

JOSÉ HÉLDER PINHEIRO ALVES

" A POESIA DE ADÉLIA PRADO "

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO NA ÁREA DE LITERATURA BRASILEIRA, APRESENTADA AO DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULOS DA F.F.L.C.H. DA USP.

ORIENTADOR: PROF. DR. ALCIDES CELSO OLIVEIRA VILAÇA

SÃO PAULO

1992

Ovos de Páscoa

O ovo não cabe em si, túrgido de promessas,
a natureza morta palpitante.
Branco tão frágil guarda um sol ocluso,
o que vai viver, espera.

(Bagagem, p. 36)

Abreviaturas:

AP: Adélia Prado

CD: Coração disparado

TSC: Terra de Santa Cruz

AFP: A faca no peito

SC: Solte os cachorros

CPV: Cacos para um vitral

CB: Os Componentes da Banda

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	05
1. APRESENTAÇÃO DE UMA POÉTICA	16
1.1 Construção do poema	16
1.2 Revelação de um modo	26
2. ENREDO E DESENREDO: CONSTRUÇÃO E ESTILO	32
2.1 Ausência de hierarquia	33
2.2 Estilo farto	38
2.2.1 Construção em vitral	39
2.2.2 Ritmo e sintaxe	41
2.2.3 Tom narrativo	46
2.2.4 Jogo de imagens	49
2.3 Fala particularizada	52
3. EROTISMO E FÉ	62
3.1 Sedução da poesia	72
3.2 A erótica mística	77
3.3 A menina e a maçã	83
4. DIMENSÃO MÍTICA	89
4.1 Mito e poesia	89
4.2 A ceia mítica	92
5. TÓPICOS FINAIS	102
NOTAS	105
OBRAS DA AUTORA	120
BIBLIOGRAFIA	121

INTRODUÇÃO

Um olhar detido sobre os três primeiros livros de poesia de Adélia Prado (AP), respectivamente, *Bagagem*, *Coração Disparado* e *Terra de Santa Cruz*, nos faz ver que a poeta de Divinópolis trouxe contribuição distinta para nossa poesia. Sua poesia tem lugar próprio pelos temas e, sobretudo, pelo que há de pessoal em seu estilo. Temas constantes na sua produção são os afazeres de dona-de-casa, o cuidar dos filhos resgatando o que há de sublime, de humano e sensível nestes afazeres. Inúmeras vezes, dentro da mais perfeita faina cotidiana, afloram laivos reflexivos, interrogações e intuições. Sua poesia permanecerá sempre desconfiada da atitude cerebral; por conseguinte, não se filia à tradição cabraliana, que nega qualquer forma de inspiração. Até chega a ironizar o "poeta cerebral". (1)

Adélia vai reencontrar o caminho do cotidiano, da poesia doméstica, que fala de um mundo de experiências próximas, acessíveis. Seus espaços são os quintais, casas, hortas, cozinhas, salas, igrejas, cemitérios, jardins; seus assuntos são as conversas de amigos e familiares, a morte, a saudade do pai e da mãe mortos, os desejos do corpo, outra vida; suas imagens, carregadas de seus mitos, portadores de seus sonhos; são a noiva, o ovo, o trem de ferro, o bule de café, navios, etc. Esta poesia nascida de um cotidiano bem particular, revela-nos um sabor comparável ao da comida

caseira, temperada, cheirosa, anunciando de longe seu sabor. Se a poesia de Adélia recusa o caminho da poesia cerebral, por outro lado, apega-se a outro veio que muito rendeu para nossa poesia moderna. Lembremo-nos, por exemplo, de Mário de Andrade e sua tentativa de resgatar experiências populares; falares, tradições folclóricas, ou de Jorge de Lima com sua religiosidade e a naturalidade como incorpora a experiência da negritude. Adélia retrata um modo de vida interiorano - com falas próprias, conversas, que atingem a difícil universalidade. A poesia adeliana proporciona uma espécie de reencontro com o sagrado (outra faceta). Seu veio religioso - erótico é o que há de mais pessoal na história de nossa poesia. Adélia não esconde a fé, conta-a, revela momentos de êxtase, mas também as dúvidas, as divergências com a Igreja Católica e a inabalável esperança em Deus. Seu erotismo é revestido do potente poder de sedução. A poeta sabe de seus poderes e dos da poesia - "lírica e poderosa" (2).

Embora não conste do corpo do trabalho, vale apontar as influências mais decisivas na obra de Adélia Prado. Há pelo menos três referências obrigatórias: Carlos Drummond de Andrade, João Guimarães Rosa e a Bíblia, sobre a influência bíblica falaremos quando tratarmos de erotismo. Há poemas em que a linguagem tem o sabor e a intencionalidade da escrita à moda rosiana. Ela dirá "Ara: que eu não nasci prá permanência desta duvidação", (3). Há aqui a marca de sua diferença, a recusa do tom metafísico indagador das personagens rosianas. No entanto, há um

universo rural rosiano em que a poeta mergulha. Parece-nos que ela consegue assimilar à sua experiência o mundo muitas vezes mítico das personagens rosianas. Em A estória de Lino e Lélia, de Guimarães Rosa, aquele encontro cheio de encanto e magia entre o jovem (ingênuo, puro) e a velha (cheia de sabedoria, de gratuidade) muitas vezes é desejado por Adélia. Dá a impressão de que o eu lírico caminha para um modo de ser em que dona Lélia é o paradigma. Como não ver reflexos do erotismo de "Luas-de-Mel" no erotismo de AP - principalmente no que se refere à contaminação mítica do amor (4).

Há em muitos momentos de sua poesia uma simplicidade franciscana - quando fala do café, do bule, das panelas, do sabor da comida, da natureza, dos jardins, canteiros e cemitérios. Enfim, das coisas pequenas que compõem o cotidiano. Sua poesia ganha vigor sempre que ela mergulha neste viver significativamente o cotidiano. Fazer poesia e preparar o almoço são atividades irmãs. Não há aquela concepção parnasiana do poeta-monge. "Longe do estéril turbilhão da rua"? (Olavo Bilac); tampouco a visão do romântico-doente, evadindo-se do mundo. Alguns temas são recorrentes em toda a obra: a tristeza - mais que isto, a incansável luta contra a tristeza; o amor-erótico; os desejos do corpo; a vontade de alcançar a plenitude - ser santa - vivendo o prazer e a dor, aceitando com naturalidade o pulsar dos sentidos.

Sua poesia revela, muitas vezes, uma perspectiva mítica, entendida como construção poética em que os elementos (plantas, animais, etc) são mostrados num tempo e espaço diverso, chamamos 'dimensão mítica' a esta faceta da poesia de AP.

Visão geral da obra de Adélia Prado

Procuraremos dar uma notícia do percurso literário de Adélia Prado até o presente momento. Embora a perspectiva de nosso trabalho contemple apenas os três livros iniciais de poesia, achamos necessário concisamente apresentar a obra completa da escritora mineira.

Bagagem (1976) é o primeiro livro de poesia de AP. Com cerca de 112 poemas, divididos em 5 partes ("O modo poético", "Um jeito e amor", "Sarça Ardente I e II" e "Alfândega"), é o melhor de sua produção até o momento publicado. Não há nada nos outros livros que já não esteja latente e/ou desenvolvido em Bagagem. Este livro foi publicação da poeta já madura, sintonizada com seu próprio estilo, com seu modo "modo poético". Não há evolução depois de Bagagem, apenas confirmação e, nalguns momentos, cremos que há até alguns retrocessos, um não alcançar o mesmo tom, a mesma abundância de imagens. A poesia de Adélia é aqui um relato simbólico de uma experiência muito particular, cheia de novidades para o leitor já acostumado com a poesia

urbana, que incorporou o ritmo da modernidade. O leitor vai encontrar em Adélia uma fala provinciana, com sabor natural, mas ao mesmo tempo com verdades reveladas da experiência que assomam ao universal. Bagagem se diferencia da poesia publicada até então por ter o peso de uma experiência diversa retratada numa linguagem forte. É livro marcante da tradição literária brasileira.

O segundo livro de poesia de AP, publicado em 1978, *Coração disparado*, é claramente uma continuidade do que fora iniciado em *Bagagem*: Os mesmos temas, procedimentos estilísticos, visão de mundo. Há aqui uma tendência para o poema mais longo, o que o diferencia do livro anterior em que predominam poemas curtos. É, a nosso ver, no poema mais curto que a poeta alcança um alto nível de densidade poética, embora tenhamos nalguns poemas longos grandes realizações. É que há no poema longo o risco do esticamento, da palavra desnecessária, da reflexão sem valor fundante. Este tipo de deslize é cometido nalguns poemas. O poema inicial de CD "Linhagem", lembra "Com Licença Poética", no entanto é menos geral. Há aqui uma revelação de sua "genealogia" - um mostrar de onde nascem seus temas, suas perplexidades. A poeta nos dá a conhecer sua filiação popular que não tem nada de acadêmico, de grupo ou escola. Há uma sabedoria nesta "genealogia" que a poeta parece responsável pela sua transmissão. O livro todo tem uma epígrafe (em *Bagagem* temos 4) bíblica, que aponta para o despreendimento, para a auto-entrega do que lhe foi

transmitido. O título revela o problema da inquietação interior, da agitação do corpo, a força do sentir.

Terra de Santa Cruz, terceiro livro de poesia de AP, é livro onde predomina o desconforto diante do sofrimento. Sofrimento aqui envolve tanto as questões sociais mais amplas (a fome, a miséria, a doença, etc) quanto o particular (as perdas de entes queridos, o medo da velhice, etc). Há o sofrimento mas também há a esperança, a confirmação da fé, a certeza de que há uma dimensão superior. É notória a vivência de momentos de desassossego. A referência a Jó, que abomina o estado em que se encontra, confirma, alusoriamente, a predominância do sofrimento. TSC, suporta uma leitura alegórica. Suas partes - "Território", "Catequese", "Sagração", podem ser lidas respectivamente como: 1) O lugar do sofrimento, o Brasil marcado pela dor, pela situação de penúria de milhões de pessoas; 2) "Catequese" seria um momento de diálogo com Deus. Alegoricamente, depois de descoberto o Território é chegado o tempo da "Catequese" - isto é, o esforço de levar o outro ao encontro com a divindade. Fechando o círculo: 3) "Sagração", o momento de redimensionar o profano, fazê-lo participar da natureza do sagrado. TSC é, pois, um percurso simbólico; a partir do olhar atento ao cotidiano, há a descoberta de um Brasil sofrido, com um povo doente, pobre e carente. E ela vai construir seu "Território" - que é a poesia - sem mascarar a realidade, sonhando talvez com uma Terra de Santa Cruz purificada no seu verso.

O Pelicano (1987) é o quarto livro de poesia de Adélia Prado e o sétimo da escritora. O livro configura diferenças estilísticas - um tom mais refinado e uma perspectiva alegórica. Pelicano é o pássaro que fura suas próprias entranhas para alimentar os filhos. Na tradição cristã ele é alegoria de Cristo que alimenta com seu sangue os homens. Mas achamos que O pelicano pode ser visto, no contexto da poesia de AP, de outra perspectiva. Assim, o pássaro perfura as entranhas para saciar os leitores. Em O Pelicano há um aprendizado de uma linguagem mais depurada. Uma certa leveza perpassa alguns poemas. Não que as dores, os clamores, tenham sido amainados (veja-se a insistência nos chamamentos que os vocativos revelam); é que a poeta busca uma dicção mais suave para dar forma às suas tensões. Nesta perspectiva pode-se falar em ganho estilístico. Um exemplo é o "Canto para comover Jonathan", onde percebemos o reaproveitamento de imagens corriqueiras, num jogo rápido de expressões revelando, com novidade, a grandeza do amor. Permanecem o erotismo, a religiosidade, o naturismo, enfim, as matrizes já delineadas de sua poética.

A Faca no Peito (1988), título já cunhado antes num de seus poemas, é o quinto e, reconhecidamente, descuidado livro de poesia de AP. Quando publicado, Felipe Fortuna, que vinha acompanhando desenrolar de sua poesia, alertou: "em A faca no peito repetiram-se à exaustão - como a do infundável personagem Jonathan - e deu-se preferência a

uma poesia marcante por seu coloquialismo que acena, agora, desleixo e falta de rigor incomparáveis até mesmo à sua poesia". (5) Num caso singular, após uma análise detida do que o crítico apontou, Adélia abjurou publicamente o livro. Ela mesma se coloca:

"Reneguei A faca no peito, o último livro que escrevi. Reneguei, abjurei até publicamente pelo jornal 12 poemas do livro. Eu achei que nunca ia cometer esse pecado, mas fiz essa bobagem: publiquei 12 poemas horríveis. Estava tão empolgada com o livro que não achava nada errado nele. O crítico Felipe Fortuna do caderno Idéias do JB, fez a observação. Demorei mais de um ano para perceber a justeza da crítica que ele havia feito, mas graças a Deus percebi." (6)

No campo da prosa Adélia publicou três livros - uma espécie de "trilogia dos fragmentos", como observou Augusto Massi; sobre a produção em prosa é elucidativo o depoimento feito por Adélia em entrevista à Folha de São Paulo:

"Um belo dia escrevi Solte os Cachorros e aí pensei que aquilo também era literatura. Não podia chamar de conto, nem de romance, nem de nada, mas não era poesia. Depois escrevi Cacos para um Vitral, que também é prosa, um pouco diferente, quase um romance embrionário. (...) e agora os Componentes da Banda. Mas sem nenhum projeto. O que eu quero fazer mesmo é poesia, quem me dera que tudo o que eu falei em os Componentes da Banda pudesse ter sido dito sob forma de poesia". (7)

Não é nosso objetivo discutir aqui o gênero destas obras. O que fica claro da leitura de sua prosa é a incorporação de vasta poeticidade nas falas, nas imagens, no modo de ser das personagens. E há, por certo, muito de

memória e auto-biografia. Mas nada disto define o voo da escritora. Comentemos obra por obra.

Solte os Cachorros (1979), a primeira obra em prosa compõe-se de três partes: "Solte os Cachorros", "Sem Enfeite Nenhum" e "Afresco". Com alguns poemas, aqui mais livremente, a escritora vai deixando jorrar experiências, observações, anseios.

Há reflexões críticas sobre a Igreja, por exemplo, ("mas a maioria entende, por um escuro caminho do Divino Espírito Santo, que Nossos Sonhos é maior que sua Igreja, que, mal compreende, parece puxada, pela mula do Zezim") (8). O tom é solto (como aponta o título da obra) e alegre. E, há, muitas vezes, um tom de humor, expressões e comentários que nos anunciam o riso. A conjunção de vários assuntos num mesmo texto, como se fosse anotando fluxo do pensamento, é recurso recorrente neste e nos demais livros de prosa: ("Quarenta anos é demais para uma mulher. Prefiro quarenta e dois. O Papa tá passando pito nos jesuítas; plantei um pé de samambaia chorona que não vai pra frente de jeito nenhum") - (pg. 11). A linguagem nestes três livros é recolhida de falas populares, com suas imagens, com ritmo e dinamismo próprio. Nos dá sempre a impressão de que estamos vendo seus personagens conversando, gesticulando.

Cacos para um vitral (1980), segue a mesma linha do fragmentário. O título já confirma a perspectiva de que vai nos ofertando cacos para formarmos o vitral. A

diferença do livro anterior está em que agora temos uma personagem e a obra circula em torno das vivências dela (dúvidas, perplexidades, sonhos, indagações, enfim, o aprendizado cotidiano, alegre, triste, da vida). A obra é narrada em terceira pessoa mas toda permeada de discurso direto - marcada por travessões e aspas. Este procedimento nos dá acesso à fala e comentários diretos da personagem.

Os Componentes da Banda (1984), pode ser considerada a obra que melhor assume a estrutura de um romance. Tem em comum com CPV a ausência de subdivisões, apresentando-se ao leitor num único jorro. De diferente, o fato de ser narrado em primeira pessoa, por Violeta. A personagem vai se desvelando, e, muitas vezes, revela laivos reflexivos extremamente agudos, como neste exemplo: "somos carência pura, somos os tirados do nada, nós não somos", ou a constatação: "Há tantas questões irrespondidas"⁽⁹⁾. Sônia Mindlin assim nos apresenta o livro: "Violeta vive em Cruzalva, no interior de Minas Gerais, é casada, tem filhos, é professora e compositora. Habita um mundo multifacelado: Violeta pensa, sonha, conversa consigo mesma, com as amigas, com Deus. Algumas preocupações centrais, entretanto, atravessam de cabo a rabo sua existência. Violeta compõe. Sabe criar melodias, falar sem palavras. A certa altura da vida começa a ter vontade de escrever, escreve, e se surpreende ao criar palavras que falam por si, sem música. Teme que escrever não seja coisa de Deus. Há muitas coisas que para ela ora parecem ser de Deus ora não: as palavras, o

corpo. Violeta inveja seu marido, Pedro, que nunca dá pela metade e por isso é alegre por inteiro; admira sua amiga Cora que é capaz de dançar, se divertir e ser feliz mostrando o colo sem culpa; se assombra e se ilumina com seu filho, que apesar de ser reprovado num concurso chega em casa dando graças a Deus". (10)

1 - Apresentação de uma POÉTICA

"Porque tudo que invento já foi dito
nos dois livros que eu li:
as escrituras de Deus,
as escrituras de João.
Tudo é Biblias. Tudo é Grande Sertão

("A invenção de um modo", In:
Bagagem, p. 34)

1.1 - Construção do poema

"Com Licença Poética", poema inicial do primeiro livro de AP, revela-nos, do ponto de vista estilístico e temático, procedimentos e motivos que povoarão toda sua poesia. O poema pode ser lido como uma poética, uma revelação de seu fazer literário.⁽¹⁾ Em apenas 18 versos são apontados inúmeros caminhos que serão posteriormente seguidos: alude à sua predestinação poética, coloca o problema da condição de ser mulher, refere-se a espaços (longe X perto) que povoarão seus versos, coloca o problema da dor e alegria, aponta a dimensão metalinguística de sua poesia, anuncia elementos de sua visão erótica-religiosa e, por fim, assume a perspectiva de um lírico destemido, disposto a construir seu caminho, a conquistar seu espaço, desdobrar-se.

À diversidade de elementos temáticos levantados corresponde uma diversidade de procedimentos - enumeração, comparação, construção em vitral, versos curtos X longos gerando um ritmo diverso. Passemos à leitura:

COM LICENÇA POÉTICA

- 1 - Quando nasci um anjo esbelto,
- 2 - desses que tocam trombeta, anunciou:
- 3 - vai carregar bandeira.
- 4 - Cargo muito pesado pra mulher,
- 5 - esta espécie ainda envergonhada.
- 6 - Aceito os subterfúgios que me cabem,
- 7 - sem precisar mentir.
- 8 - Não sou tão feia que não possa casar,
- 9 - Acho o Rio de Janeiro uma beleza e
- 10 - ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
- 11 - Mas o que (sinto escrevo). Cumpro a (sina).
- 12 - Inauguro linhagens, fundo reinos
- 13 - (dor não é amargura).
- 14 - Minha tristeza não tem pedigree,
- 15 - já a minha vontade de alegria,
- 16 - sua raiz vai ao meu mil avô.
- 17 - Vai ser coxo na vida, é maldição pra
Homem
- 18 - Mulher é desdobrável. Eu sou. (2)

A análise do poema seguirá duas perspectivas: procuraremos dar conta do texto em si, do lugar diferenciador desse eu lírico e do valor do poema. Num segundo momento procuraremos fazer uma ponte entre "Com Licença Poética" e o desenvolvimento posterior de sua poesia

- especificamente seus primeiros livros de poesia. Estas duas perspectivas estão muitas vezes imbricadas.

