de Adélia:

Embora a velha roseira insista neste agosto
e confirmem o recomeço estas mulheres grávidas,
eu sofro de um cansaço, intermitente com certas febres.
Me acontece lavar os cabelos e ir secá-los ao sol,
desavisada. Ocorre até que eu cante.
Mas pousa na canção a negra ave e eu desafino rouca,
em descompasso, uma perna mais curta,
a ausência ocupando todos os meus cômodos,
a lembrança endurecida no cristal
de uma pedra na uretra.

Longe das quadras, dos esquemas de rimas e da escansão tradicional dos versos, o poema de Adélia guarda apenas o tom melancólico e triste da canção. De súbito encontramos uma conjunção concessiva. “Embora” inicia uma oração subordinada que exprime certos obstáculos e entraves, mas eles são incapazes de modificar ou impedir a declaração contida na oração principal. As primeiras imagens do poema se referem aos ciclos e suas constantes repetições: as estações do ano, as gestações. Logo depois deparamos com a oração principal: “eu sofro de um cansaço, intermitente com certas febres.” O cansaço e a febre marcam o estado emocional do sujeito que se mostra fragilizado. A unidade das orações dá-se principalmente por seu tom desalentado; apesar da conjunção concessiva os primeiros versos são encharcados de melancolia, o tempo circular e reparador que se contrapõe ao cansaço e a febre do sujeito não é positivo. Assim, não há uma contraposição entre as orações. A carga semântica dos verbos “insistir” e “confirmar” reforça a dureza dos ciclos. As plantas velhas perseveram na sua secura e as mulheres grávidas afirmam os inícios. O pronome demonstrativo sem

¹⁵⁴MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 142.

referências do segundo verso acaba por generalizar a gestação das mulheres. Diferente dos outros poemas primaveris que lemos, “Endecha” nasce sob o signo do inverno.

O poema é formado por uma forte oscilação, oscilação de imagens prosaicas e elevadas, de claridade e escuridão, de fim e começo. Este movimento pendular reflete a própria cadência rítmica do poema. O ritmo é imprevisível e não se mantém o mesmo do começo ao fim. Os versos longos são quase prosaicos, já os mais curtos tem acentos regulares. Assim, o poema inteiro é carregado de um ritmo irregular e difícil. A métrica se altera sem qualquer referência lógica, o mesmo se dá com as imagens poéticas e a sintaxe dos versos. O descompasso da canção se deve também a sua estrutura fonética e à irregularidade de seus acentos. Tudo se altera bruscamente em uma intermitência febril.

O ato de lavar os cabelos coloca o eu-lírico dentro da rotina diária, da vida regrada. Mas o canto do eu-lírico, regado de sol, de repente enegrece ao pousar sobre ele a “ave negra”, contrapondo-se ao discurso luminoso. Essa oposição acaba por fazer a canção desafinar: o eu-lírico torna-se rouco e sem voz apropriada para o canto. A impossibilidade e a dissonância entram no palco do poema. O adverso e o negativo passam a comandar o canto: um canto que já não pode mais se fundar sobre o discurso de um tempo áureo.

O descompasso dos últimos versos contrasta com a consonância dos primeiros, instaurando assim um tom bastante melancólico no qual a ausência e a dualidade se apoderam de todo poema: um poema marcado pelo contraste. A perna mais curta, o andar manco é refletido também nos versos que se alteram em ritmo dissonante. O poema funda-se então na contradição.

A canção triste que se ergue sobre esses alicerces é também uma lembrança endurecida que causa uma dor profunda. Nos dois últimos versos do poema: “a lembrança endurecida no cristal/ de uma pedra na uretra” vemos as conseqüências e sentimentos do eu-lírico devido ao pouso da ave negra. A imagem da lembrança endurecida como pedra na uretra reflete, dialeticamente, toda a obra poética de Adélia Prado. A tópica da rememoração e da memória marca profundamente *Bagagem* e os livros posteriores a ele. Porém, em “Endecha” a lembrança é uma possibilidade perdida, ela é uma dor profunda que não cessa. Diferentemente de outros poemas, a memória aqui não é a evocação de um tempo justo da infância, mas é aquilo que incomoda e quer sair. Um tempo de sofrimento e opressão: uma “pedra cristalizada” querendo ser expelida. A imagem prosaica da dor das pedras nos rins torna ainda mais contrastante e

forte o tom do poema, um tom de angústia e esgotamento. A impossibilidade de expelir tal lembrança torna sem solução a endecha construída, pois, se a rememoração é em Adélia uma possibilidade de reflexão, aqui ela não pode se dar, apesar de lutar para sair. Contrastado com “Clareira”, a lembrança aqui é um fardo pesado de carregar, uma angústia que não passa, mas que precisa ser expelida. A constância da dor como lembrança necessária mostra o quando a rememoração é importante e difícil, um ato que traz para consciência não só a esperança de um tempo feliz, mas também o que ficou cristalizado como contradição, aquilo que foi negado e que clama por ser expelido. Tanto em “Dona Doida” quanto em “Endecha” há uma crítica à própria poética da autora. O passado não é idealizado. Não há romantismo possível.