Um olhar sobre a construção dos versos revela que estamos diante de uma poeta que sabe tirar proveito da liberdade de criação da arte moderna. Predominam versos de 9 a 10 sílabas construídas livremente, assumindo um ritmo marcante, principalmente quando contraponteiavam com versos menores de 5 a 6 sílabas. Vejamos os três momentos em que isto acontece:

- 1 - "desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira." (v. 3 e 4)
- 2 - "Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir." (v. 6 e 7)
- 3 - "Inauguro linhagens, fundo reinos
(dor não é amargura)." (v. 12 e 13)

A pontuação é também significativa. As vírgulas e os pontos são usados em todo o corpo do poema - o que não acontece em muitos outros poemas em que o leitor é quem determina as pausas. Temos neste poema uma intencionalidade na determinação das pausas. A poeta dirige a perspectiva geral da leitura apontando para o tom de cada verso.

Está claro o contraponto entre versos com cerca de dez sílabas e os de seis. Este tipo de procedimento tem lugar em toda sua obra. Os versos menores, nos exemplos 2 e 3, são ponderações significativas. Já o exemplo 1 apresenta um tom de ordem, em discurso indireto, que revela a fala do anjo. Estamos, portanto, diante de um ritmo nascido, do

ponto de vista métrico, da liberdade de acoplar estruturas diversas.

Os verbos estão predominantemente em primeira pessoa: "nasci", "aceito", "sou", "acho", "sinto", "escrevo", "cumpro", "inauguro", "fundo". Acrescenta-se ainda, reforçando o caráter subjetivo, os pronomes de primeira pessoa. Os verbos, em sua maioria, indicam ação, revelando dinamismo de um eu atento, observador, ávido e, em muitos momentos, em desassossego.

O estrato sonoro do poema não é o mais privilegiado. Não há preocupação com nenhum tipo de rima, embora alguma aliteração (/s/-v.11) ou um jogo rápido do /ü/ em cumpro e fundo. Não há preocupação direta com nenhum tipo de musicalidade. O ritmo nasce mais do contraste dos versos, da pontuação, da junção de imagens fortes.

O poema pode ser dividido em partes - cada parte comporta uma dimensão do eu que se apresenta. Sua estrutura parece-nos muito bem tecida:

Parte 1: do v. 1 ao 3: a poeta narra sua predestinação. Há uma mescla de discurso direto e indireto, o que lhe confere caráter objetivo.

Parte 2: v. 4 e 5: espécie de comentário revelador sobre a predestinação. Avulta aí a consciência do peso, da dificuldade.

Parte 3: do v. 6 ao 10: a poeta diz o que faz e

novamente aponta para a consciência de sua condição: ("aceito os subterfúgios", tem consciência deles, aceita o jogo) , o que não é, o que parece e em que crê. Uma espécie de apresentação de seu modo de ser.

Parte 4: do v. 11 ao 13: o verso onze revela que o sentir será privilegiado na hora da construção do poema, e alude ao problema da predestinação.

Parte 5: do v. 14 ao 16: a poeta aponta as fontes de um de seus temas mais recorrentes: a tensão entre a busca da alegria e o assalto inevitável da tristeza. Há uma linhagem na luta pela alegria. Neste sentido a poesia é condensação de uma experiência anterior revelada pela tradição vivida pelos seus.

A última parte condensa as anteriores: por ser predestinada a carregar um fardo pesado, por aceitar determinados condicionamentos, embora consciente deles; por viver de um modo comum, com dúvidas e admirações (v.3); por ter consciência de seu fazer literário (v.4); por confiar na força da linhagem que transmitiu-lhe o fio da alegria; por tudo isto é que se afirma desdobrável. Temos aqui a afirmação clara de um projeto estético.

A consciência do seu modo de ser, do fazer poético, da destinação avulta nas diversas partes do poema e confere-lhe um caráter de obra construída. Dá-nos a impressão de que este poema foi concebido para introduzir a obra. Isto é, foi "pensado" posteriormente à elaboração do

livro Bagagem.

A idéia de que "Com Licença Poética" pode ter sido "construído" para encabeçar a obra é ratificada quando analisamos a expressão-título do poema. O termo significa "Certa margem de liberdades que se concedem excepcionalmente a quem escreve versos a fim de que melhor se possa expressar através das exigências de METRO, RIMA, ESTROFAÇÃO, e assim por diante..."(3)

Há pelo menos duas hipóteses interpretativas para o termo: na primeira a poeta pede "Licença Poética" para iniciar sua trajetória poética. O pedir licença é atitude de quem chega respeitosamente, mas ciente de seu valor. No entanto, *pedi* licença a quem? Não há um destinatário explícito, apenas uma alusão ao primeiro poema do primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade, o "Poema de Sete Faces"⁽⁴⁾. A referência a um poeta lírico moderno situa a poeta numa tradição maior da literatura brasileira. A segunda hipótese é a de que a poeta chega 'com licença poética'. A licença que traz é a sua obra, toda sua Bagagem. Há aqui uma atitude autônoma. A poeta chega com sua produção, alude o grande poeta colocando-se no mesmo nível. É a atitude de quem demorou para trazer a público sua produção, porém quando o fez já trazia uma poética delineada.

A poesia de AP tem como componentes estruturais marcantes o trabalho com as imagens. Esta matriz de sua poesia é também determinante em "Com Licença Poética". A

primeira é a do anjo, ente puro, sem mácula, o mensageiro de Deus, fiel acompanhante do homem (anjo da guarda) no imaginário cristão. Em vários momentos o anjo é acionado para anunciar grandes acontecimentos. Seus caracteres determinam e conferem ao poema um tom sublime. O anjo de Adélia é esbelto e toca trombeta, marcando, portanto, a diferença com o anjo de Drummond.

Outra imagem requisitada é a dos lugares: sua poesia está povoada de espaços que se apresentam numa tensão entre o longe e o perto. Neste poema o Rio de Janeiro é emblemático do espaço distante e encantador. A imagem do parto é das mais ricas neste poema e aponta para a experiência feminina revelada em sua poesia. Parto é nascimento, é o aflorar de um projeto que carece de cuidados, atenção especial. A expressão é "Ora sim, ora não, creio em parto sem dor". A dor do parto é considerada como das mais fortes e marcantes. Daí a perspectiva da mulher que duvida da ausência da dor.

No verso o "Vai ser coxo na vida, é maldição pra homem" o coxo é imagem claramente referida ao corpo - ao corpo do homem e ao corpo da poesia drummondiana que se revelou, entre outras dimensões, como desajeitado, gauche. Corpo coxo é o de andar desajeitado, o contrário de esbelto que é sua perspectiva. Contrapondo-se ao coxo, a poeta propõe o desdobrável a que já aludimos. Não podemos deixar de aludir que coxo remete também ao demônio, embora não nos pareça aceitável neste contexto.

Deixamos por último a imagem do reino que se inscreve claramente no campo da metalinguagem.

A poesia moderna usou e abusou do recurso metalinguístico. Sobre esta questão, são iluminadoras as reflexões de Alfredo Bosi:

"A poesia vista como uma técnica autônoma da linguagem, posta à parte das outras técnicas, e bastando-se a si mesma:

eis uma teoria que estende à prática simbólica o princípio fundamental da divisão do trabalho e o exalta em nome da maior eficácia do produtor."

Mais adiante:

"No entanto, posso entender por "metalinguagem" não a ostentação positiva e eufórica do código; não a norma, a regra abstrata do jogo, mas exatamente o contrário: o momento vivo da consciência que me aponta os resíduos mortos de toda retórica antiga ou moderna; e com paródia ou com a pura e irônica citação, me alerta para que eu não caia na ratoeira da frase feita ou do trocadilho compulsivo."

Ao lançar mão deste procedimento (metalinguístico), Adélia não o faz por esgotamento temático. A poeta reflete sobre o modo como trabalha as

palavras e, finalmente, sobre o encontro de sua poesia com a tradição. A riqueza desta reflexão é também apontada em "Com Licença Poética" nos versos: "Mas o que sinto escrevo./Cumpro a sina./Inauguro linhagens, fundo reinos". No poema "Antes do Nome"⁽⁵⁾, temos a concepção da poeta sobre a palavra e a linguagem de modo geral:

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

Por que não importa a palavra? Porque a eleição dos conectivos? E do "o" marca do vocativo, tão constante em sua poesia? Porque para Adélia, importa, como o título revela, a experiência anterior, as coisas antes de serem denominadas, a emoção das coisas sentidas. Daí a palavra ser dispensável(?). A arte literária não pode prescindir da palavra. E a poeta,

mais que ninguém, conhece esta verdade. A palavra é então disfarce? Em sua visão, sim. Ela vai tentar, através da palavra, revelar esta experiência anterior que poderá, inclusive, dispensar a linguagem⁽⁶⁾. A intermediação da linguagem parece macular o vigor da experiência. No entanto, é a linguagem a única possibilidade de expressar o que foi vivenciado. Mas o poema revela outra faceta: "Quem entender a linguagem entenda Deus / cujo Filho é Verbo. / Morre quem entender". A impossibilidade de entender a linguagem (e o que vem antes) é que motiva a escrita. A poeta escreve para captar o inefável, o "Puro susto e terror" que antecede a palavra. Não há aqui embutida a visão (romântica?) da inspiração. Para captar essa "coisa mais grave" só em "momento de graça infrequentíssimo". A teoria da inspiração na sua origem grega é das mais ricas no sentido de que aponta para o reencontro do primitivo, da lembrança do passado⁽⁷⁾. O poeta próximo à natureza ouvia o canto das musas, filhas da memória. Este canto acordava imagens, sentimentos adormecidos, a musa como que provocava o reencontro com a dimensão mais recôndita do ser. Ser tocado pelas musas (portanto, por uma divindade) significaria, para Adélia, os "momentos de graça". A palavra graça no vocabulário teológico significa aquilo que é dado gratuitamente ao homem por Deus. A graça, portanto, não depende da vontade humana, do desejo da criatura. Vemos então que a articulação metalinguística que a poeta faz, aponta para sua visão religiosa, revelando sua concepção sobre o fazer do poeta - que é uma espécie de aceitar estes

momentos de graça. Noutro poema, de forma mais explícita ela dirá: "Que a fonte da vida é Deus, há infinitas maneiras de entender"(8).

Retomando "Com Licença Poética", agora fica mais clara a expressão "Cumpro a sina". Se escrever é uma graça, é aceitar a revelação do Espírito Santo, não resta à poeta senão cumprir a sina, aceitar a predestinação poética. Vale ressaltar que esta perspectiva não invalida o trabalho formal, a consciência da construção, o aprimoramento posterior do poema. E quando o momento de graça faltar ou tardar, a poeta vai lamentar os momentos de deserto: "nenhum verso em dezembro que para isso nasci e vim ao mundo"(9).

Em nenhum momento a construção da metalinguagem se dá como "recusa e ilhamento". Como ausência de motivo ou falência da expressão do mundo. Nesta perspectiva podemos afirmar que sua poesia lança mão de um recurso comum na produção poética moderna, mas numa perspectiva marcadamente pessoal. Temos a consciência de quem sabe que "funda reinos", isto é, cria novos mundos, viaja no espaço da fantasia.

1.2 - Revelação de um modo

Feitas estas considerações referentes aos versos, à pontuação, à matéria verbal, às imagens, à estrutura e caráter metalinguístico imbutidos no poema, procuraremos

agora pensá-lo atento ao sentido de algumas partes e da relação delas com toda a obra. O tom inicial é sublime, articula o mito da anunciação do nascimento de Deus. As "personagens" são o anjo, mensageiro do destino da poeta, e a poeta, marcada desde o nascedouro para função pesada. Não há ironia do anjo torto drummondiano. É possível constatar aqui a visão religiosa que permeia toda sua obra. O adjetivo esbelto que determina o anunciante, parece deslocar-se para a poeta. Anjo esbelto anuncia o nascimento de alguém esbelto; isto é, que se faz ver, que tem elegância.

O verso "Vai carregar bandeira" que é mensagem da anunciação, remete a alguns significados. No universo religioso, bandeira lembra procissão, estandarte com imagens de santo, com símbolos do sagrado. No campo mais profano bandeira pode significar uma luta, um projeto defendido. Nas duas hipóteses há a idéia de ação, de movimento, de um eu que se apresenta, vem a público defender um estilo.

Veio fértil e problemático: "Aceito os subterfúgios que me cabem, / sem precisar mentir". Adélia pode ser acusada de passividade com relação aos costumes, ao modo como a sociedade consagrou o relacionamento homem X mulher. Se observarmos com cuidado veremos que a poeta usa de um ardil não para mentir para si mesma, antes, para ratificar seu modo de ser. Quando ela fala do "Casamento" está revelando um estilo de casamento que conserva o ardor, a força erótica. Ela não defende a instituição do casamento,

apenas revela um modo de vivê-lo. Inúmeras vezes usa a imagem da noiva. E sempre a recorrência conota a idéia de entrega e dimensão erótica do encontro. Ser noivo e noiva não é um momento, é um estado, uma busca de vivenciar o amor como eterna novidade, como vicejar diário da sexualidade. Portanto, ao accitar os subterfúgios está simplesmente usando um certo "jogo de cintura" (dimensão de sua mineiridade?), parecendo igual a todas ou de acordo com uma tradição, no entanto, descobrindo o que há de frescor nos gestos, nos afazeres tradicionalmente aferidos à mulher.

A noção de desdobramento é essencial para a compreensão da poesia de AP. O verso "Mulher é desdobrável. Eu sou.", articula uma condição básica do feminino. é um verso conceitual. O predicativo desdobrável é atribuído a todas as mulheres. é como se dissesse: "Ser mulher é ser desdobrável". Afirmativa tão acabada, no entanto, é como que restringida na segunda parte. Este eu sou é um reforço que concerne ao poema a perspectiva do eu que afirma algo e que se afirma. é um definir-se e, ao mesmo tempo, fechamento do poema. O que virá depois - toda sua pródiga produção - são desdobramentos deste eu vigoroso. O verso lembra a estrutura de um silogismo: "Toda mulher é desdobrável. Eu sou mulher. Logo, sou desdobrável.". Esta aproximação é apenas para reforçar a perspectiva de que o poema comporta uma construção cerrada.

Retornando ao problema do "ser desdobrável", podemos concluir que o desdobramento fundamental é sua

produção poética. Nesta perspectiva, a poeta como que se multiplica para poder recolher posteriormente, sensações diversas do que foi experimentado. O procedimento utilizado pelo desdobramento assenta numa espécie de recolha para dentro do corpo de tudo que lhe é exterior. A poeta vai mostrar-se marcada por uma "sede excessiva"⁽¹⁰⁾. O poema entre outros, é emblemático desta recolha interior. A poeta tem consciência de que as coisas estão dentro dela -- seus mortos, seus sonhos, seus desejos, etc. Se em Fernando Pessoa - Álvaro de Campos - a multiplicação ("multipliquei-me para poder me sentir") do eu

- revela um eu lírico esfacelado, dividido, que está perdendo a identidade - em Adélia, o desdobramento é um esforço para manter sentido ante o diverso e grandioso. A poeta multiplica-se para, posteriormente, ajuntar-se, recolher o disperso. Álvaro de Campos diante da pequena que "come chocolate" deseja sua inconsciência, sua "verdade", seu puro existir; Adélia diante da menina que é pura com o vestido novo, se integra a esta experiência, aproxima-se mais diretamente deste modo de ser⁽¹¹⁾. é que Adélia crê numa unidade maior, numa força que integra os seres. Daí porque para ela o livro de poesia contrapõe com as panelas, o fazer comida.

Podemos afirmar que o desdobramento é um procedimento nascido de uma visão de mundo específica, marcada pela convicção de que a vida é mais forte, tem unidade. É, por fim, uma forma de simbolicamente, dar ordem

ao caos, dar sentido ao existir.

O modo de ser da poeta assenta também na "vontade de alegria" que está em tensão com sua "tristeza endócrina"⁽¹²⁾.

Há uma disposição para construir a alegria, forjá-la, fazê-la parte de si, esta disposição gera uma poesia que se destaca por sua positividade diante da vida, por sua descontração, enfim, seu louvável vigor.

A "licença poética" requerida no poema em análise, é uma poética porque condensa, como dissemos, procedimentos e assuntos que povoarão o corpo da obra. Vejamos isto mais de perto: A dimensão metalinguística anunciada, por exemplo, em "Inauguro linhagens, fundo reinos", está em poemas como: "A invenção de um modo". (Bagagem, p. 34),

"O modo poético" (Bagagem, p. 85); "Linhagem" (CD, p. 21); "Ausência de poesia" (CD, p. 63); "O espírito das línguas" (TSC, p. 17) e "Uns e outros nomes de poesia" (TSC, p. 41), para ficarmos com apenas dois exemplos de cada livro estudado. A forte tensão entre tristeza X alegria povoa dezenas de poemas de toda sua obra. Esta temática assume parte da complexidade em "A face de Deus é vespas" (TSC, p. 21). "Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.", desdobra-se, por exemplo, num poema de auto-apresentação, como em "Grande desejo" (Bagagem, p. 20). O estilo que configura "Com Licença Poética" também contamina inúmeros poemas: versos longos contrapontando com versos

curtos é marcante em poemas centrais de sua obra como "Desenredo" (CD, p. 61), "Casamento" (TSC, p. 29), "Invenção de um modo" (Bagagem, p. 34), entre outros.

Creemos que é possível ler o poema em dois sentidos: como poética - obra indicadora dos caminhos e procedimentos estilísticos da autora e como sendo o poema a própria licença poética. Isto é, o poema aponta os temas, as perspectivas que a obra revelará, e, ao mesmo tempo, traz em si, na sua construção, alguns procedimentos que a obra como um todo confirmará.

19 Sabaremos viver uma vida melhor que esta,
20 quando mesmo chorando é tão bom estarmos juntos?
21 Sofrer não é em língua nenhuma.
22 Sofri e sofro em Minas Gerais e na beira do oceano.
23 Estarreço de estar viva. Ó luar do sertão,
24 ó matas que não preciso ver para me perder,
25 ó cidades grandes, Estados do Brasil que amo como se
L tivesse inventado.
26 Ser brasileiro me determina de modo emocionante
27 e isto, que posso chamar de destino, sem pecar,
28 descansa meu bem-querer.
29 Tudo junto é inteligível demais e eu não suporto.
30 Valha-me noite que me cobre de sono.
31 O pensamento da morte não se acostuma comigo.
32 Estremecerei de susto até dormir.
33 E no entanto é tudo tão pequeno.
34 Para o desejo do meu coração
35 o mar é uma gota.

2.1 - AUSÊNCIA DE HIERARQUIA

Este, como outros títulos de poemas de AP, parece-nos revelador. O prefixo des junto ao substantivo enredo cria uma dissonância, sugere ausência de ordem. Enredo, enquanto termo do vocabulário literário, é o "conjunto dos incidentes que constituem a ação de uma obra de ficção",

"entrecho, intriga, ação, urdidura, fábula". Também sugere a noção de "tecido embaraçoso" como o da rede" ou, figuradamente, "algo de mistério, drama íntimo; segredo; episódio complicado".(1) entre tantas possibilidades, a noção de tessitura, casa bem com o sentido de construção que o poema pode encerrar. "Drama íntimo" também aponta para a idéia de algo problemático que se apresenta na poesia. Mas o título é desenredo. Há portanto, como que uma negação do sentido de enredo, aparentemente. O substantivo desenredo pode significar solução, desenlace, desfecho. Já o verbo desenredar revela um amplo campo semântico. Desenredar [des + enredar, v.t.d.l]: 1. desfazer o enredo, estirar ou separar. 2. Resolver, destrinçar. 3. Descobrir, esclarecer, desintrincar. 4. Desembaraçar-se, soltar-se. 5. Tornar claro, nítido, perceptível. 6. Desembaraçar-se, desemaranhar-se. 7. Sair de apuros. A primeira pessoa do presente do indicativo do verbo é desenredo (terceiro e aberto).

Voltando ao título, ficamos a ambiguidade: estamos diante de um nome ou verbo? Se optarmos por interpretar o título enquanto substantivo, o poema seria, já, a solução, o desenlace. Entendido como verbo, teremos a força do eu que se propõe a. Isto é, eu desenredo, o que dá ao texto a força de um eu ativo, que não se acalma, dinamismo este característico de quem se apresenta como desdobrável. A noção de desenredo conota também sentido de desorganização, ausência de ordem aparente. Assim, as "cenas" não carecem de ser amarradas, elas podem se dar de

forma também desordenada. Há uma perspectiva de ausência de hierarquia que parece-nos bastante recorrente noutros poemas de AP. (2) Os objetos, as imagens, as situações livremente evocadas pela memória, se apresentam num conglomerado, dando a impressão de que foram juntadas sem muito critério. Desfilam^{nos} poemas o "pé de couve", o "guarda-chuva" antigo, a imagem de pai, mãe, dos avós, os desejos do corpo, o marido, o quintal, etc. Mas um olhar mais detido vai nos revelar que o que há é um recolhimento reflexivo da experiência que depois irá compor o poema ao modo de um vitral. Não há lugar privilegiado para este ou aquele objeto, esta ou aquela imagem, todas são fundamentais. Logo, há uma consciência que se faz com o desenredo. Este amontoado de coisas que se justapõem no poema, têm uma organização interna, uma costura de fundo, com fios aparentemente invisíveis que apenas tateando por entre objetos/palavras é possível captar. Se há um desenredo justificado pelo aparente amontoado de situações, objetos, há, também, um enredo que dá conta da forma, da construção da poesia. é o que vamos investigar.

A referência a ausência de hierarquia remete-nos ao universo temático de AP. Este universo está marcado pela vivência da mulher/poeta que assume a vida caseira, as tarefas domésticas - (cuidar da casa, fazer comida, olhar os filhos, o marido, cuidar do quintal e do jardim), a vida religiosa e social. A vida religiosa (a fé, a paróquia o diálogo com Deus) perpassa todas as vivências da poeta.

Está na Igreja, no sermão do Frei (sobre o qual ela se interroga e questiona), no enterro, no olhar atento para a rua (as conversas, as vestes dos outros, a briga de mulheres, etc.), na recusa de determinado estilo de ser mulher. Na busca, enfim, de uma identidade própria, de uma individualidade que se revela na forma como vive o cotidiano. Esta identidade também é perceptível num recolhimento sempre reflexivo, indagador, e um tanto atormentado. A questão da ausência de hierarquia, que está ligada à aparente desorganização das coisas, na mistura que a poeta faz de experiências diversas. Neste sentido, convivem na mesma imagem/no mesmo poema o "galinheiro de tela", "o pé de rosa-doida", a indagação sobre "os que se foram", "o restinho de molho na panela", a saudade de seus mortos, a perplexidade diante da vida (o susto), o sofrimento, etc. A recolha dos objetos para formar o poema se dá, portanto, sem uma relação explícita. O que dá uma impressão de sobra, de aglomerado de objetos, sensação de que o texto careceria de mais depuramento. Pode haver poemas em que haja excesso, no entanto, o estilo farto de AP, nos seus melhores poemas, não autoriza esta crítica. A ausência de hierarquia (também no sentido de não-eleição de termos eternos, sublimes) constitui-se num traço marcante de seu estilo. Este traço configura-se a partir não só das experiências pessoais, domésticas da poeta. Mas também de uma tradição que busca o simples, a poesia nas coisas. ("Na dor, no elevador", nos "casebres de açafraão").(3) Este veio modernista é incorporado e

engrandecido por AP. Se por um lado, como já evidenciamos, ela revela-se anti-moderna, por outro ela retoma, com um olhar peculiar, o cotidiano mais íntimo, escondido nos quintais, nas cozinhas, nos temperos, para compor uma poesia que nos dá a impressão de coisas jogadas, captadas livremente pela inspiração. Esta ausência de relações explícitas que caracteriza os melhores poemas de Adélia - e que, chamamos de ausência de hierarquia - cria dificuldade de penetração pelo leitor que terá de encontrar o fio de Ariadne, o veio que conduza ao entendimento e interpretação do poema. No entanto, há como que um feitiço em sua poesia. Mesmo que o leitor não consiga interpretar o poema, capta, pela sensibilidade, pela intuição, o que há de insólito, de diverso nesta poesia.

Falamos em universo temático de Adélia. Há aqui outra revelação: o universo de sua poesia é interiorano.(4) Não há o medo da velocidade, da correria da cidade grande. Sua poesia, do ponto de vista temático, liga-se a tradição mais regional de nossa literatura. E não é, por isto, uma poesia envergonhada e menos universal. A experiência feminina, marcadamente fértil, vai tocando com sua "poção mágica"(5) o cotidiano mais particular, e resgatando, poeticamente, o que nele há de mais surpreendente. O sublime (a fé, a ressurreição, o diálogo com Deus - para Adélia a poesia é revelação de Espírito Santo)(6) e o mais íntimo cotidiano se juntam para compor o poema. No espaço do poema tudo é sagrado. O sagrado, portanto, é a poesia. E a

poesia não comporta divisões hierárquicas, separações valorativas. Vê-se que este procedimento não busca privilegiar temas, assuntos, cenas; a experiência pessoal é é basilar na construção de sua poesia. A desierarquização se impoe, assim como vivência da pessoa e possibilidade construtiva do poema.

2.2 - ESTILO FARTO:

O estilo farto é decorrente dessa visão desierarquizada que a poeta revela. Há uma profusão de palavras, uma diversidade de temas, um ritmo diverso nascido de assonâncias, jogo sintático, acoplagem de versos longos a versos curtos, imagens grandiosas (o lá), imagens pequenas (o cá). A mistura desta diversidade de recursos concede ao poema - e à obra poética em geral - uma noção de fartura, de verdadeira fertilidade poética.

Abordaremos a questão do estilo farto em "Desenredo" a partir de quatro tópicos: primeiramente analisaremos a construção em vitral como processo recorrente de composição do estilo de Adélia; num segundo momento trabalharemos o ritmo no verso, os recursos de construção e a sintaxe em que o poema se apóia; terceiro, falaremos do caráter narrativo que o poema assume e o seu significado para interpretação de "Desenredo". Por fim, analisaremos algumas imagens presentes no poema.

2.2.1 - Construção em vitral

Vitral remete-nos, a priori, ao espaço das cores e formas da pintura. Denominamos construção em vitral ao processo de resgate de sensações, lembranças e visões alojadas na memória, chamados a compor o poema. Quando a poeta convoca a memória e nela elementos para construção do poema, vai distribuindo-os de modo a formar um vitral - o poema. A imagem do vitral conota, entre outras coisas, a noção de reunião de "cacos", de partes estilhaçadas, de pequenas coisas aglutinadas. Em seu sentido denotativo, o vitral constrói-se com fragmentos de vidros, elementos delicados, quebráveis facilmente e que carecem de burilamento, de corte cuidadoso, de atento trabalho manual. O vitral embeleza janelas, igrejas, espaços públicos e privados. O estilo de Adélia resulta desta construção cuidadosa com palavras/cacos para compor o vitral/poema.

Da memória recolhe várias experiências para a formação do poema. Estas experiências passadas e mais as presentes instigam reflexão, perguntas, perplexidades. Ao começar o poema contando algo, a poeta dá saltos, viaja no tempo interior, na própria consciência para relacionar o mundo da memória ao das experiências próximas, também vincadas ao cotidiano, e a perplexidade a que tudo is

to induz.(7) Outros textos, que lançam mão deste processo de composição, confirmam o que já denominamos de ausência de hierarquia. O recurso estilístico que dá suporte, que possibilita esta junção de elementos dispersos - sem organização explícita - é, comumente, o de construção em vitral.

O título "desenredo" se acopla bem a` idéia de um vitral. Desenredo conota a diversidade de elementos resgatados para a composição do poema, remete-nos, portanto, à imagem de um vitral. Chama a atenção no modo de composição em vitral o resgate de determinados espaços para a configuração do poema. Em desenredo temos quintal, janela, mar, galinheiro, matas, lote, etc.No poema convivem lugares, sensações, perguntas. Os lugares parecem acordar determinadas sensações, provocam certas perplexidades. Sensações, perplexidades, lugares são elementos que povoam o poema, massa diversa para construção da mesma "tulha".

Um exemplo marcante da construção em vitral é o poema "Leitura" de Bagagem, um dos centrais da poética de AP. Novamente os espaços: quintal que contém riquezas de frutos e mistério; coisas: pedras, muros, talhas de barro; pessoas: pai e seus objetos (aqui tudo no plano da memória). É um eu que organiza, dá forma a tudo. Enfim, constrói o vitral/poema.

Outros poemas são marcantes deste procedimento

estilístico. Veja-se: "Cacos para um vitral" em TSC, "Vitral e "Tulha" em CD. Com relação a "Tulha, também o título já remete à idéia de vitral, de organização ou ajuntamento de coisas diferentes. Tulha é bacia onde coisas diversas são ajuntadas e que, na tulha, convivem, se adequam, ganham unidade na diversidade. No poema (que nesta visão é a tulha) convivem sensações, coisas pessoas e espaços. Sobretudo, o que sustenta e agrega, a vida, que "rola mas não cai".

Podemos também ver o poema em quatro blocos: o primeiro vai do v. 1 ao 8. Caracteriza-se pela insistência da poeta em falar de sua experiência com o mar, sua vontade de dizer, de despertar o interesse dos seus pelo mar. O segundo momento vai do verso 9 ao 16 onde revela a convivência com os seus, e o trabalho cotidiano deles. Um terceiro momento vai do verso 17 ao 29. É um fragmento longo, caracterizado pelo tom reflexivo, indagador sobre a vida simples e seu sentido, bem como o sofrimento. O eu lírico se revela com suas dúvidas e perplexidades. A última parte vai do v. 30 ao 36. É uma espécie de ajuntamento de tudo e do efeito que esse ajuntamento produz. Há versos que são ecos de outros anteriores. Por exemplo, retoma o tema da dor, do sofrimento, da morte (verso 31). Estas partes são como que partes do vitral..

2.2.2 - Ritmo e sintaxe

A pesquisa do ritmo que configura o poema poderá confirmar algumas suspeitas levantadas. Os versos de Desenredo apresentam enormes disparidades de métrica e de ritmo. Vai da redondilha maior a longos versos de até 24 sílabas. Não há preocupação com rimas, nem com formas tradicionais de versificação. Esta diversidade de versos casa-se bem com a diversidade de assuntos levantados no poema. A forma, a construção do verso não segue uma preferência hierárquica (por exemplo, a preferência pelo decassílabo ou redondilha). No entanto, há um ritmo cunhado por outros recursos que não os da rima ou metrificacão. Assonâncias, aliterações, marcações através de consoantes fortes, da construção sintática, deslocamentos expressivos formam a estrutura básica do poema.

Detenhamo-nos na construção de alguns versos:

A construção sintática do primeiro verso é significativa. (B) A ordem sintática inversa (ordem direta: os navios me causam grande admiração) condensa uma frase corriqueira, até banal, destacando de imediato o fascínio por este engenho milenar, marcado por histórias, lendas. O navio é imagem forte de partidas e chegadas, de silêncio e solidão. De perigo, de incerteza - é o que poderá não voltar, ser tragado pelas vagas. é natural que cause admiração. Iniciar o verso pelo adjetivo "grande", dando ênfase ao tamanho, à amplitude da admiração confere ao poema um tom triunfal, de quem vai falar de coisas extraordinárias, um gosto de ode. Casa-se bem (ou confirma) com este início eloquente o soar da

consoante forte que inicia o vocábulo grande - o d (e o encontro consonantal gr). Em Grande admiração temos a repetição de três consoantes fortes, como que anunciando algo. Dá-nos a impressão de tambores que ressoam mimetizados pela aliteração da oclusiva sonora linguodental d. Este som parece ecoar no final de admiração e causam; A parte final do verso "me causam os navios" é sonoramente mais suave (inclusive por ter no início o pronome oblíquo átono) e parece preparar o verso seguinte. Há um contraste ou mudança de tom. Não temos mais o tom grandioso, mas algo mais contido. A ligação dos dois versos pela aditiva acopla num bloco coordenado tons diferentes. Este contraste de tons num mesmo bloco produz ritmo diverso e enriquecedor. Há uma costura da mudança de ritmos pela conjunção aditiva. A mudança de construção sonora casa-se bem com a semântica, com o acoplamento do diverso: navios e letra. A sintaxe interna do v. 2 revela-nos uma subordinada adjetiva restritiva. Um tipo de construção sintática comum na obra de Adélia. Neste mesmo poema encontramos outras adjetivas nos versos: 26, 29 e 32. A oração adjetiva, como se sabe, é um adjunto adnominal desenvolvido, ampliado. Portanto, ela está ligada a um nome, determinando-lhe o significado. No verso, a adjetiva liga-se ao substantivo letra.

Os versos 3 a 8, embora 4 períodos gramaticais, formam um único bloco. O verso 3, novamente revela a inversão. É uma informação que se liga ao verso

i, embora lá não fale de mar. Há, portanto, uma relação de contigüidade: fala dos navios e, a seguir, do mar. Navio é índice desta coisa maior e mais admirável que é o mar. O "conto, reconto" aliterado da 1ª parte do verso 4 reflete-se na mesma aliteração do v. 5 ("E continuam cercando..."). O reforço da aliteração casa-se bem com o reforço (ou permanência) do silêncio (desinteresse) dos seus pelas suas estórias do mar. A poeta fala e repete ao mesmo tempo o recurso da aliteração. Mas nada muda.

No verso 7 o ritmo se dá em dois blocos. O primeiro, uma certa ressonância em: "nem", "lembram", "tem" e "Quênia". Os sons nasalizados reforçam o tom de quase desencanto da poeta frente ao pouco eco de sua fala sobre o mar. No segundo bloco, temos a aliteração do q em que e Quênia. No v. 8 predominam sons nasalizados, o que acompanha e reforça o tom do verso anterior: nem, adivinham, pensando, Tanzânia. A mudança de tom - da eufonia dos versos iniciais - é acompanhada por elementos rítmicos estruturais do verso. Quando o tom é de admiração, predominam fonemas soantes fortes, quando o tom encaminha-se para um certo desencanto (com a pouca repercussão da sua fala) os fonemas são nasalizados, o que reflete um estado de espírito menos álaque, mais contido.

A sonoridade do v. 9 repousa sobre a assonância do o ("Afainosos me mostram o lote). O verso 10 também revela o o assonântico: ("logo ali a horta de couve"). A

predominância no verso deste recurso expressivo, de um tom de recolhimento, reflete e reforça o sentido dos versos. É um verso simples, nada grandioso, onde se reproduz a fala dos "seus". (Quem está envolvido na faina, revela a simplicidade do fazer e o envolvimento neste fazer, nesta experiência). Os poetas que trabalharam o mundo rural ou momentos dele, como o Drummond em poemas como "Infância", "Romaria", "Sesta", normalmente criam obras cujo ritmo do poema como que mimetiza a experiência e/ou a paisagem captada. (9)

Este poema, formado por uma diversidade de versos (desenredo) e de coisas - experiências, reflexões, perplexidades, configura no seu ritmo, a diversidade temática. Há, portanto, desenredo do ritmo e da arrumação dos objetos, sentimentos e sensações no corpo do poema. Este casamento é que dá ritmo próprio ao poema. Confere-lhe uma perspectiva abrangente, não agarrada a determinados procedimentos tradicionais.

Mais adiante, no v. 33 há uma construção singular: Neste verso AP revela de forma aguda sua relação com a morte. Talvez seja um dos momentos mais lindos de sua fala sobre o tema morte. Vamos ao verso: "O pensamento da morte não se acostuma comigo". Uma possível ordem prosaica, usando o recurso da paráfrase, seria: "Eu não me acostumo com a morte" ou "por mais que eu pense na morte, não me acostumo com esta idéia". A inversão de funções é de grande beleza. O eu lírico deixa de ser o sujeito sofredor, angustiado com a

morte e a ação de não acostumar-se é atribuída ao pensamento da morte, como se o pensamento fosse algo autônomo, independente do ser da poeta. Algo de fora que se construiu sem o auxílio do eu e permanece estranho a ele.

2.2.3 - Tom Narrativo

Por natureza o poema lírico não é narrativo. O lírico condensa sentimentos, emoções, dúvidas, desejos, enfim, o pulsar da alma - mesmo que, modernamente, de forma fragmentada. No entanto, o poeta pode recolher elementos de narratividade para enformar seu texto. Quando isto ocorre o texto não deixa de ser lírico, não perde sua natureza de condensar a visão de um eu que revela elementos universais.

Esta mescla de procedimentos (narrativos, descritivos, dialogais) pode conceder ao poema riqueza de tonalidade diversas.

Vejamos como aparece no texto esta dimensão narrativa. A leitura de alguns poemas nos dá a impressão de que a poeta está nos contando algo. Há uma vontade de contar, de falar sobre a experiência cotidiana. E vamos percebendo que o ato de contar lhe é costumeiro, cotidiano (é parte de sua linhagem)(10). Contar histórias, falar sobre viagens, aventuras são procedimentos típicos do poema narrativo(11). Desenredo é poema lírico, cunhado em primeira pessoa, mas com caráter lírico-narrativo. No entanto, a

"narrativa" aqui é fragmentada, entrecortada. Momentos fortes da experiência nos são revelados. Ela começa contando dos e aos seus, mas, como já apontamos, mergulha nos afazeres, na reflexão sobre a vida, sobre o que o cotidiano instiga. O tom narrativo se faz necessário e essencial pela diversidade de coisas de que quer falar, e, fundamentalmente, pela grandiosidade que determinados sentimentos, experiências e sensações assumem em sua obra. Quem diz: "Para o desejo do meu coração / o mar é uma gota", está envolto em sensações e desejos grandiosos que casam bem com o tom narrativo. No entanto, a forma é lírica, não há descrição/narração de grandes ou pequenas façanhas de personagens. Esta conjunção do tom narrativo e forma lírica é recorrente em vários poemas. O índice mais claro que vemos é o uso de expressões como:

"Quando nasci..."
"Quando eu sofria..."
"Uma vez..."
"Era uma vez..." (12)

São formas típicas das introduções de histórias populares (contos, lendas, fábulas)(13). A poesia moderna é rica nessa mescla de tons, de procedimentos expressivos.

A questão do tom narrativo liga-se também ao uso de determinadas expressões recolhidas da experiência de quem ouviu muitas histórias e agora se propõe a contá-las. Melhor: recontá-las noutra linguagem, noutra registro. Em *Desenredo* temos expressões populares usadas para se referir às pessoas simples nos costumes e linguagem: "nem de leve" (v. 8);

"Valha-me noite que me cobre de sono" (v. 30) (Aqui possivelmente o aproveitamento do tão popular "valha-me Deus", usado sobretudo, quando não se consegue resolver determinadas situações conflitivas ou desesperadoras). Outro exemplo é: "meu bem querer" (v. 9 a 10), expressão carinhosa, usada inclusive em canções populares. Esse reaproveitamento da linguagem popular, revela e reforça também a proximidade da poeta do contar popular, e, sobretudo, a consciência de que é preciso trabalhar as palavras, as expressões. Descobrir seu potencial semântico e/ou imputar-lhe outros significados possíveis.

É grande a quantidade de verbos, de ação em sua maioria: (cercar, esforçar, tampar, sofrer, conversar, contar, etc). Indicam ações concretas, atitudes ligadas ao cotidiano ou a estados e situações do sujeito. Outros, porém, referem-se, às sensações e à dimensão interior/abstrata (sofrer, lembrar, suportar, estremecer). Predomina o uso do modo indicativo no tempo presente. Esta maneira de trabalhar os verbos tem conseqüências: traz uma contemporaneização do tempo, uma presentificação do tempo, embora com muitas recordações, revela-se atual (a recordação desatada pelos verbos no passado, são como que atualizados). Daí o uso reiterado do infinitivo (ser, sofrer, etc) e presente do indicativo, traz um dinamismo de uma narração.