XI. Apontamentos finais.

“Acredito na extraordinariedade do ordinário”

Adélia Prado

O romantismo utópico na poesia de Adélia Prado é também uma tentativa radical de transformação da concepção de tempo pela adesão irrestrita a um cotidiano descrito como não alienado. Contudo, a idealização de um passado, no qual haveria uma sociedade orgânica, reforça e compactua com o espírito conciliatório presente em seus versos. Desfazer tensões, aliar contrários é o procedimento central de sua poesia. Essa visão de mundo, que busca conciliar os antagonismos, não é própria apenas de Adélia. Há algo parecido na aposta de Antonio Candido em seu texto “Dialética da Malandragem”, em especial na passagem em que olha com simpatia o espírito conciliatório do malandro pobre. Importante perceber como a tentativa da poesia de Adélia – e também do texto de Candido – surge justamente quando não há mais possibilidades políticas, em meio à ditadura militar. Ou seja, a utopia nasce justamente pela distopia do presente. No entanto, paradoxalmente, é nesse momento que as oscilações entre os opostos, as justaposições de juízos, as alternâncias entre a ordem e a desordem, entre o lícito e o ilícito tornam-se explícitas (de um modo perverso, é claro). Nesse contexto, exaltar positivamente um mundo no qual seria possível reconciliar as contradições é problemático.

Em *Bagagem*, vemos a tentativa de recuperar antigos vínculos sociais, apagados com o advento da modernização, e reestabelecer antigas formas de se relacionar com a cidade e a natureza. Há certo desejo de consertar e apagar as contradições e tensões da sociedade. Neste primeiro livro da poeta mineira, há um desejo de construir uma sociedade nova, movida pelas relações humanas, na qual a igualdade – diante de Deus, diante do mundo – é incontestável. A matéria regional, a vida na província, é repensada e transformada em saída libertadora – mesmo que cheia de contradições – para uma sociedade comandada pelo progresso “tecno-ilógico”. Daí a importância de repensar o tempo – e o progresso – e questioná-lo. Por isso, o romantismo de Adélia tem como lugar poético uma província idealizada. No entanto, este mundo está prestes a ruir e só encontra sustentação no grande desejo do eu-lírico de mantê-lo ainda vivo. Sua poética

centra-se assim em espaços privados – a casa, o quintal – que tem os espaços públicos – a rua, a igreja, o cemitério – como extensão. Na tentativa de conciliar antagonismos encontramos um mundo, marcadamente privado, em ruínas. Neste mundo, o cotidiano oscila. Ele é tanto o retrato nostálgico do patriarcalismo apequenado quanto a possibilidade política de mudança.

Há também, na poesia de *Bagagem*, uma problematização desse conformismo de fundo. Como vimos, o despojamento da linguagem e mesmo das situações, a radicalização da crença, a reestruturação do cotidiano, acabam também por subverter tanto o discurso retrógrado da direita quanto o progresso imposto pela modernização em curso. Se a conciliação é procedimento usual em sua poesia, vezes, como em “Dona Doida”, essa possibilidade é dilacerada. O passado não retorna como utopia de um mundo possível. Dentro de *Bagagem*, o discurso romântico é questionado, recolocado. Alguns poemas do livro são críticos em relação a própria poética da autora. Daí as oscilações de sua poesia. Oscilações estas que dão a ver um contexto histórico específico, feito de antigas promessas e novas derrotas.

Referências bibliográficas

Livros

ADORNO, T.W. *Os pensadores* (v. 48). São Paulo: Abril Cultural, 1980.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ALMEIDA, Jorge. *Crítica dialética em Theodor Adorno*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ANDERSON, Perry. *Afinidades seletivas*. São Paulo: Boitempo, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Passeios na ilha*. São Paulo: CosacNaify, 2011.

_____. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5a ed. São Paulo: Martins, 1974.

_____. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2000.

_____. *Poesias completas – edição crítica de Diléia Zanotto Manfio*. Belo Horizonte: Itatiaia editora, 2005.

_____. *A lição do amigo: cartas a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ANDRADE, Oswald de. *Pau- brasil*. São Paulo: Globo, 1991.

ANDERSON, Perry. *Afinidades seletivas*. São Paulo: Boitempo, 2002.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. *Guerra e paz: Casa-grande e senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Coração Partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2000.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo, Editora 34 e Livraria Duas Cidades, 2000.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp/ Duas Cidades, 1997.

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. Edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense: 1994.

_____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

BISCHOF, Betina. *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.