O tom narrativo é parte deste veio oral da poesia de AP. Seus poemas têm, muitas vezes, um sabor de conversa de cozinha ou de quintal. Sua poesia está cheia de

casos da prosa familiar e das pequenas cidades. A marca desse tom oral está no discurso indireto, além do já referido aspecto narrativo. Sua poesia, em muitos momentos, mimetiza a prosa dos familiares, dos vizinhos, dos amigos, dos desconhecidos. O tom é sempre muito natural, acurado. Não cai, em nenhum momento, na despersonalização, no aniquilamento do eu que caracteriza o poeta tipicamente popular. A recolha de falas, expressões, palavras, impressões é amalgamado na construção do poema. Este aproveitamento poético da oralidade é um dos aspectos responsáveis, possivelmente, pela popularidade de sua poesia. Alguns poemas são quase uma conversa com o leitor. Não estranha que Adélia também escreva em prosa. Conta casos e mais casos. E é na poesia que Adélia diz tudo o que diz na prosa (assuntos, temas, descrições, perplexidades) com mais precisão, com ritmo, com maior riqueza de significação. Inegavelmente Adélia é melhor poeta que prosadora.

2.2.4 - Jogo de imagens

A Poética do Espaço(14) já foi devidamente investigada por Bachelard, No capítulo IX ele trata da dialética do exterior e interior. Num olhar ligeiro sobre Desenredo vislumbramos imagens desses espaços que revelam o aqui e o lá. Há um jogo de imagens que dá conta do contraponto das imagens de dentro x fora, interior x exterior, apontando para dimensões em tensão que estão no

poema. Os espaços do aqui são: galinheiros, lote, cozinha, horta, janela. Galinheiro é imagem significativa de um mundo de traços rurais, marcado pela criação e convivências com animais domésticos. Os seus parecem-nos próximos deste modo rural de viver. (15). Mas o galinheiro é de tela, índice de que não estamos num espaço absolutamente rural, modificação permitida pelo adjunto adnominal. Lote mantém com galinheiro uma vizinhança semântica. Lote é imagem da terra dividida da cidade. Este espaço miúdo (lote) será habitado por outros espaços que apontam para o mundo da geração de energias, da requisição de forças (cozinha, horta). Num esquema gradativo poderíamos agrupá-los assim: lote, cozinha, galinheiro, horta. Quatro espaços que revelam um mundo interiorano, o mundo sempre recorrente na poesia de Adélia. São espaços onde a poeta se move com naturalidade, fala deles, convive com eles no dia-a-dia, evoca-os, por vezes, da memória. No contraponto, as imagens do lá, do exterior, do distante e grandiosos: Quênia, Tanzânia, litoral, estados do Brasil, mar e oceano. As quatro primeiras imagens são do distante, do que está fora da experiência cotidiana da poeta. Portanto, açulam seus desejos, acendem vontades. Das imagens do lá, a intermediária é a dos estados. As demais apontam para o desconhecido, o que excita o coração e os desejos de forma grandiosa. O corpo é o espaço onde convivem as imagens - o próximo, vivido, e o distante que é desejado ou sonhado. O primeiro grupo remete-nos ao universo do aconchego, do acolhimento; é o espaço onde o corpo se move e as imagens

são quase sua extensão. O segundo grupo de imagens - lá - cria a dissonância do ser, gera a perplexidade, daí o susto, momentos de ininteligibilidade. A tensão gerada nesta dialética do distante x próximo, vivido x desejado se resolve na linguagem, na expressão literária. O eu lírico está consciente da tensão, do modo diverso de ser dos seus e de que seus desejos são maiores do que as próprias imagens que os veiculam. Este jogo de imagens revela-nos também o jogo da poeta-fingidora, alguém que já dissera: "aceito os subterfúgios que me cabem / sem precisar mentir".

O movimento desordenado do desejo - a energia que mobiliza - reflete-se na construção do poema. Desenredo é um projeto de narrativa truncado - e aí está um de seus valores - que se resolve formalmente na construção em vitral. Há neste projeto truncado, um ganho de concisão e densidade que não encontramos, por exemplo, em suas narrativas. Há uma impossibilidade de narrar quando o eu lírico está atormentado pelos desejos e, simultaneamente, preso e simpático ao cotidiano. A opção pelo cotidiano não elimina o desejo de conhecer outros espaços. Há uma pergunta que revela o fio da curiosidade que alimenta o desejo: "Saberemos viver uma vida melhor do que esta, / quando mesmo chorando é tão bom estarmos juntos". Desenredo se constrói com o jogo destas imagens (aqui e lá), mas não há o privilégio desta ou daquela. O que falta a cada uma delas parece projetar-se na outra. Assim as imagens, através do contraponto, cumprem sua função de revelar o desenredo do

eu, mas, ao mesmo tempo, o enredo que enforma o poema. Isto é, a ordem, o modo de se dar aos leitões significativamente, e o efeito que produz, é possível porque há o contraponto também das imagens.

2.3- FALA PARTICULARIZADA

Vários poemas de AP revelam a reflexão sobre o fazer da poeta e sobre a concepção de poesia. A função metalinguística é, portanto, recorrente. Às vezes o trabalho metalinguístico é direto, claro, assimilável ao primeiro olhar do leitor. Noutras, ele vem entranhado em pequenas alusões, experiências ou descrições cotidianas. Em Desenredo, do v. 3 ao 13 a poeta nos mostra o seu cotidiano familiar, os seus e o modo de viver, falar, fazer as coisas. Há entre a poeta e os seus algumas diferenças. A poeta conhece e conta, eles ouvem e exclamam. Não sabemos se gostam ou se apenas usam da função fática da linguagem ("ahn"). O verso 5 é uma coordenada aditiva (processo de construção recorrente em vários poemas). Ele nos indica que nada muda pela ação da poeta contar. Eles vão continuar "cercando o galinheiro". A insistência natural de descrever o mar, despertá-los para sua geografia (v. 6, 7 e 8) parece inútil. Quando o assunto, no entanto, é o cotidiano, a faina diária, os seus falam, são sujeitos do discurso: "aqui vai ser a cozinha / logo ali a horta de couve". Ficamos com a impressão de que a fala da

poeta não faz parte daquele mundo, daquele contexto. O verso 11 é fundamental para ratificar a solidão de sua fala (e ele vem sozinho): "Não sei o que fazer com o litoral". A poeta declara a solidão de sua fala sobre o mar, a ausência de eco da beleza marítima. Este desejo de ser ouvida pelos seus aparece também em "Bitolas" onde a poeta lamenta: "Coitados do meu pai e mãe que morreram sem ver" (o mar). (16)

A solidão da fala sobre o mar é metáfora da solidão da fala poética. A poeta disfarça sua solidão embrenhando-se no cotidiano, no fazer diário que a vida convoca. Mas mesmo quando parece completamente integrado a este cotidiano, surge o desencontro. ("Não sei o que fazer com o litoral"). Litoral remete-nos a espaços grandiosos, abertos, arrebatadores, mas é também imagem do limite. Litoral pode ser lido como o início ou fim do mar. Para quem está na terra é limite, início do grandioso, do desconhecido e exitante que é o mar. O eu se desdobra ("sou lassa") (17) vai de encontro à solidão. Os seus são matéria prima da sua poesia, mas não são seus interlocutores da/na faina poética. Por mais que a poeta mimetize este cotidiano, ele será sempre matéria prima para o momento literário da enformação do poema. E até mesmo sua convivência concreta, como pessoa, com os seus revela-nos a dissonância, como já apontamos. Há experiências diferenciadoras que possibilitam o desencontro. A fala da poeta, embora sobre os seus, é solilóquio. A

poesia, portanto, é revelação da intimidade. Na intimidade da poeta pulsam desejos, vontades, experiências que embora possam nascer do cotidiano, superam-lhe, vão além do vivido, avançam no espaço do desejo, do sonho. A poeta parece estar consciente deste fenômeno. A afirmação de que "se um dia puder, / nem escrevo um livro"(18) ratifica esta idéia. A força que impulsiona o eu-lírico a desdobrar-se é forçosamente diferenciadora. Pode-se falar que a poesia de Adélia quer ser uma mimese de uma experiência feminina singular e que o cotidiano é o grande palco desta mimese. No entanto, na forma como os poemas se nos revelam, percebemos que o eu-lírico se agarra ao cotidiano como que para suportar a solidão, o estarecimento de estar viva. Esta tensão busca se apaziguar no poema, síntese do conflito vivido pela poeta. Mesmo que o poema seja esta tentativa de aproximar cotidiano e perplexidade, ele não esconde a tensão subliminar, que se acusa nas palavras, no tom, nalguns laivos reflexivos. A solidão da fala da poeta é diversa, por exemplo, da visão romântica. O romantismo prima pelo exótico. O poeta parece querer mostrar que é só, chama a atenção para a sua solidão. Deslocado no mundo que lhe é hostil, o poeta romântico cultua a solidão, a separação. Adélia não se isola, ao contrário, faz questão de estar com, busca companhia dos seus, desdobra-se em afazeres domésticos e jamais se sente enjeitada (quando não há esse envolvimento a poeta parece ficar angustiada). Sua solidão é mais funda, a solidão do ser e, ao mesmo tempo, a solidão de construir versos que a levam a perceber que tudo de que fala está em

si, neste eu largo, que abarca inúmeras experiências, sensações, espaços, perplexidades, fobias, esperanças, alegrias. Já nos referimos à positividade desta poesia. Para a poeta - que fala pouco a palavra solidão, como o homem que nunca pronunciou a palavra crepúsculo - solidão não é desespero, portanto, não desmorona o ser.

Outra dimensão da solidão da sua poesia é, do ponto de vista da poética, relativa ao lugar que sua obra ocupa em nossa literatura. Lugar solitário. Seu estilo, que mescla procedimentos, temas, tons diversos, ocupa espaço singular. Não há em nossa tradição poética obra feminina que trate com tal desenvoltura, com tal naturalidade a experiência feminina familiar, doméstica - ser mãe, cuidar de filhos, cozinhar, etc. A matéria prima de que Adélia lança mão é das mais antigas, no entanto, não se tem notícia da enformação poética deste tipo de matéria.

Desenredo é poema básico da obra de AP. assim como a "Com Licença Poética". Se este aponta os caminhos a serem trilhados pela poeta, constituindo-se numa verdadeira poética, aquele revela o modo de construção que é recorrente na maioria dos bons poemas. Poderíamos dizer que Desenredo é poema-paradigma do processo de construção dos três primeiros livros de poesia da autora(19). A justaposição de experiências diversas alojadas na memória, o caráter narrativo, a construção em vitral, a diversidade temática,

tudo arranjado no texto sem um "enredo" aparente, são procedimentos que se desdobram em muitos outros poemas. Esta diversidade de elementos enformados no poema compõem o que denominamos estilo farto da poesia de AP.

O estilo farto de AP revela um eu que se move entre diversidades. Poderíamos falar em fragmentação do eu que procura incansavelmente, desdobrar-se para vivenciar o mais possível inúmeras dimensões da vida. Fragmentação aqui não é divisão do eu, ao contrário é uma multiplicação, ou mesmembrar-se, não porque esteja perdida, sem rumo, ou mesmo porque recuse determinadas veredas. Este eu lírico que se espalha, quer antes, alcançar espaços que parecem esquecidos. Na realidade a poeta se desdobra para poder, como um ímã, recolher o que se espalhou, e mostrar posteriormente, o poema. Importa sempre lembrar que o eu que se desdobra é um eu feminino. Este eu revelará os desejos do corpo (sua dimensão de brutalidade⁽²⁰⁾), os afazeres domésticos (cozinhar, cuidar dos filhos, da casa, do marido, etc.) e religiosos (ir à missa, rezar, etc.), a saudade de seus mortos, o medo da morte e da velhice, as amigas, a cidade pequena e seu jeitão, a luta interior para conquistar a alegria (a "vontade de alegria"), os momentos tristes, paisagens, o amor (suas alegrias e dores). Como se vê são inúmeros os esforços, situações, sentimentos e emoções que a poeta vivencia e escreve ("o que sinto escrevo"). O risco de cair no desnecessário e até no prosaico existe e há poemas em que isto é patente. No entanto, nos melhores poemas este

ajuntamento é sabiamente condensado criando obras singulares em nossa literatura.

Com relação a' visão de mundo, a obra de Adélia revela que a realidade é pequena para o espaço do desejo. Aí se instala também um desenredo que se dá no modo de ser, que mesmo atento ao ínfimo cotidiano, em determinados momentos indaga sobre outras possibilidades ("Saberemos viver uma vida melhor que esta?") que não apenas a vivência do provinciano, do dia-a-dia. O desenredo parece se dar portanto, num certo nível de ansiedade, vivida pelo eu lírico, farto de desejos grandiosos e, ao mesmo tempo, preso ao cotidiano. Estamos diante de um coração que sente e deseja e que ao sentir/desejar é grandioso, maior que a realidade dada, realidade dura, limitada e limitante, marcada por dores e sentimento. Não se trata de evasão romântica. O desejo grande do coração não supõe mesnosprezo pela realidade, nem fuga dela, nem ironia). No entanto, há uma tensão entre o desejo que é grandioso e a realidade que é limitada. A idéia de contar para tentar sanar as dores já está em Drummond. No coração do itabirano "não cabem todos os homens" ou mais fortemente: "não cabem nem as minhas dores". Na poeta de Divinópolis há um desejo que é maior que o mar (por extensão, o mundo). Ela já afirmara: "dor não é amargura". A poeta não parece contar para aliviar a dor, mas para entendê-la, e, mais ainda, para não se deixar dominar por ela. Há o tempo todo uma consciência atenta ante às dores e sentimentos do homem. No verso: "sofrer não é em língua

nenhuma", descortinamos um laivo universalizante. Sofrer é condição humana. Acontece a qualquer um em qualquer lugar. Mas ela dirá, noutra momento, que a tristeza é um pecado contra o Espírito de Deus. De onde emana este sofrimento? Em Adélia: da ausência dos que se foram, do "Vasto sofrimento do planeta", do medo da velhice, entre outros. No contraponto, a alegria. A alegria nasce da certeza da fé, da esperança inquebrantável ("A vida é mais tempo alegre do que triste"), dos olhos da menina que brilham diante do vestido novo. Alegria que perpassa o cotidiano singular. Alegria do prazer da convivência com "o macho que escolhi". É o que denomina "vontade de alegria"⁽²¹⁾. É evidente, portanto, o desenredo entre o desejo que reduz o mar a uma gota e a condição humana que é marcada pela dor. Mas o ^{que} predomina em Adélia é um otimismo vigoroso, um não entregar-se à dor, à tristeza. Podemos falar de uma verdadeira obstinação marcadamente cristã na luta contra a dor e a tristeza. A mesma poesia que brota do cotidiano particular, que salta aos olhos do leitor como o tempero da comida, com o cheiro do jardim e da horta, com os "desejos do corpo", com a certeza do "banquete final"⁽²²⁾, com rezas, salmos, cânticos de igreja, vontade de entender a vida, afoga-se por momentos em dúvidas, procurando compreender a dor da condição humana. O fundo de um quintal de Divinópolis articula-se, pois, com grande temas, angústias comuns ao homem contemporâneo. No entanto, como já afirmamos, Adélia não cultua a desesperança, a derrota, e o desencanto. Não crê na morte como fim (mas treme de pensar nela). A fé cristã para

Adélia é baluarte, sustentáculo que a habilita a enfrentar qualquer adversidade. Aqui vale lembrar que sua poesia tem muitas vezes um tom de salmo. Algo como louvor e denúncia, canto pela vida e reclamação contra as dores. Daí também as referências diretas e indiretas ao livro de Jó, Cântico dos Cânticos, Salmos, etc. Muitas vezes seus poemas são verdadeiras orações. No entanto, um católico afeito a dogmas pode ficar assustado com Adélia; sua poesia pode soar como algo irreverente. Poder-se-ia também falar de influência barroca na sua poesia. Por barroco entende-se um estilo religioso, que conjuga o humano e o divino. Mais: no caso de Adélia, que vê no humano os sinais do divino. por outro lado, não há aqui o conflito típico ^{do Barroco} entre razão e fé. A adesão à fé é explícita e motivadora de sua poesia. Com relação à razão, poderíamos falar que a poeta mantém uma certa desconfiança das racionalizações. Vemos que Adélia se aproxima mais do pólo da magia, do mítico, como procuramos demonstrar.

Retomando a questão da conjunção de pólos (próximo e distante), vemos já em "Com Licença Poética" a perspectiva feminina que se cognomina "desdobrável". Para alçar espaços diversos - o longe e o perto; o humano e o divino; etc. - é que o eu lírico se lança. É o ser desdobrável que conjugará coisas que para a mentalidade tipicamente secular de nosso tempo parecem irreconciliáveis: prazer, gozo físico e fé; alegria e dor e outras atitudes daí decorrentes. Vejamos, noutro poema, um exemplo que revela esse jogo do próximo e

do distante:

PORFIA

Inventou-se o ferro a brasa
por causa da Vida Eterna.
Senão, pra que vincar o terno,
se todo o fim é madeira carcomida,
ossos tão limpos que dispensam nojo?

A conjugação "ferro a brasa" com "Vida Eterna" é das mais felizes dentro deste perspectiva de aproximações. O objeto cotidiano é sinal do eterno. E o que está por trás dessa conjugação tipicamente religiosa. No discurso teológico, diríamos sacramental. Vemos que eles são sinais, são símbolos carregados de significação. Quem vê no cotidiano o pulsar do eterno, da singela invenção que tem por objetivo tornar o corpo mais bonito - e que pode parecer fonte de orgulho - uma motivação de fé, articula uma visão tipicamente de acordo com os cristãos/católicos. Mas Adélia não segue servilmente nenhuma vereda. Sua vocação é diversa, seu intento é ser desdobrável. Ela não vê a vivência do prazer físico como pecado. Aí também pulsa a imagem de Deus. No mesmo poema acima apontado ela dirá:

"O moço formoso,
meu desejo dele não morre,
está inscrito nas unhas,
cresce com sua raiz."

O poema *Desenredo* nos aponta inúmeros elementos estilísticos e temáticos que iluminam a leitura de sua poesia como um todo. Por outro lado, *Desenredo* é poema de grande unidade, de valor próprio. Ao condensar o desenredo entre o eu lírico buscando revelar sua experiência (não só

do mar, do grandioso) e a ausência de ressonância entre os seus, o poema pode ser lido como uma mimese do movimento do desejo, que por sua natureza é desorganizado, marcado por um ritmo acelerado, ora truncado ora lírico. O desejo do coração é o particular, o que diferencia a poeta dos seus. Mas é também o que possibilita a criação enredo, da poesia. No enredo estão os seus, suas experiências cotidianas, repetíveis da mesma forma (com o mesmo enredo) e na fala do desenredo está o ser atormentado da poeta. O eu lírico ora habita o pólo do enredo, ora o do desenredo, e da tensão deste movimento é que nasce o ritmo e o encanto do poema.

3 - EROTISMO E FÉ

"As vibrações da carne entoam hinos."

("Sagração", TSC, p.101)

Há, inegavelmente, proximidade entre o erotismo e o êxtase descrito pelos místicos cristãos. Bataille analisou o ponto de encontro que há nestes dois movimentos. Para o teórico, tanto um quanto outro atendem a um movimento de negação do eu, na busca de ser outro, de por alguns momentos envolver-se e como que perder a própria identidade. Na experiência erótica deseja-se o auto-aniquilamento por viver uma experiência totalizante em que os dois não são mais o que eram, mas ao mesmo tempo, não deixam de ser o que são. Afirma ainda que no erotismo, esta energia movente de eros, responde a um impulso de morte. Na experiência mística a dissolução do eu se dá em Deus. Há, aqui, também uma perda de identidade no momento em que a alma é totalmente tomada ou envolvida por Deus⁽¹⁾. No entanto, ela não deixa de ser o que era. Há dissolução quando o ser perde-se completamente, é dominado, dissolvido pelas forças da paixão, de eros. No misticismo cristão, pela força do Espírito Santo de Deus. Falando do "desposório" com Deus, assim se coloca Santa Tereza D'Ávila: "Sua Majestade (...) dá arroubamentos, que a tira de seus sentidos". Nesse instante de arroubamento "Até o amor, se o faz, não entendo como nem o que é que ama, nem o que queria, enfim como quem de todo está morto ao mundo

para viver mais em Deus"(2).

A obra de AP articula estas duas problemáticas vertentes. Por um lado, estamos diante de uma poesia profundamente religiosa que denuncia a vivência cotidiana da fé, suas certezas e dúvidas, interrogações e respostas, atos e pensamentos, desesperanças e crenças em algo maior, transcendente. Uma poesia que fala de Deus, da Igreja, da vivência comunitária, das devoções, (novenas, orações, santos, etc). Mas que fala de um certo ponto de vista, de um determinado lugar. Articula, portanto, um discurso próprio, nada preso a alguma convenção e dogmas arraigados. Sua fé é inabalável; para ela "tudo esbarra em Deus"(3). Há uma nova forma de encontro entre o sagrado e o profano na poesia brasileira. A articulação da fé com a vivência do erotismo, do canto ao corpo, da valorização dos desejos, da recusa ao medo de expor esses desejos, muitas vezes como se fossem uma oração, desconcerta e encanta os leitores. Haquira Okasabe fala, com relação á poesia de AP, num proto-cristianismo, expressão que nos parece adequada, mas proto-cristianismo no sentido de reencontro e resgate do místico, da experiência com o sobrenatural sem intervenção ou intermediação dos dogmas e do que eles trazem de preconceituoso, de ideológico. Há um tom pagão, com o sabor das invenções do Mestre Caetano. No entanto, Adélia não é nada materialista. Ela enxerga no natural a predominância do sagrado. Para a poeta, cozinhar o feijão, fazer poesia, falar de Deus estão no mesmo plano, são coisas que se

interpenetram. A fé motiva em Adélia um desejo de ser humilde, de "nunca dá meia panela"⁽⁴⁾, enfim, algumas virtudes cristãs. Adélia revela, sobretudo, desejo de ser santa, de estar próxima de Deus. Mas reconhece seu fracasso e nem por isto desiste. ("A poesia, a mais ínfima, é serva da esperança"). A experiência erótica para Adélia é parte do cotidiano. Revela-se no modo de viver, nos trabalhos, no olhar da mulher para o homem, no desejo que este olhar acende. Aqui há uma perspectiva diferente de Santa Tereza. Adélia não foge do mundo, a sua poesia não postula uma desvalorização do profano. Para a poeta mineira o divino, o sagrado como que borbulham, palpitam nos gesto, no encontro, nas coisas mais simples e corriqueiras. A experiência erótica é fundante. Se Deus é fonte, é origem de tudo o que existe, tudo o que vai no homem (seus desejos, o prazer, o êxtase erótico) não pode ser condenado. A poeta faz uma articulação pouco comum - ou até então desconhecida - em nossa tradição literária. Erotismo e fé são dimensões tradicionalmente distintas e distantes na tradição cristã ocidental. E aqui mais uma vez podemos falar em proto-cristianismo. Há um retorno ou reencontro com aquele tempo (de que fala Bataille) em que o profano também fazia parte do sagrado⁽⁵⁾.

Vejamos se estas afirmativas são confirmadas no poema:

CASAMENTO

- 01 - Há mulheres que dizem:
- 02 - Meu marido, se quiser pescar, pesque,
- 03 - mas que limpe os peixes.
- 04 - Eu não. A qualquer hora da noite me
Elevanto,
- 05 - ajudo a escamar, abrir, retalhar, salgar.
- 06 - É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,
- 07 - ele fala coisas como "este foi difícil".
- 08 - "prateou no ar dando rabanadas".
- 09 - e faz o gesto com a mão.
- 10 - O silêncio de quando nos vimos a
Primeira vez
- 11 - atravessa a cozinha como um rio
[profundo.
- 12 - Por fim, os peixes na travessa,
- 13 - vamos dormir.
- 14 - Coisas prateadas espocam:
- 15 - somos noivo e noiva. (TSC, p.29)

Somos colocados diante do cotidiano singular, mais caseiro. Preparar os peixes pescados pelo companheiro. O "Eu não," instala a diferença, o toque pessoal da poeta. Para aquela convivência íntima não haverá hora. Tratar os peixes é apenas exemplar, poderia ser qualquer outra atividade. "É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha." (v. 6). A insistência na profundidade, na comunicação, na unidade que aquele fazer cotidiano condiciona e revela culmina nos versos 10 e 12: "O silêncio de quando nos vimos a primeira vez / atravessa a cozinha como um rio profundo". Permanece naquela

união o susto, a revelação, o fogo do olhar inicial. A "sarça ardente" também não se consome. Eros continua como força agregadora que se efetiva na vivência do cotidiano singular do casal. A imagem do rio é das mais significativas. Dela nos fala G. Rosa : "Um rio é sem antiguidades"⁽⁶⁾. Talvez seja essa a espinha dorsal da comparação: o silêncio é um rio, espaço de constante renovação, ausência de estagnação; água que se espalha para poder permanecer pura, cristalina, saudável. Este silêncio de que fala a poeta é fundante. Não é o mesmo do primeiro olhar, mas conserva o mesmo assombro, a eterna novidade da convivência, da descoberta do outro. O silêncio "atravessa a cozinha". O labor feminino não é assumido como imposição, é repartido na alegria da convivência. No final do serviço ("os peixes na travessa") o descanso ("vamos dormir"). Mas não se dorme, há continuidade do que se fazia - daí dizermos que preparar os peixes simboliza a comunhão intersubjetiva do casal. A imagem do peixe em várias culturas, simboliza fecundidade, sabedoria, sorte, entre outras. Para os primeiros cristãos IKHTYS (peixe) era o nome das iniciais do nome de Jesus Cristo. Símbolo do elemento água, a imagem do peixe no poema casa-se com a idéia geral de erotismo engendrado. Ao mesmo tempo, aponta para a rica simbologia religiosa. Tratar os peixes nos leva a pensar no banquete, imagem também conotada pelo peixe na simbologia cristã.⁽⁷⁾ Temos a clara alusão ao coito amoroso, que se confirma logo a seguir: "Coisas prateadas espocam: / Somos noivo e noiva.". Noivo e noiva está no mesmo plano ou patamar do

silêncio do primeiro olhar. As coisas se renovam.

Com relação à nossa tradição muitos poetas podem ter falado de Deus, tê-lo como tema, revelar uma experiência com a divindade, no entanto, trata-se sempre de uma visão estritamente pessoal. Só temos dois poetas que articulam a experiência da fé católica em sua poesia: Murilo Mendes e Jorge Lima. Se observarmos obra como a de Mário Quintana, Cecília Meirelles, para ficarmos nos modernos, há uma fala sobre o místico, até um certo encanto, mas não um deflagrar-se católico. Mesmo que o universo simbólico seja predominantemente cristão, não há na maioria dos poetas, um catolicismo explícito. No entanto, a Bíblia é, quase sempre, para cristão ou não, matriz de milhares de imagens, motivos, experiências.

"Casamento" deve ser lido como uma figuração muito bem acabada da revelação de eros no cotidiano. é a revelação de um instante fecundo, cheio de imagens eróticas tradicionais, revigoradas pela articulação e sentido que assume.

Quando articula sua experiência de fé como os desejos do corpo, sem medo do pecado, da transgressão, Adélia revela-nos o longo caminho que teve que enfrentar. "Minhas experiências eróticas, agora sei, eram experiências do céu". O advérbio de tempo (agora) nos dá a certeza de que nem sempre a poeta teve consciência do que "ou tudo é santo ou nada é santo". Há uma evolução na vivência da fé, na

sua articulação com o mundo - principalmente o mundo profano, considerado pecaminoso, que é o mundo da sexualidade. Nos últimos livros Adélia vai investir contra os "tabus e eufemismos da linguagem". E ainda um pouco desajeitada, dirá: "cú é lindo".⁽⁸⁾ A síntese dessa conjunção está entre outros, nos versos seguintes: "é em sexo, morte e Deus, / que eu penso invariavelmente, todo dia. / é na presença dele que eu me dispo / e muito mais d'Ele que não é púdico / e não se ofende com as posições do amor".

Lateja na poesia de Adélia uma força natural, uma energia que nasce da natureza; o corpo da poeta é parte deste todo; é fonte e resultado. Daí, sua poesia revelar o gosto das coisas naturais, que brotam do corpo ("como os matinhos da terra"). As imagens que dão suporte a esta concepção são diversas: sementes, óvulo, crisálida, abelha, jardins, quintais. Todas elas conotam em comum a idéia de fecundidade, de algo que brota, que faz nascer, que faz gerar. O erotismo está claramente esboçado no jogo de imagens que sua poesia traça. A fé é como que adubo e terra onde as imagens florescem.

Cotejando outros poemas, veremos como se realiza esta trança, este jogo de palavras. Escolhemos um poema de cada livro. Cada um revela aspectos diferentes. Antes, apontemos o veio franciscano que aflora muitas vezes na sua poesia. O veio franciscano, marcado pela vivência radical da pobreza como virtude maior, é claramente influenciador da obra de AP. No entanto, como toda influência que se percebe

em sua obra, há assimilação do essencial e, posteriormente uma reinvenção a partir de uma ótica bem pessoal. Adélia não vive a pobreza franciscana, o absoluto desapego do santo, que segundo relatos quando encontrava alguém mais pobre do que ele sentia-se infiel a Deus, o que o levava à radicalização sempre maior de sua vida pobre e humilde, por amor ao Evangelho.⁽¹⁰⁾ Adélia não vive esta pobreza extrema e sente-se muitas vezes culpada ou incomodada por não vivê-la. A dona-de-casa relata-nos seu apego às coisas, aos seus pertences. Por outro lado, a pobreza franciscana figurada na nudez que se dá quando o santo fica desnudo diante do bispo de Assis no início de seu itinerário e em seus momentos finais de vida, quando quer permanecer descoberto, é também retomada por Adélia. E novamente, para ela a visão da nudez se dá noutra perspectiva ou com nuances novas. Para São Paulo o corpo é morada do Espírito Santo e parece ser esta a perspectiva de Adélia, sem o moralismo do apóstolo romano⁽¹¹⁾. O corpo nú em êxtase é para Adélia um cântico a Deus, jamais ofensa. Daí que para ela não existe pecado na mulher em gozo, mas naquele que o flagra. "A nudez exposta é para Adélia Prado apenas a manifestação desavergonhada dessa intimidade"^(HAQUIRA). Adélia chega a ver no corpo de Cristo exposto na cruz uma espécie de benção sobre os corpos, um aval para a naturalidade da nudez. A nudez de Adélia difere, portanto, da franciscana, por não ser assexuada. Como já afirmou o crítico: "O temor divino não impede nem inibe a contemplação do corpo e muito menos o prazer que dele emana."⁽¹²⁾

Outra tradição com que a poesia de Adélia dialoga é da poesia bíblica. A Bíblia é fonte primeira. Nela a poeta vai encontrar fala poética e comunicação com o sagrado. E como para a autora Deus é fonte da poesia, beber nas águas do imaginário bíblico será recorrente e determinante. A influência bíblica se faz sentir, inicialmente, nas epígrafes, nas citações e no jogo inter-textual de que lança mão na construção de muitos poemas. Há poemas que se constroem à moda de um salmo, com um tom de oração. Adélia quase não usa o recurso do paralelismo tão recorrente na poesia bíblica, mas por outro lado retoma o modo destemido de falar das dores, dos sofrimentos, de clamar, suplicar e, como Jó, reclamar desencantos da "sorte". A condição humana é determinada pela dor, pelo sofrimento; o encontro com Jó é dos mais fecundos para a poeta. Neste sentido algumas imagens serão cunhadas e as proximidades são incogáveis. Como Jó, para Adélia a dor, o sofrimento não afastam de Deus, reforçam o poder de inspiração, a necessidade de fé, de confiança, do clamar pelo socorro divino, do conhecimento da pequenez do homem. (13)

Mas a grande fonte temática e imagética de AP é o poema bíblico, Cântico dos Cânticos. Esta obra, como afirmam os especialistas, contém algo das "cerimônias e dos cânticos nupciais dos árabes da Síria e da Palestina" (14), embora não esteja considerado uma coleção de poemas populares.

O Cântico dos Cânticos é um poema cheio de imagens concretas, reveladoras do desejo da vivência plena da

sexualidade. As descrições são palpáveis, cunhadas da natureza, para dar consistência ao encontro e encanto da noiva com o noivo. A imagem da noiva recorrente em toda poesia de Adélia é, com certeza resgatada deste livro bíblico.

Interessa notar no Cântico o caráter ativo da Sulamita; a busca do amado à noite pela cidade, a espera, o toque, a mútua fala sobre o corpo, sobre o encontro, as dificuldades, a paixão, etc. O Cântico dos Cânticos é, portanto, uma das bases sobre a qual a poesia erótica de AP se assenta. O livro bíblico conjuga duas vertentes que influenciarão a poeta mineira: a erótica e a religiosa. As imagens cunhadas da natureza (e aqui um certo tom pagão das festa da fertilidade é evidente), dos animais; a maneira natural de falar sobre o corpo; certa aflição de um corpo marcado pelo desejo de encontro, tudo isto já está, com outro estilo, no Cântico dos Cânticos.

3.1 - SEDUÇÃO DA POESIA

"Sedução", poema marcante do primeiro livro de Adélia, condensa uma das imagens em que o erotismo se revela. Em sua etimologia, sedução (do latim, seducere) significa o "ato de pôr à parte" desviar do caminho. Espécie de desencaminhamento. Não conota, no poema, a idéia de corrupção dos costumes; está mais próxima à de encantamento e da fascinação. Este envolvimento que a sedução evidencia, pode resultar no ato erótico, e na conseqüente perda de si. Esta parece ser a perspectiva geral do poema. Ele mimetiza um estado de desconcerto, um desinstalar do eu provocado pela sedução. O sedutor, o agente da sedução é a poesia. Seus atos são violentos, avassaladores. Percorramos os caminhos da sedução:

SEDUÇÃO

- 1 - A poesia me pega com sua roda dentada,
- 2 - me força a escutar imóvel
- 3 - o seu discurso esdrúxulo.
- 4 - Me abraça detrás do muro, levanta
- 5 - a saia pra eu ver, amorosa e doida.
- 6 - Acontece a má coisa, eu lhe digo,
- 7 - também sou filho de Deus,
- 8 - me deixa desesperar.
- 9 - Ela responde passando
- 10 - língua quente em meu pescoço,

11 - fala pau pra me acalmar,
12 - fala pedra, geometria,
13 - se descuida e fica meiga,
14 - aproveito pra me safar.
15 - Eu corro ela corre mais,
16 - eu grito ela grita mais,
17 - sete demônios mais forte.
18 - Me pega a ponta do pé
19 - e vem até na cabeça,
20 - fazendo sulcos profundos.
21 - é de ferro a roda dentada dela.

O primeiro aspecto que salta aos olhos são os caracteres do sujeito-sedutor, a poesia. Ela tem uma "roda dentada", um "discurso esdrúxulo", realiza atos concretos (abraça-a, levanta-lhe a saia, lambe-a, persegue-a). Descreve-se no poema uma situação real, nada platônica, algo visceral que deixa o eu estonteado. A seduzida descreve o ato, fala da tentativa de fuga, mas percebemos que há uma cumplicidade.

Caminhemos verso a verso: "A poesia me pega com sua roda dentada". A imagem "roda dentada" supõe movimento circular e absorvente; a roda dentada circula e atrai o outro com seus dentes. A imagem da roda dentada ratifica a idéia do desvio; mas conota também o mundo da criação contínua, dos ciclos naturais; das renovações, do reinício constante. O deslocamento contínuo da roda é imagem forte da sedução, do retirar o outro de sua fixidez. A roda é

instrumento de que a poesia lança mão para envolver o eu, bem como da própria poesia ou do modo de produção deste eu lírico. Sempre a idéia de algo forte, avassalador. Talvez aqui possamos falar do "poeta inspirado" no sentido do que M. Duffrene apresenta.

No segundo e terceiro verso há uma violência, um ato que deixa o outro sem opção - "me força a escutar, imóvel / o seu discurso exdrúxulo.". Mas esta violência é aparente. Há aí, já, a sedução. Estes versos, portanto, podem ser lidos assim: "não resisto a este discurso, ele me vence me domina; não escutá-lo está além das minhas forças"⁽¹⁵⁾. Os vs. 4 e 5 são corporais, são gestos de grande força erótica: "me abraça detrás do muro, levanta / a saia pra eu ver, amorosa e doida". A mulher fica num estado de verdadeiro metamorfose. Outro gesto marcante da força erótica está nos versos 9 e 10. A sedutora não se preocupa com as ponderações da seduzida, sua reação é ainda mais excitante: "Ela responde passando / a língua quente em meu pescoço". O poema vai se configurando como uma mimese do ato amoroso. Primeiro uma fala, um discurso, depois gestos de abraçar, tocar o corpo. Continua com gestos eróticos mais fortes envolvendo o corpo da poeta. Depois, vocábulos que lembram o aconchego dos corpos; e a fala de determinadas palavras que excitam ou acalmam. A seguir há uma trégua ("se descuida e fica meiga") e o ser seduzido como que volta a si e busca quebrar o encanto e fugir. Mas será inútil. A sedutora é mais forte, seu poder é maior. Sua força é

incontrolável, ela é "sete demônios mais forte". A imagem do demônio conota a idéia de perdição a que é levada (desvio, sedução). O imaginário cristão conota o demônio como a entidade que nos afasta do sagrado. No entanto, nas crenças da Antiguidade clássica demônio era "gênio inspirado, bom ou mau, que presidia o caráter e o destino de cada indivíduo".⁽¹⁶⁾ O poema parece articular a visão mais clássica, gênio poderoso, avassalador. Não há a negação e o medo dos "sete demônios". Por fim, o envolvimento total - "Me paga a ponta do pé / e vem até a cabeça." (v. 18/19). Os versos confirmam a mimese do ato erótico: "fazendo sulcos profundos. / é de ferro a roda dentada dela.". A sedução se completa no espaço aberto, na marca deixada - "fazendo sulcos profundos". A imagem dos sulcos, lembra a idéia da terra arada, pronta para o plantio, portanto, para a reprodução - reforça o caráter erótico do poema. As festas dionisiacas e outras festas primitivas em geral, ligadas à fecundidade, são convocadas nesta imagem. Os sulcos profundos são feitos no corpo da mulher. Temos uma imagem forte da força e do sentido da poesia. A poesia é, nesta perspectiva, algo que toma completamente a poeta, que seduz o ser da poeta - e do leitor. Poderíamos falar que para a poeta - pelas imagens reveladas e noutros poemas - a poesia teria a função de como que arar o próprio ser⁽¹⁷⁾. O verso final retoma o primeiro, mas agora invertidamente, indicando uma mudança de lugar. Impossível ser envolvido por esta "roda dentada" e sair incólume.

Percebe-se que a poeta mimetiza o ato erótico para mostrar a força da poesia, sua sedução. De forma prosaica diríamos que a sedução que a poesia exerce sobre a poeta é comparável ao ato erótico, à realização amorosa. Algo envolvente, determinante, diante do qual é impossível a indiferença, a passividade. Este veio de articulação do erótico ao modo de concepção do poema, liga-se à vivência do erótico, da sexualidade no cotidiano. Se para a poeta a fonte da poesia é Deus, seu Espírito Santo, ela estaria sendo seduzida, em última instância, pela divindade.

a revelação erótica que desponta, por exemplo - "na florinha do mentraastro", contém algo de sagrado. A conjugação do erótico com o sagrado confere à poesia da autora uma dimensão problemática e, ao mesmo tempo, um caráter específico. O leitor estranha o fato de alguém que se diz extremamente católica não se revelar amedrontada ante os desejos do corpo. Mais que isto: que faça afirmações como esta: "minhas fantasias eróticas, sei agora / eram fantasias do céu"⁽¹⁸⁾. Esta fusão é, para alguns, inconciliável. Na poesia de AP não há recusa do que é humano. O corpo é espaço privilegiado para a vivência do prazer. Nele habitam os desejos, vibram emoções, vontades. O corpo é matéria de poesia. Corpo ávido ("Ave, ávido")⁽¹⁹⁾. Corpo fecundante, "erotizável" ao mais simples contacto, visão ou desejo.