BOSI, Viviana. (Org.). *O Poema: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BRITO, Antônio Carlos de (Cacaso). *Lero-Lero*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002

BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. São Paulo: CosacNaify, 2005.

BÜRGUER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: CosacNaify, 2008.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

_____. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos, 1750-1880*. 10ª ed. revista. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A Queiroz Editor, 2000.

_____. *O Discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2004.

_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico)

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Itatiaia: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss/Ed. Objetiva, 2000.

FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil. Ensaio de interpretação sociológica*. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala; formação da família brasileira sob regime de economia patriarcal (51ª edição)*. São Paulo: Global, 2007.

FRYE, Northrop. *Código dos códigos. A bíblia e a literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*, 2 volumes, Petrópolis: Vozes, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *O Espírito e a Letra, Estudos de Crítica Literária, 1948-1959*. Vol II. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HORTAS, Maria de Lourdes (org). *Palavra de mulher (poesia faminina brasileira contemporânea)*. Rio de Janeiro: Editora Fontana Ltda, 1979.

JINKINGS, Ivana & PESCHANSKI, João Alexandre (orgs.). *As utopias de Michael Löwy: reflexões sobre um marxista insubordinado*. São Paulo: Boitempo, 2007.

KURZ, Robert. *O colapso da modernização. Da Derrocada do Socialismo de Caserna à Crise da Economia Mundial*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

_____. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

LÖWY, Michel & SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia – O romantismo na contramão da modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

_____. *Romantismo e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

LUCAS, Fábio. *Mineiranças*. São Paulo: Oficina de livros, 1991.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2009.

_____. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. *As ideias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MICCOLIS, Leila. *Do poder ao poder*. Porto Alegre: Tchê Editora Ltda, 1987.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora 34, 2008.

NOVAES, Adauto (Coord. de pesquisa). *Anos 70 - poesia*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda., 1979/1980.

NOVAIS, Fernando (coord. Geral); SEVCENKO, N. (Org.), *História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*, 3; São Paulo: Cia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PEDROSA, Célia e ALVES, Ida. (org) *Subjetividades em devir*. São Paulo: 7 letras, 2008.

PRADO, Adélia. *Bagagem* (2ª edição). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979

_____. *Solte os cachorros*. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Poesia reunida*. São Paulo: Editora Siciliano, 2001.

_____. *Prosa Reunida*. São Paulo: Siciliano, 1999.

PIZARRO, Ana. (Org.). *América Latina. Palavra, literatura e cultura* (1 ed.) Campinas: UNICAMP/Fundação Memorial da América Latina, 1995, v. 3.

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

RANCIERE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, 2007.

_____. *A Partilha do Sensível – Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da Revolução, do CPC à Era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Itatiaia e Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

———(org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

———. *Que horas são ?* São Paulo: Cia das Letras, 1989.

———. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

———. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1961.

WEBER, Max. *Ciência e política, duas vocações*. São Paulo : Cultrix, 1972.

ZIZEK, Slavoj.(org). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: 1996.

Dicionários

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss/ Ed. Objetiva, 2000.

Periódicos

Arte em Revista. Ano I, nº 1 (2a edição). São Paulo: Editora Kairós, 1981.

Arte em Revista. Ano 5, nº 7. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, agosto de 1983.

Cadernos de literatura Brasileira: Adélia Prado. nº 9, junho de 2000.

Folha de São Paulo. CadernoMais, 12 de março de 2000.

Folha de São Paulo. Caderno Mais. São Paulo, 10 de março de 2002.

Literatura e Sociedade (USP), São Paulo: v. 7, 2003.

Novos Estudos CEBRAP. São Paulo: nº 12, junho de 1985.

Novos estudos CEBRAP, São Paulo: nº 18, setembro de 1987.

Novos Estudos CEBRAP. São Paulo: nº 19, dezembro de 1987.

Novos Estudos Cebrap. São Paulo: nº 2, março de 1988.

Novos Estudos CEBRAP. São Paulo: nº 30, julho de 1991.

Novos Estudos Cebrap, São Paulo: nº37, novembro 1993.

Novos Estudos Cebrap, São Paulo: nº 50, mar. 1998.

O eixo e a roda. V. 19, n. 1, *Belo horizonte*: 2010.

Revista Piauí, n. 64, jan. 2012.

Rodapé, crítica de literatura brasileira contemporânea. São Paulo: 2001, n. 1, p. 133.

Tempo Brasileiro (Vanguarda e Modernidade). Rio de Janeiro: nº26-27, janeiro-março, 1971.

Teresa: Revista de Literatura Brasileira. São Paulo: USP Editora, Imprensa Oficial do Estado, 2006.

Teses

ALVES, José Helder Pinheiro. *Poesia de Adélia Prado*. Tese de mestrado (FFLCH-USP). São Paulo: 1992.