Esta dimensão da poesia tem seu percurso. Não parece que a poeta sempre pensou como agora se mostra. Mas se não pensou, sentiu, viveu uma forte dimensão de brutalidade, da experiência do puro existir. Não temos notícia na poesia de Adélia da recusa do amor, do erótico, da sensualidade. Sabemos do medo anterior porque ela nos revela. É que a publicação de sua primeira obra, aos 40 anos, possibilitou um percurso pessoal de depuramento tanto formal quanto humano (religioso/ideológico). Há uma convivência tensa entre "eros e "teos". O que não quer dizer que nalguns momentos determinadas obsessões não revelem resquícios de uma tradição que procurou castrar eros e seus encantos.

Bataille termina sua obra "O Erotismo" evidenciando que o erotismo é fundamental, é problema geral dos homens. "Enquanto é animal erótico, o homem é para si mesmo um problema."(20). Pensar, refletir, poetizar eros, seus percalços, suas revelações, seus distúrbios, sua face totalizante, constitui-se tarefa complexa para quem a ela se dedica. Por outro lado, também poetizar a "experiência" de Deus tem longa tradição problemática. Na perspectiva católica são conhecidíssimas as imagens cunhadas por Santa Tereza e São João da Cruz. Sem falar na fonte comum a todos os místicos/escritores: O Cântico dos Cânticos atribuído a Salomão. Adélia inevitavelmente bebe nestas fontes mas firma seu caminho com marcante individualidade. Uma primeira e fundamental diferença está no caráter concreto, palpável de sua poesia. Adélia não platoniza. Sua concepção nasce da certeza de que "A fonte da vida é Deus / há infinitas maneiras de dizer"(21). A sua maneira de dizer não nega a experiência erótica, ao contrário canta-a e a coloca no mesmo plano do sagrado. Não há fobia do pecado. Neste sentido sua poesia é transgressora na medida em que rompe interditos da moral cristã tradicional. Por outro lado, não há intenção de escândalo ou afetação. Firma um caminho, canta sua beleza e suas dores sem carecer ficar negando, esconjurando outras opções. Há aí, possivelmente, uma atitude de quem está firme na perspectiva trilhada. Não precisa gritar, dizer "Ven por aqui". Novamente estamos diante da perspectiva do eu desdobrável. Não quer negar uma

tradição mas descobrir possibilidades nela. Atitude de quem não quer se amarrar a quaisquer confrarias ou similares ("Quero um sítio, uma chacorinha de nada, / o cristianismo não deixa, / o marxismo não deixa". Deus é maior que as religiões para Adélia: "/Tudo é uma coisa só. / Sombra do que será. / O que difere é Deus."(22). Há, como já foi apontado, por Rubens Alves uma intuição teológica marcante na poeta. Esta perspectiva de que Deus é maior do que as medidas humanas que foram criadas para revelá-lo, conferiu-lhe uma atitude solta, de profunda liberdade, atitude de quem às vezes, parece rir (não chega a ser irônica) dos que pensam dogmaticamente.

Voltemos à "Soleira". Vamos observar como o poema se constrói, como se forma esta conjunção do erótico e religioso. Noutro poema ("Sedução") Adélia descreve a possessão poética como algo comparável ao ato erótico. Aqui revela-se um possível encontro com Deus. O movimento do eu não se completou, está à espera ("à soleira"), próxima à entrada. Perpassa o poema uma atitude de súplica. O corpo inóspito clama por uma fala ("não responde") ou um gesto (abrir a porta). A atitude inicial é de espera. Segundo Eliade, "é no limiar que se oferecem sacrifícios às divindades" (...) (23). A soleira, simbolicamente é espaço de passagem. A situação lírica configurada é de espera da manifestação da divindade. O sacrifício não a assusta, parece aguardá-lo como a uma dádiva. A concepção tipicamente cristã de aceitação do sofrimento, de vê-lo no sofrimento

alegria está endossada pela poeta: "o degredo é bom, os penedos, belos" (v. 14 3 15). Do verso 3 ao 5 temos quase uma confissão. A poeta clama e revela-se impotente. Há, no verso 5, uma construção problemática: "e meu desejo é como se miasse por Vós". A recorrência a verbos e expressões que revelam a simbiose ou vivência de uma experiência animal é das mais recorrentes na poesia de AP. Já vimos que há como que uma assimilação de experiência animal no que ela tem de bruto. Segundo Eliade, para o homem religioso a Natureza nunca é exclusivamente "natural": está sempre carregada de um valor religioso".⁽²⁴⁾ Estas construções são marcantes do naturismo de sua proximidade da dimensão mais fecundante da vida. Usá-los para significar o modo como deseja a Deus é por demais diferenciador. Há aí uma linguagem erótica usada no colóquio com o sagrado.

Os versos 8 e 9 já apontam um tom mais panteísta. A existência de Deus é confirmada pela existência da beleza natural. A poeta está consciente de que teologa de forma diferenciadora: "Parece blasfema" (v. 10). A seguir, didaticamente, argumenta no terreno bíblico. Sua certeza de Deus, embora ainda à soleira, está viva. Ela não chega ao clímax a que Jó chegou: "Amaldiçoando o dia de seu nascimento". (v. 12). Ao contrário, abençoa o seu e diz: "acho o degredo bom". O degredo é estar à soleira. Há um clamor causado pela separação, mas não há recusa, nem perda de esperança.

O poema conjuga registros diversos: há

interrogação, súplica, descrição e um tom às vezes humilde e sublime. Esta mescla de procedimentos mais uma vez revela que a poeta não separa o profano do sagrado, o erótico e o místico. O mais simples erotiza sua carne, o que amaldiçoa e blasfema é também sagrado.

Embora à soleira, não há atitudes conformistas; a poeta interroga e clama, pede compaixão. Parece sofrer e as referências a Jó confirmam-no. O poema é, portanto, figuração de um momento de espera para o sacrifício - mas a espera já é sacrifício. O sacrifício, a imolação, na sua origem, conota o erótico e o místico, simultaneamente.

3.3 - A MENINA E A MAÇÃ

A MAÇÃ NO ESCURO

- 1 - Era um cômodo grande, talvez um armazém
[antigo,
- 2 - empilhado até o meio de seu comprimento
[e altura
- 3 - com sacas de cereais.
- 4 - Eu estava lá dentro, era escuro,
- 5 - estando as portas fechadas
- 6 - como uma ilha de sombra e meio do dia
[aberto.
- 7 - De uma telha quebrada, ou de exígua
[janela
- 8 - vinha a notícia da luz.
- 9 - Eu balançava as pernas,
- 10 - em cima da pilha sentada,
- 11 - vivendo um cheiro como um rato o vive
- 12 - no momento em que estaca.
- 13 - O grão dentro das sacas,
- 14 - as sacas dentro do cômodo,
- 15 - o cômodo dentro do dia
- 16 - dentro de mim sobre as pilhas
- 17 - dentro da boca fechando-se de fera
[felicidade.
- 18 - Meu sexo, de modo doce,
- 19 - turgindo-se em sapiência,
- 20 - pleno de si, mas com fome,
- 21 - em forte poder contendo-se

- 22 - iluminando sem chama a minha bacia
[andrógina.
- 23 - Eu era muito pequena,
- 24 - uma menina-crisálida.
- 25 - Até hoje sei quem me pensa
- 26 - pensamento de homem;
- 27 - a parte que em mim não pensa e vai da
[cintura aos pés
- 28 - reage em vagas excêntricas,
- 29 - vagas de doce quentura,
- 30 - de um vulcão que fosse ameno,
- 31 - me põe inocente e ofertada,
- 32 - madura pra olfato e dentes,
- 33 - em carne de amor, a fruta.

Podemos dividir o poema em duas partes. A primeira vai do v. 1 ao 22. Parece-nos uma evocação, um retorno da memória. Um modo de lembrar, de rever determinadas situações vividas. Há como que um entrelaçamento, uma conjunção entre o eu (a menina - maçã) e o espaço (o escuro, no plano da memória). Falo inicialmente, em espaço físico evocado - que por sinal não é muito bem definido: "um cômodo grande, talvez um armazém antigo" - e o que o compõe: as sacas de cereais. Caracteriza este lugar um clima obumbrante, meio abafado. A poeta descreve claramente este clima sombrio: "era escuro" (v. 4) "as portas fechadas" (v. 5). A "notícia da luz" vinha de uma janela ou "telha quebrada". Temos um ambiente sombrio e fechado, "em meio ao dia aberto". No verso 9 o eu volta a se apresentar (como o

fizera no verso 4) agora dizendo-nos onde e como ficava. Revela-se a dimensão predominantemente sensitiva desse eu. A comparação com o rato, animal cujo olfato é dos mais desenvolvidos reforça o caráter sensitivo, quase animalesco do sujeito. O estar em cima das sacas (pilhas) é outra proximidade com ratos que procuram lugares fechados, armazéns de cereais, principalmente. Do verso 13 ao 17 presenciemos o jogo das palavras e dos significados. Há uma gradação muito bem construída e que se dá na seguinte ordem: grão - saca - cômodo - dia - o eu ("dentro de mim") - a boca fechando-se. Percebe-se claramente que há um caminho que vai do objeto menor, mais ínfimo, ao corpo, ao eu. Há como que um transplante ou um deslocamento. E começamos a perceber que o lugar fundamental não é o meramente exterior, mas que o exterior vale enquanto revela o que vai dentro da poeta. Já nos versos 18 a 22, a poeta expõe o modo como este corpo se encontra, seu grau de excitação. O sexo está claramente caracterizado: é doce, dilatado ("turgindo-se em sapiência"), pleno, faminto, poderoso, claro, iluminador. O sexo, portanto, está revelado em sua plenitude erótica, visto e cantado sem a marca do medo do olhar sobre o próprio corpo e os desejos que se apoderam. Há inocência e marcante autenticidade. Lembra uma adolescente completa, e complexa, pronta para a vida erótica. Mas até aqui estamos no terreno da memória. São lembranças. Parece-nos que aquela garota entre cereais não tem consciência do que se passa consigo. Ela é, e vive sua dimensão animal, ainda bruta, sem a consciência da latência. Os versos 23 e 24 dizem tudo:

"Eu era muito pequena,
uma menina crisálida."

Estes versos iniciam a segunda parte do poema. Neste momento o eu lírico fala no tempo presente e caracterizado pela consciência de si, do borbulhar de sua sensualidade. É alguém que se sabe desejada:

"Até hoje sei quem me pensa
com pensamento de homem;
a parte em mim que não pensa
e vai da cintura aos pés
reage em vagas excêntrica."

O saber-se desejada não causa problema. Ao contrário, há uma reação positiva, uma correspondência, um a como que sintonia que justifica o estremecimento do corpo. A situação parece acender o vulcão interior, acordar os desejos do corpo, a ânsia erótica e a vontade de transgressão. Os versos 25 a 33 são uma verdadeira descrição do corpo feminino em chamas, pronto para o aniquilamento; a realização erótica (a "plethora sexual", seguindo a tipologia de Bataille). O que era latente na menina-crisálida que então não tinha consciência de seus poderes, agora se revela em sua plenitude. A concepção do erótico aqui, como já apontamos, não está permeado de pudor. O vulcão contém sua dimensão amena, bela imagem que se casa bem com o ato erótico. O fogo da paixão queima, mas também

ameniza. Chama a atenção, para melhor compreendermos a dimensão erótica desta poesia, o "inocente e ofertada" (v. 31). O inocente é a conservação da menina-crisálida. A inocência permanece, apesar da consciência. Ofertada aponta para a gratuidade do ato erótico. Mas este ofertada remete-nos também ao terreno religioso, ao espaço do sagrado. O fruto está no ponto, preparado para cumprir-se. A alusão aos jogos do amor, à febre incontável dos corpos, ao interdito sagrado do erotismo está clara: "madura para o olfato e dentes". Há aqui, também, a ligação com a primeira parte do poema, com a dimensão animal, olfativa que predominava. Também o substantivo dentes tem forte poder de concisão - na parte inicial ela falará "boca fechando-se", "fome", e "contenção". Agora não, o ato proeminente. O último verso: "em carne de amor, a fruta". Não há recusa da plenitude erótica.

A alusão bíblica que a imagem da maçã evoca, não pode ser deixada de lado. No mito bíblico, a maçã é o fruto do pecado, é também imagem da fecundidade e é a própria natureza. Temos no poema a menina-maçã ofertada não pela cobra, por si - auto-ofertada. O poema dialoga com o texto bíblico, mas firma sua perspectiva. Se no mito judeu a mulher é seduzida pela serpente, aqui não há ofertante. O eu lírico é, a um só tempo, Eva (a seduzida) e maçã (fruto mágico que consolida a sedução). Poderíamos dizer que o eu lírico parece seduzido pelo seu próprio modo. A menina maçã revela (para si e para o leitor) um duplo movimento

encantatório: deixa-se seduzir pelo seu modo de ser e o leitor é seduzido pelo modo da menina e pela auto-sedução que assiste.

Assim, a menina-maçã - "madura para olfato e dentes" - é imagem de sua lírica erótica: inocente na revelação da experiência erótica e ofertada ao público, portanto, madura para a experiência singular que cada leitor fará.

A maçã é metáfora clara da mulher ofertada, pronta para o encontro erótico, para a vivência integral, sem fobias, da sexualidade. Esta preparação foi sendo construída; a crisálida vai se transformando - conservando o poder de sedução, da juventude, enriquecendo-se com a consciência e a sua assunção.

Há uma espécie de descrição do que era e do que é, e da permanência da força de, que "engendra" (como o "amarelo"), configura, dá sentido.

4 - DIMENSÃO MÍTICA

"Quero que antes da vida
foi o profundo sono das espécies,
a graça de um estado."

("Exausto", Bagagem, p. 35)

1 - Mito e poesia

No seu estudo sobre as experiências artísticas e suas relações com o pensamento mítico, Ernesto Grassi assim define o mito:

"O mito é o princípio ordenador imóvel num tempo imperecível e perenemente presente". Mais adiante:

"O mito é a relação instituidora de ordem por excelência: tudo está sob o signo de Deus, e sob este signo são organizadas todas as formas e figuras":

O autor dirá também que "Tal como a filosofia, também a poesia nunca poderá negar a sua origem mítica"⁽¹⁾. Em Wellek e Warren temos: o mito "é narrativa, história, em oposição ao discurso dialético, à exposição; é também irracional contrapondo ao filosófico: é a tragédia de ésquilo contrapondo à dialética de Sócrates". (Grifo nosso)⁽²⁾.

As duas noções do mito nos são úteis. O mito como "princípio ordenador" como procedimento que permite colocar tudo sob o signo de Deus é adequado à visão religiosa presente na poesia de AP. Por outro lado, a perspectiva do "irracional", do que não se adequa a uma lógica filosófica é

também determinante para nossa poeta.

Parece redundante falar em dimensão mítica de uma determinada poesia depois de lermos estas afirmações de Ernst Cassirer: "Entre todos os tipos e formas de poesia, a lírica é aquela que mais claramente reflete este desenvolvimento ideacional, pois a lírica não somente se arraiga, desde seus começos, em determinados motivos míticos - mágicos como mantém sua conexão com o mito, até em suas produções mais altas e puras." (3) (Grifo nosso)

É possível afirmar que este caráter mítico, natural da poesia lírica, num ou noutro poeta assume uma dimensão mais fundante. Isto é, há uma intencionalidade na forma como a poeta lança mão sobretudo da animização de sua experiência, dos espaços e objetos que formam a matéria de sua poesia.

Trata-se de um olhar que recolhe elementos e experiências do cotidiano, espaços semi-rurais e arrumados de tal forma que deles emana uma sensação de convivência mítica. A poeta vai descobrindo nos objetos e espaços um ritmo e um sentido que nos escapa muitas vezes. Tudo é sinal do sagrado e, ao mesmo tempo, profundamente humano. Não se trata de fuga do real - e sim de redescobrir o que ainda há de mítico na natureza e nas coisas. Ou mesmo atribuir, muitas vezes, esta dimensão mítica à natureza e às coisas. O encontro da poeta com a natureza não se dá como evasão, antes como integração e, às vezes, susto. É que a poeta revela-se também como natureza. Há aqui uma tensão que dá

maior densidade à sua poesia, que faz com que a obra não resvale num bucolismo vazio, meramente imitativo. A natureza de Adélia é o quintal com seus canteiros, as flores e plantas, a horta de couve, o jardim, os animais, o corpo ericado, enfim, é algo fragmentário que o eu lírico parece ansioso por ajuntá-lo. Além da convocação da natureza, temos também um esforço de configuração de um tempo mítico. Por tempo mítico entendemos um tempo constante. Novamente há aqui uma aflição da consciência que sabe da inexorabilidade do tempo cronológico e das perdas que ele acarreta. Resulta deste conflito momentos de perfeito resgate mítico dos que se foram - principalmente o pai e a mãe - e a consciência de que este reencontro só é possível no plano da memória e da poesia. A poeta não consegue esconder certo desconsolo ante suas perdas, apesar da fé, e do resultado lírico destas tensões.

Trabalharemos com o conceito de naturismo entendido como o conjunto de recorrências a imagens que mostram a dimensão mais bruta da existência; a revelação do que parece não ter perdido a ingenuidade⁽⁴⁾ ou o estado de pureza. O recurso estilístico que dá sustentação a este naturismo em AP - como praticamente em toda poesia que segue esta trilha - é o animismo. É neste momento em que parece predominar uma visão mais intuitiva do mundo. As imagens convocadas para configurar este naturismo são arquétipos de um mundo primitivo que sua poesia vai tentar resgatar. São crianças, animais, plantas, determinados lugares e certas

horas do dia.

O naturismo pode ser percebido tanto em fragmentos de poemas - revelações instantâneas, sem, no entanto, dar suporte ao todo - como configurando todo o poema, criando uma unidade claramente mítica. No primeiro caso, o naturismo de Adélia irriga toda a obra, no segundo aparece em muitos poemas configurando-lhe um modo específico.

Inicialmente, vamos analisar alguns poemas in totum, posteriormente, daremos uma notícia de como o naturismo se faz presente noutros poemas.

2 - A ceia mítica

"Roça", poema curto, dá conta de uma unidade mítica:

ROÇA

No mesmo prato
o menino, o cachorro e o gato.
Come a infância do mundo.

(CD, p. 31)

O título realça a idéia de um lugar específico; este lugar não está marcado pela experiência urbana. Espaço rural, portanto, onde a natureza pode ser vivenciada ou experimentada de uma maneira direta. O poema é uma imagem, cria em nossa mente um quadro, uma visão completa. Compõem esta imagem o prato - objeto cotidiano - menino, cachorro e gato colocados no mesmo plano - como atesta a enumeração. Os

três comem juntos. O que para nossa sensibilidade parece estranho é resgatado pela poeta¹ que tem de revelador do ser, de essência humana. A naturalidade daquela ceia não é totalmente primitiva devido a um índice de civilização, que é o prato.

O terceiro verso parece-nos bastante problemático. O verbo no singular, concorda como último² elemento, o gato. No entanto, se estivesse concordando com o todo, isto é, se estivesse no plural, o poema sairia empobrecido. O fato de concordar com um, cria ambiguidade e nos leva a pensar que na realidade o come se refere aos três - a cada um de forma particular, pois cada um deles está no mesmo plano. Não há uma hierarquia entre menino e gato. A estranha conjunção, o deslocamento feito, isto é, o conjugar um verbo de caráter concreto, comer, ligado a um substantivo abstrato (infância), é que é o nó³ do poema. A "infância do mundo" é uma imagem que remete aos tempos míticos.

A poesia já foi lida como "infância da humanidade"⁽⁵⁾, isto é como um estado que recupera e conserva a ingenuidade da vida primitiva, pré-racional. A poeta concretamente está nos colocando diante de imagens que nos possibilitam, por alguns instantes, o encontro com um mundo mágico, com a dimensão mítica que permanece em cada indivíduo.

"Roça" pode ser lido como ~~como~~ um poema representativo de uma visão mítica - isto é, um espaço

ideal, não iluminado pela racionalidade moderna, guardando a essência primitiva. Ao configurar com forte densidade na experiência da ceia mítica, a poeta nos coloca no centro da experiência. Ler o poema é, portanto, participar desta ceia, reencontrar a "infância da humanidade", ser tocado pela sedução da palavra poética.

(...)

Dia

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

A referência inicial é relativa ao tempo. Os verbos estão no tempo presente, mas um presente permansivo, que vai ser confirmado pelo gerúndio no verso 5. O tempo é, portanto, permanente, sem passado ou futuro. Parece-nos que aqui se configura o que Eliade define como "tempo mítico primordial tornado presente" (6). Há uma espécie de recorte do "tempo original". O título, "Dia", não está referido a um tempo cronológico, a um determinado dia de sua existência. Há uma atemporalidade, uma construção pela linguagem, de um momento mítico.

A imagem criada aproxima intimamente mulher do animal. A mulher ^é como que contaminada pelo modo de existir da galinha. Na galinha temos o susto, na mulher, o espanto e o gosto. Sustos e espantos têm proximidade semântica. A descoberta de algo sublime supõe sempre um espanto. O que as diferencia é o gosto. O gosto supõe a consciência. A mulher quer permanecer naquele estado de espanto. Por que o espanto na vivência da sexualidade? Porque ainda há resquícios de uma cultura (portanto, algo não natural, não original) que negou aquele modo primitivo de ser e viver. Para vivenciar o mundo original parece ser necessário deixar que ocorra o movimento natural da existência, algo como "as artérias palpitando". Esta expressão é reveladora do modo de ser primitivo - o palpar da artéria não supõe a consciência nem o gosto. É a própria vida, em si, que se movimenta, que acontece, a "pura existência" como dirá o poeta noutro poema. (7)

"A hora grafada" configura também uma construção mítica do tempo e do espaço. Pelo título já percebemos uma intencionalidade da poeta ou uma consciência de que está figurando algo diverso. Vejamos o poema:

A Hora Grafada

- 1 - De noite no mato as árvores semelhavam
- 2 - uma águia acabava de pousar,
- 3 - um anjo saudando,
- 4 - um galo perfeitinho,

5 - uma ave grande vista de frente.

6 - De noite no mato, as vivas figuras
Enraizadas,

7 - prontas a falar e bater asas. (3)

Há imagens fortes como águia, anjo, galo, ave grande. O verbo responsável pela formação da imagem é *semelhar*. As "árvores *semelhavam*", o tempo é passado. Parece-nos que a poeta está se lembrando de uma experiência. Percebe-se que as imagens têm em comum a capacidade de voar, todas têm asas, mas não voam, estão enraizadas. Estamos aqui diante de uma experiência mítica. A lembrança da visão noturna do mato é figurada de forma incomum. Lembramos aqui a palavras de Grassi: "Se, na verdade, a arte é uma tentativa para arrancar às forças da realidade figuras bem determinadas, representa então o primeiro grau de uma evolução cuja finalidade é o domínio da natureza e simultaneamente uma aprofundada relação com a realidade original" (Grifo nosso) (9). A revelação desta semelhança entre árvores e animais num lugar e tempo determinados (no mato, à noite) se faz através da animização das árvores - elas assumem caracteres que não os seus. Mas há uma solenidade nesta figuração: "águia acabada de pousar", "anjo saudando", "galo perfeitinho, "ave grande vista de frente" lembram, por exemplo, cena do nascimento de Cristo. A natureza revela-se naquele instante como que plena. "A hora grafada" pode ser lida como o resgate da "hora ágrafa", isto é, do tempo mítico original, quando não se escrevia a

experiência.

A poesia nesta perspectiva, reencontra o tempo original, mais que isto, é, sob a forma da figuração uma realidade mítica com tempo e espaço diversos do histórico.

"Subjeto" é outro poema em que se sobressai uma configuração mítica da experiência da poeta. A fecundidade é aqui configurada através de imagens marcantes: "flor de abóbora", "pólem", "óvulos de coelhas", "zangões", "lírio", "vestido de núpcias", "vestido de noite" o eu lírico se propõe fecundar as "flores com meu nariz proletário". Há neste poema uma confluência entre animal e vegetal; nesta confluência se dá um reforço dos sentidos, uma revigoração do corpo da poeta. Há dois movimentos no poema nascidos do jogo dos espaços: primeiro, o espaço interior, da fecundação, depois espaços mais amplos como quarto, rua, cidade ou memória. Mas os espaços mais amplos estão bem determinados: o quarto é escuro, a rua é sem lâmpada. Nestes espaços assim delimitados é visível o caráter erótico. O sol que brilha nestes espaços ("como pequenas luzes esplêndidas") é a energia fecundante. A força de eros é a força da vida que quer se perpetuar. E o encontro do zangão com a fina parede (é também frágil) é o movimento natural da vida. O momento do encontro é mítico - encontro do eu com o objeto. Uma única coisa, subjeto. Mas podemos entender este título como revelação da poesia. No poema temos um eu que se integra às coisas, aos objetos. Temos, portanto, um subjeto; isto é, não há mais um eu distinto, há

uma realidade em que as partes se confundem, forma um todo, miticamente.

Se há, como vimos, poemas, que são uma figuração mítica de determinadas experiências, há também, na poesia de AP uma espécie de disseminação desta experiência mítica em muitos poemas. São versos e até estrofes em que a poeta revela momentos de iluminação mítica, isto é, apresenta um momento de pacificação, de plenitude dos seres e objetos. No significativo poema "A carpideira", temos: "A marreca se deita sobre os ovos, / puxa para o ninho as folhas secas, cumpre-se") vejamos alguns fragmentos em que há estes relâmpagos de convivência mítica:

1 - "Mas que não recuso maribondos armando suas
Ecaixas,
São dádivas,
mistérios cuja resposta é só uma luz,
a pacífica luz das coisas instintivas".
("A face de Deus é vespas", TSC, p. 21)

2 - "Uma laranjeira rebrota,
preciosa árvore do mato dá espinhos,
folhinhas miúdas, flores cujas pétalas
são fios agrupados em contas de odorífero
Louro.
Elas explicam o mundo como os pintinhos
Lexplicam,
perfeitas até as unhas, emplumados, vivos,
invencível delicadeza".
("Móviles", TSC, p. 23)

3 - "O corpo é leve como a alma,
os minerais voam como borboletas.
Tudo deste lugar
entre meio-dia e duas horas da tarde".
("O amor no éter", TSC, p. 27)

4 - "No topo do altar ornado
com flores de papel cetim
aspiro, vertigem de altura e gozo,
a poesia nas rosas, o afrodisíaco
incensado ar de velas."
("Lembrança de maio", TSC, p.63)

A poesia de AP reencontra a natureza, não mais idealizada, como nas experiências românticas, não mais perversa como na literatura naturalista. A sua natureza não é apenas vista e mostrada na sua exterioridade, ela é como que expressa por dentro, interpenetra o cotidiano da poeta, participa de sua vida. É uma natureza animada, daí o seu caráter mítico. Mas é também animante. Isto é, a natureza ao mesmo tempo que aceita caracteres humanos ela também anima a poeta, alimenta o lado bruto dela. Daí falarmos em simbiose entre atitudes, qualidades e sensações da poeta com a natureza. Esta simbiose, sem dúvida fortalece os sentidos da poeta e do leitor, dá-lhe vigor novo, fôlego largo e longo. O mítico é chamado para fortalecer traços, dimensões, buscas, qualidades humanas. O que resulta deste encontro é uma poesia muito mais sensitiva que cerebral, com aparente

gosto anti-moderno.⁽¹¹⁾ Por outro lado esta enxurrada de emoções e sensações vêm cravadas numa linguagem também trabalhada. O verso de AP tem ritmo próprio, seu próprio caminho. Mesmo bebendo em fontes como Drummond, a poeta está consciente de que seu caminho é pessoalíssimo.

Os espaços que assumem dimensão mítica nos versos de Adélia são, preferencialmente, jardins, matos, canteiros, quintais, etc. São espaços domésticos, efetivamente próximos. Espaços com os quais a poeta convive, conhece e, liricamente, transfigura. As personagens que convivem com ela neste espaço são plantas, animais, árvores, pessoas falecidas, vizinhas, etc. Nesta poesia reencontramos o mundo mítico, e, conseqüentemente, nossa dimensão primeira, nossos estados de alma, o pulsar de nossos desejos. A poesia possibilita ao leitor um revigorar dos sentidos. Com isto não se quer dizer que a dimensão cerebral, racional não seja ativada. Queremos apenas dizer que o paradigma de Adélia não são os poetas cerebrais. Ela não constrói sua poesia numa perspectiva cabralina, por exemplo. No entanto, sua poesia tem a marca da construção. É construção tipicamente moderna, pelas sinestésias, pelas imagens, pelo jogo verso longo, verso curto, pela articulação de verdadeiros mosaicos: colagens, imagens infantis. Justapostas ao cotidiano presente, tudo articulado por um eu lírico consciente e ordenador.

Retomando o eixo da poesia de AP trabalhado neste capítulo, diremos que esta poesia revigora nossa lírica, dá-

lhe uma dimensão de frescor, um gosto de novidade, uma possibilidade de reencontro com dimensões sensíveis escondidas, submersas à espera de uma palavra mágica que acorda a alma. Nesta perspectiva sua poesia cumpre aquele modo de ser próprio da poesia lírica, isto é, ela se constitui no que Hegel denominou de "o terno perfume que a alma exala". (12)

5 - TÓPICOS FINAIS

"Com o modernismo a nossa poesia feminina deixou de ser menor."

(José Guilherme Merquior)

A tradição lírica moderna nasce do momento inicial de nosso Modernismo. A primeira fase do Modernismo rompeu com os códigos acadêmicos, buscou proximidade da fala popular, ampliou o leque temático, enfim, revolucionou a linguagem poética, criando uma tradição. Os poetas da denominada segunda geração moderna (a partir de 1930) assimilam e aprofundam mais severamente os ganhos da fase anterior. José Guilherme Merquior, ao analisar a poesia moderna diz que:

"A proximidade da fala popular volta a fecundar a literatura. O coloquialismo aparece, não como traço dominante, mas como sintoma de que a língua dos escritores mergulhou na sua fonte eterna, seu poço cíclico, no seu alternado e necessário banho de autenticidade nacional."⁽¹⁾

Nenhum poeta pós - 22 talvez tenha conseguido construir uma linguagem tão próxima de vivências populares como AP. Sua obra deu continuidade, de modo próprio, ao telurismo regional que vislumbramos na obra de Jorge de Lima, Ascenso Ferreira e Joaquim Cardoso.⁽²⁾ O mundo revelado através da filtragem lírica é o interior de Minas: a cidade pequena, com ritmo lento, com seus personagens, a vida familiar, os compromissos religiosos e afazeres domésticos. Não há tédio ou recusa deste universo. A vida na

"cidadezinha" de Adélia não é besta. Ao contrário, ganha significado maior, assume dimensão universal. A poeta encontra sentido no estilo de vida interiorano. Esse sabor regional é mesclado por uma proximidade da vida rural. Embora sua poesia, na totalidade, não seja especificamente rural, ela agrega elementos da vida rural: o cuidado com o quintal, a horta, as lembranças de familiares e seus trabalhos ligados à terra, as referências a plantas e flores. As imagens que apontam para a terra mesclam-se com interrogações, sustos, perplexidades. A poeta sente a pulsação da terra, seus ciclos nas mais diversas experiências.

O veio popular em sua poesia tem pelo menos dois caminhos: primeiro, ele se revela em diversos poemas de caráter narrativo, com gosto da boa "prosa" mineira. São significativos os poemas com estrutura de um caso, uma conversa. Segundo, a incorporação da fala cotidiana no discurso poético ("Filhinho meu, vem comer."). Também aqui se agrega o vocabulário simples recolhido das conversas, mesclado, às vezes com expressões pouco comuns à fala popular. Vale lembrar que a poeta também recolhe, embora não tão amiúde, versos populares: "Ói cigano, ciganinha, / ciganinha meu amor". Esses procedimentos são herdados da primeira fase da poesia moderna.

Outro aspecto que chama a atenção é a valorização da audição. A poeta mesmo confessa: "Quando eu fico aguda de saudade eu viro só ouvido". A poeta se aplica em ouvir as

várias ^V que a povoam: a voz do pai e mãe que morreram; a voz da poesia ("A poesia me chama com sua roda dentada"); a voz de Deus; as vozes do corpo; as conversas - familiares, com vizinhos. Esse caráter auditivo de sua poesia está ligado à filiação popular de sua obra. E há aqui um ganho estilístico no ritmo dos versos, na conjugação de imagens diversas, na incorporação de falas populares ("Eh bobagem!"), no tom de oração e súplica que certos versos assumem.

O resgate lírico que faz de sua experiência, casado com sua formação intelectual, proporciona a configuração de uma poesia singular. Singular na mescla estilística, na riqueza temática. ^{É rara} É rara em nossa tradição lírica - moderna e não moderna - uma obra poética que conjugue experiências pessoais e estilísticas como vemos em AP. Sua poesia, como toda produção literária de importância, dialoga com a tradição aprendendo o que há de mais significativo. Mas também, acrescentando à tradição uma dicção lírica pessoal e inovadora.

NOTAS

INTRODUÇÃO

- (1) - "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" (...). "Em: A faca no peito, 376 (Poesia Reunida)
- (2) - "Lembrança de maio", em TSC, p.35.
- (3) - "Poema com absorvências no totalmente perplexas de Guimarães Rosa", em Bagagem, p. 62.
- (4) - Rosa, João Guimarães. "A estória de Lélío e Lina". Em: No Urubuquaquí, no Pinhém, 7^a ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. "As luas-de-mel", em: Primeiras estórias.
- (5) - Jornal do Brasil, 03.09.88.
- (6) - Revista Família Cristã, Ano 57, n^o 661. Janeiro de 1991.
- (7) - A expressão de Augusto Massi e o fragmento da entrevista estão, respectivamente em: "O espontâneo apoiado na tradição", Folha de São Paulo, 17.05.87, e "Adélia é que é a mulher de verdade", Folha de São Paulo, 27.05.84.
- (8) - Solte os Cachorros, p. 68.

(9) - Os Componentes da Banda, p. 83.

I - APRESENTAÇÃO DE UMA POÉTICA

- (1) - Poética vai aqui designado como poema que revela uma concepção de poesia. Poder-se-ia também concebê-la, neste sentido, como metapoema, dentro de uma visão teórica que segue a esteira de Roman Jakobson. Sobre o conceito de poética "Como reflexão sobre problemas da arte em geral e em especial sobre a literatura", veja-se: **A tradição sempre nova**, São Paulo, Ed. Ática, 1976; JAKOBSON, R. **Poética em ação**. São Paulo, Ed. Perspectiva/EDUSA, 1990. (Estudos, 92). (Seleção prefácio e organização: João Alexandre Barbosa.
- (2) - PRADO, Adelia. **Bagagem**, 4a. ed., Rio de Janeiro. Ed. Guanabara, 1986, p. 19.
- (3) - CAMPOS, Geir. **Pequeno Dicionário de Arte Poética**. São Paulo, Cultrix, 1978, p. 101.
- (4) - ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976, p. 70.
- (5) - Bagagem, p. 30.
- (6) - Bagagem, p. 24: ("Se um dia eu puder, / nem escrevo um livro").
- (7) - Haroldo Osborne assim resume a evolução do conceito de inspiração: "Desde a Antiguidade clássica,

inspiração artística era considerada como a invasão do artista por um poder exterior, uma forma de possessão. Durante o período romântico, essa idéia foi-se modificando aos poucos. Já não se considera o artista como um canal por cujo intermédio se manifesta a força externa. A fonte de inspiração estava dentro dele, na parte inconsciente e involuntária de si mesmo, se identificava com o absoluto. Nos tempos modernos, a inspiração é freqüentemente atribuída à floração de material inconsciente sem presumir, necessariamente, qualquer contato com forças cósmicas ou suprapessoais". IN: ESTÉTICA E TEORIA DA ARTE - Uma introdução histórica (tradução: Otávio M. Cajado), São Paulo, Cultrix, s/d, p. 188.

(8) - "O modo Poético", em: Bagagem, p. 85.

(9) - "Nem um verso em dezembro", em: CD, p.34.

(10) - A expressão: "Esta rede excessiva" corresponde ao título de terceira parte de CD. Aparece também no poema "Estreito", CD, p. 76.

(11) - A poeta procura integração com o modo de ser da criança. Veja-se: "Estou fazendo um vestido, / uma tarde linda e um chapéu, / pra passear com Sorinha, / quando Sorinha acordar". ("Esperando Sorinha", em CD, p. 29)

(12) - "Tanta coisa eu julguei inventar, / minha vida e

paixão, / minha própria morte, / esta tristeza
endócrina resolvida a jaculatórias pungentes,"

"Limites", em TSC, p. 45.

2 - ENREDO E DESENREDO

- (1) - Dicionários da língua dão essa noção resumida que citamos. Veja-se também o livro de Samira N. de Mesquita (O enredo, 2ª edição, São Paulo, Ática, 1987) e o verbete do Dicionário de Termos Literários, São Paulo, Cultrix, do prof.^o Massaud Moisés. Os dois autores trabalham o conceito dentro do quadro geral da teoria da narrativa.
- (2) - Em Bagagem temos: "Descritivo", "Anúnciação ao Poeta". Neste último ao poeta é anunciado: "Tudo te ferirá de morte". E a seguir a pequena enumeração: "o lixo, a catedral, e a forma das mãos". Veja-se a junção: lixo e catedral, só para ficarmos com dois exemplos.
- (3) - Os dois trechos citados de Oswald são, respectivamente, da "Balada do Esplanada", sétima estrofe, e primeiro parágrafo do "Manifesto da Poesia Pau-Brasil". A citação completa: "A poesia existe nos fatos. Os casebres de acafrão e ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos." (LELES, G. Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro - Apresentação e crítica dos

(4) - Esta questão é lembrada pelo crítico Afonso Romano de Sant'Anna na introdução ao livro CD: "Hais que meramente feminina e teídrica, a poesia de Adélia vem do serão." (Grifo nosso).

(5) - A expressão "poção mágica" remete-nos ao mundo mítico. Nas estórias fabulosas quando se bebe a "poção" fica-se como que possuído por um poder maior. Vejamos, entre este respeito, estórias como de Tristão e Isolda, entre inúmeras outras, analisada por José Miguel Wisnik. In: Os Sentidos da Paixão, São Paulo, Companhia das Letras, 19 .

(6) - Esta afirmação é recorrente em entrevistas. Algumas estão catalogadas no final deste trabalho.

(7) - Em "Dona Doida" ela afirma: "Fui comprar chuchus e estou voltando agora, / trinta anos depois. Não encontrei minha mãe." Bagagem, p. 116.

(8) - A inversão não se constitui um hipérbato, isto é, uma inversão violenta da ordem sintática. Sobre o valor do hipérbato e a riqueza que pode conferir ao texto literário, veja-se: ALONSO, Damaso. Poesia Espanhola - Ensaios de métodos e limites estilísticos. Rio de Janeiro, INL, 1960, p. 44 e ss.

(9) - Veja-se em "Sesta", de Drummond, o clima de

morosidade, de lentidão que predomina e o papel do uso do verbo no gerúndio. As coisas vão acontecendo, mas num ritmo "molg que adormece" e que mimetiza a sesta: o momento de repouso após a alimentação do meio-dia.

(10) - A referência à linhagem é muito recorrente na poesia de Adélia. Aparece pela primeira vez em "Com Licença Poética" ("Inauguro linhagens", v. 12), no entanto, tomará forma mais ampla, mais explicativa da poética de AP no primeiro poema do livro CD, cujo título é "Linhagem" (p. 21). O poema resgata sua história e dos familiares - avós maternos e paternos - o estilo de vida que lhes era peculiar, seus caprichos, seus falares, modo de ser, ações praticadas, nuances da vida familiar. A poeta sente-se convocada a "transmitir a meus futuros" a "sentenças não lapidar", ou seja, esse modo de vida que é sua linhagem e que em sua poesia será condensação verbal.

(11) - Modernamente muitos poetas mesclam traços de diferentes gêneros para compor seus poemas. Podemos citar como exemplo, a "Horte do Leiteiro", de Drummond. Há momentos de envolvente lirismo, como a primeira estrofe; outros momentos são claramente narrativos, como se percebe a partir da segunda, e há momentos de interpolação numa mesma estrofe de índices de gêneros diversos. No entanto, no caso citado, o tom que perpassa o poema é marcado pela condensação lírica.

- (12) - As quatro citações são respectivamente dos poemas: "Com Licença Poética", "Cabeça" e "Dona Doida" (Bagagem); há sete poemas iniciados com a conjunção adverbial temporal quando. No mesmo livro temos cinco poemas iniciados pela expressão "Era uma vez", afora algumas variantes com o mesmo caráter. "Dona Doida", que ficou conhecido pela montagem teatral de Fernanda Montenegro, conjuga as duas formas: "Uma vez, quando era menina, choveu grosso" (v. 1).
- (13) - Veja-se: JOLLES, André. A Forma Simples (Tradução: Álvaro Cabral). São Paulo, Cultrix, s/d.
- (14) - BACHELARD, G. Os Pensadores. (Tradução: Joaquim J. A. M. Peçanha). São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- (15) - Sobre este ponto, veja-se o capítulo final: 5 - p.102.
- (16) - A imagem do mar, neste poema, é nuclear. Chama-nos a atenção o seu início:
- "O mar existindo com este navio imenso,
coitado de quem não viu
e só soube de mar de rosas e rio de enchentes
parecendo mar."
- O poema não tem o nível de condensação de Desenredo, mas confirma o fascínio que o mar exerce sobre a poeta mineira.
- (17) - A expressão é do poema "Moça na sua cama", CD, p. 51.
- (18) - "Círculo", Bagagem, p. 24;

- (19) - Respectivamente: Bagagem, CD e TSC.
- (20) - Trabalharemos este aspecto no capítulo referente à "Dimensão mítica" cap. 4.
- (21) - "Com Licença Poética", Bagagem, p. 19.
- (22) - Em "A boca", TSC, ela dirá: "Ó Deus, cujo Reino é um festim, / a mesa dissoluta me seduz, / tem piedade de mim". p. 13.

3 - EROTISMO E FÉ

- (1) - Bataille fala em três formas de erotismo: "O erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e, finalmente, o erotismo sagrado". Não usamos a designação "erotismo sagrado", falamos o tempo todo em erotismo (englobando o dos corpos e dos corações) e êxtase místico. Depois de refletir sobre o erotismo dos corpos e dos corações, Bataille nos revela que "Nada, no fundo, é ilusório na verdade do amor: o ser amado equivale para o amante, para o amante só, sem dúvida, pouco importa, à verdade do ser" (20). Sobre o "erotismo sagrado": "O sagrado é justamente a continuidade do ser revelado àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo" (21). Mais adiante: A experiência erótica ligada ao real é uma espera do

aleatório, é a espera de um ser dado e das circunstâncias favoráveis. O erotismo sagrado, dado na experiência mística, quer que nada perturbe o indivíduo". BATAILLE, Georges. O erotismo (trad: Antônio C. Viana), Porto Alegre, L&PP, 1987. Citações: p. 15, 20, 21 e 22.

(2) - Ávila, Santa Tereza. KORADAS OU CASTELO INTERIOR. Em: Obras Completas, 2ª ed. (Trad: Carmelo do Coração Imaculado de Maria - Porto), Aveiro, Edições Carmelo, pp. 749 e 708.

(3) - A quarta parte de CD é assim denominado: "Tudo que eu sinto esbarra em Deus".

(4) - A partir da convivência com a nova vizinha, Violante vai refletindo sobre os seus limites, os limites de sua bondade. Ela olha para Pedro, seu marido, e afirma "Ele é diferente de mim, nunca dá meia panela. Por isso a alegria dele é inteira". (CB, p. 21). É no cotidiano, na dificuldade de ser santa, seu grande desejo, que se revelam seus descompassos e são geradas suas "perturbações": "e eu acho que Ismalia é santa porque sofre sem perder a alegria e confia em Deus como os passarinhos e tem arrumado suas gavetas e suas idéias". É a fala de Violante. (CB: p. 37)

(5) - "O mundo sagrado só muito mais tarde adquiriu o sentido unilateralmente elevado que tem para o religioso moderno. Ele tinha na Antiguidade clássica

um sentido duvidoso. Aparentemente, para o cristão, o que é sagrado é forçosamente puro. O impuro está do lado profano. Mas o sagrado para o pagão podia ser também o imundo". (Bataille, p. 209)

- (6) - GUIMARÃES ROSAS, João. Grande Sertão Veredas. 13ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio Editora, p. 113.
- (7) - CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionario de los símbolos. Barcelona, Editora Herder, 1986. (Vide o verbete: Pez).
- (8) - "Objeto de amor", em O Pelicano, p. 23.
- (9) - "O modo poético", em: Bagagem, p. 85.
- (10) - São Boaventura. Legenda maior: Vida de São Francisco de Assis. Em: São Francisco de Assis. 5ª ed (trad. da legenda maior: Frei Romano Zago). Petrópolis, VOZES/CEFEPAL do Brasil, 1988.
- (11) - Gatáatas, pp. 5, 16-21.
- (12) - OSAKABE, Haquira. A Ronda do Anticristo. In: Os pobres na literatura brasileira. (Org. Roberto Schwaz). São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 230.
- (13) - A assimilação da "mensagem" religiosa do livro de Jó é claramente assumida pela poeta: "o homem deve persistir na fé mesmo quando seu espírito não encontra sossego". "Introdução ao livro de Jó". Em: A Bíblia de

Jerusalém, São Paulo, Ed. Paulinas.

- (14) - "Introdução ao Cântico dos Cânticos. Em A Bíblia de Jerusalém. São Paulo, Ed. Paulinas.
- (15) - Fizemos, evidentemente uma rápida paráfrase, como de certa forma, fizemos do poema, para, finalmente interpretá-lo.
- (16) - Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.
- (17) - Júlio Cortázar: "O poeta é aquele que conhece para ser; todo o acento recai no segundo, na satisfação existencial, em face da qual toda complacência circunstanciada de saber se aniquila e dilui". "Para uma poética", em: Valise de Cronópio (Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa). São Paulo, perspectiva, 1974, p. 100.
- (18) - "Trottoir". TSC, p. 15.
- (19) - "Anunciação do poeta", Bagagem, p. 75.
- (20) - Bataille, p. 252.
- (21) - "O modo poético", p. 85.
- (22) - "Signos", TSC, p. 75.
- (23) - ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. A essência das religiões, p. 39.

(24) - Idem, p. .

4 - DIMENSÃO MÍTICA

- (1) - Grassi, Ernesto - Arte e mito. (Tradução: Manuel P. dos Santos) Lisboa, Edição "Livros do Brasil", Lisboa, s/d. (Coleção Vida e Cultura), p. 118, 139 e 131.
- (2) - WELLEK, René & WARREN, Aust. "Imagem, metáfora, símbolo, mito". Em: Teoria da Literatura, 5^a ed., Publicações Europa-América, s/d, p. 235.
- (3) - CASSIRER, Ernst. Linguagem e Mito, 2^a ed. (Tradução: J. Gunsburg e Miriam Schnaiderman). São Paulo, Perspectiva, 1985, p. 115.
- (4) - Estamos pensando no conceito de ingênuo dado por Schiller No Poesia Ingênua e Sentimental. (Tradução, apresentação e notas: Mário Suzuki), São Paulo, Iluminuras, 1991. Na Introdução de Suzuki temos esta afirmação: "O artista ingênuo soluciona os problemas mais complexos de sua arte com a mesma naturalidade com que vive." (p. 17).
- (5) - BOSI, Alfredo: "Poesia e Resistência", in: O ser e o tempo da poesia. São Paulo, CULTRIX, 1983, p. 155-158.
- (6) - ELAIDE, Mircea. "Duração profana e tempo sagrado", in:

O Sagrado e o Profano : A essência das religiões.
(Tradução: Rogério Fernandes). Edição "Livros do
Brasil", Lisboa, p. 81.

(7) - "Tudo pulsando à revelia de mim, / bem como um
ingurgitamento não-provocado do sexo. / A pura
existência". TSC.

(8) - "A hora grafada". Bagagem, p. 49.

(9) - GRASSI, op. cit., p. 15.

(10) - "A carpideira", in: TSC, p. 47.

(11) - Ao estudar a ESTRUTURA DA LÍRICA MODERNA, Hugo
Friedrich enumera o que le chama de "categorias
negativas" para caracterizar a lírica europeia
moderna. Se estivermos atentos a estas categorias
veremos que a poesia de AP nem sempre se enquadra em
todas elas. No entanto, inúmeros valores da poesia de
Adélia estão em sintonia com grandes líricos da
modernidade. Apenas apontamos dois exemplos que a
lírica moderna explorou até a exaustão e que em AP não
encontramos: 1. Poesia como "festa do intelecto"; 2.
"Apolo em lugar de Dionísio". Margarida Salomão no
prefácio de Bagagem, depois de apontar o percurso da
poesia no ocidente, assim se refere à poesia de
Adélia: "Nesse horizonte de impasse é que emerge a
poesia brutal, maravilhosa e surpreendente de AP. A
obra aqui, não se esvai dessanguando mil mirar-se;

pelo contrário, aqui a obra mira ultrapassando a assimetria do olhar. Sua mirar é mirar de espelho: opor-se diante do mundo e absorvê-lo". Quando dizemos que a poesia de Adélia é num certo sentido anti-moderno, é na perspectiva de que a autora não renuncia às "qualidades de conteúdo" (Friedrich, p. 20) e, num estado de tensão, assume uma perspectiva positiva diante da vida. É a perspectiva de quem sabe que "A vida rui? A vida é boa.". ("Tulha", TSC, p. 39).

- (12) - A citação mais completa: "Os objetos, o tema são completamente acidentais; a importância reside na concepção e na expressão artística cujo encontro no que se refere à poesia lírica, pode consistir no terno perfume que a alma exala, na novidade e na originalidade das idéias, nos aspectos surpreendentes do pensamento, etc. HEGEL, POESIA. (Tradução: Álvares Ribeiro). Guimarães Editores. S/d., p. 223.

5 - TÓPICOS FINAIS:

- (1) - MERQUIOR, José Guilherme. "Falência da Poesia". Em: RAZÃO DO POEMA: ensaios de crítica e de estética. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 34. Neste ensaio o autor critica duramente o "anti-modernismo" da geração de 45.
- (2) - Noutro ensaio do livro acima citado ("A Poesia

Modernista"), Merquior chama a atenção para a "nacionalidade de 22". Os autores que citamos são apontados pelo crítico como criadores de uma "literatura telúrica de primeira grandeza". (p. 24)

OBRAS DA AUTORA

(Edições utilizadas neste trabalho)

1. PRADO, Adélia. Bagagem. 4ª Ed. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara.
2. PRADO, Adélia. O coração disparado. 3ª ed. Rio de Janeiro, Salamandra, 1984.
3. PRADO, Adélia. Solte os cachorros.
4. PRADO, Adélia. Cacos para um vitral. 2ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1980.
5. PRADO, Adélia. Terra de Santa Cruz. 2ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1986.
6. PRADO, Adélia. Os Componentes da Banda. 3ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1985.
7. PRADO, Adélia. O pelicano. São Paulo, Ed. Guanabara, 1987.
8. PRADO, Adélia. A faca no peito. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1988.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

LIVROS

- 1 - ADORNO, Theodor W. "Conferência sobre Lírica e Sociedade". in: Os Pensadores (Seleção Zeljko Loparic e Otília B. F. Arantes). São Paulo. Ed. Abril Cultural, 1975.
- 2 - ANDREAS - SALOMÉ, Lou. O erotismo: seguido de reflexões sobre o problema do amor. (Tradução: Antonio Daniel A. de Abreu). São Paulo, Ed. Princípio, 1991.
- 3 - ARRIGUCCI JÚNIOR, David. Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- 4 - BOILEAU - DESPREAUX, Nicolas. A Arte Poética (Introdução, tradução e notas: Célia Barreletini). São Paulo, Perspectiva, 1979. (Elos, 34).
- 5 - BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo, Cultrix, 1983.
- 6 - - Reflexões sobre a arte. São Paulo, Ática, 1985.
- 7 - - "A interpretação da obra literária". In: CÉU, INFERNO: Ensaios de Crítica Literária e Ideológica. São Paulo, Ática, 1988. (Série Temas, v. 4).
- 8 - BOUSOÑO, Carlos. El irracionalismo poético - El símbolo. 2ª ed. Madrid, Editorial Credos, 1981.

- 9 - BRANDÃO, Roberto Oliveira. As figuras de linguagem. São Paulo, Ática, 1989.
- 10 - BRANDÃO, Roberto de Oliveira & BRUNA, Jaime. (Introdução e Tradução). A Poética Clássica. (Aristóteles, Horácio, Longino). 3ª ed. São Paulo, Cultrix, 1988.
- 11 - BRIK, D. "Ritmo e Sintaxe". In: Teoria da Literatura - Formalistas Russos (Tradução: Ana Maria Ribeiro Filipouski e outros). Porto Alegre, Ed. Globo, 1976.
- 12 - CASSIRER, Ernst. Linguagem e Mito. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- 13 - CHAUI, Marilena. Repressão Sexual - essa nossa (des)conhecida. 7ª edição. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- 14 - CHOICIAY, Rogério. Teoria do Verso. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- 15 - DE LA CRUZ, San Juan. Poesias completas y Comentário en prosa a los poemas mayores. (Nota preliminar y edición de las poesias por Damaso Alonso; Edición de los comentarios para Eulália G. de Alonso), Madrid, Aguilar, 1963.
- 16 - DE JESUS, Santa Tereza. Obras Completas. (Tradução do Carmelo do Coração Imaculado de Maria - Porto). 2ª Edição. Coimbra, Ed. "Carmelo" Aveiro.
- 17 - DUFRENNE, Mikel. O Poético. (Tradução: Luiz Arthur

- Nunes e Reasylyvia K. de Souza). Porto Alegre, Ed. Globo, 1969.
- 18 - ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. (Tradução: Pola Civelli). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972.
- 19 - --- O Sagrado e o Profano: a essência das religiões. (Tradução: Rogério Fernandes). Ed. "Livros do Brasil". Lisboa. (Col. Vida e Cultura, 62).
- 20 - FRANCO, Adércio Simões. A poética de Adélia Prado. Cultrix, 1984. Mimeografado.
- 21 - FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da Lírica Moderna. (Tradução do texto: Marise M. Curioni; Tradução das poesias: Dora F. da Silva). São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- 22 - FRYE, Northrop. Anatomia da Crítica. (Tradução: Péricles Eugênio de S. Ramos). São Paulo, Cultrix, s/d.
- 23 - HEGEL, Friedrich. Estética - Poesia. (Tradução: Álvaro Ribeiro). Lisboa, Guimarães Editores, s/d.
- 24 - JESI, Furio. O Mito. Lisboa, Editorial Presença, 1977.
- 25 - JOLLES, André. A Forma Simples. (Tradução: Álvaro Cabral). São Paulo, Cultrix, s/d.
- 26 - LOBO, Luiza (Tradução, seleção e notas). Teorias Poéticas do Romantismo. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987 (Novas Perspectivas, 20).

- 27 - MERQUIOR, José Guilherme. Razão do poema: ensaios de crítica e de estética. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- 28 - OSAKABE, Haquira. "A ronda do Anticristo". In: Os pbres na literatura brasileira. (Org.: Roberto Schwarz). São Paulo, Brasiliense, 1983.
- 29 - PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. (Tradução: Maria H. N. Garcez. São Paulo, Martins Fontes, 1984. (Ensino Superior).
- 30 - PAZ, Otávio. O Arco e a Lira (Tradução: Olga Savary). 2ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. (Col. Logos).
- 31 - - Los hijos del limo. Barcelona, Seix-Barral, 1974.
- 32 - - Signos em Rotação. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- 33 - POUND, Ezra. ABC da Literatura, 3ª ed. (Tradução: Augusto de Campos e José Paes), São Paulo, Cultrix, s/d.
- 34 - - A Arte da Poesia (Tradução: Heloisa de Lima e José Paulo Paes). São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1976.
- 35 - PFEIFER, Johannes. La Poesia: hacia la comprensión de lo poético. 3ª edición. (Traducción: Margita F. Alatorre). México - Buenos Aires. Fondo de Cultura

- Econômica, 1959. (Col. Breviários, 40).
- 36 - READ, Herbert. *Imagem e Idea: la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana.* (Traducción: Horácio F. Sánchez). México, Fondo de Cultura Econômica, 1985. (Col. Breviários, 127).
- 37 - ROSÁRIO, Denira. *Palavra de Poeta: coletânea de entrevistas e Antologia Poética.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.
- 38 - ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problema da obra literária.* São Paulo, Perspectiva, 1976. (Elos, 1).
- 39 - SIBONY, Daniel. *Sedução: O amor inconsciente.* (Tradução: Vera Lúcia R. da Silva). São Paulo, Brasiliense, 1991.
- 40 - SHELLEY. *Defesa da Poesia.* 3ª ed. (Tradução: J. Monteiro - Grillo). Lisboa, Guimarães Editores, s/d.
- 41 - SPINA, Sigismundo. *Na Madrugada das Formas Poéticas.* São Paulo, Ática, 1982. (Ensaios, 86).
- 42 - STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais de Poética.* (Tradução: Celeste A. Galeão). Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- 43 - THOMSON, George. *Marxismo e Poesia.* (Tradução: Antônio N. Santos). Lisboa, Ed. Teorema, 1977.
- 44 - TINIANOV, Iuri. *O Problema da Linguagem Poética - I: O*

- ritmo como elemento do verso. (Tradução: Maria J. A. Pereira e Caterina Barone). Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1975. (Diagrama, 5).
- 45 - - O Problema da Linguagem Poética - II: O Sentido da palavra poética. (Tradução: Maria J. A. Pereira e Caterina Barone). Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975 (Diagrama, 6).
- 46 - TODOROV, Tzvetan. , Estruturalismo e Poética, 4ª ed. (Tradução: José P. Paes e Frederico P. de Barros). São Paulo, Cultrix, s/d.
- 47 - TOMACHEVSKI, B. Sobre o verso. In: Teoria da Literatura: Formalistas Russos. (Tradução: Ana Maria Filipouski e outros). Porto Alegre, Ed. Globo, 1976.
- 48 - VALERY, Paul. "Poética e Estética". In: Variedades. (Tradução: Maiza M. de Siqueira). São Paulo, Iluminuras, 1991.
- 49 - WELLEK, René e WARREN, A. Teoria da Literatura, 5ª Ed., Lisboa, Europa América, s/d.

ARTIGOS

- 1 - ALBUQUERQUE, Lina. Por obra e graça do Espírito santo, Jornal do Brasil, 3 de outubro de 1987.
- 2 - ALMEIDA, Lúcia Machado. Gente, livros e bichos, Estado

- de Minas, MG, 16 de março de 1980.
- 3 - BAÍTELLA, Nádia, Grande poesia, Visão, 3 de setembro de 1979.
 - 4 - CAMBARÁ, Isa. Adélia Prado. O Globo, 13 de junho 1984.
 - 5 - - O mais belo poema de Adélia Prado, Jornal da Tarde, S. Paulo, 17 de dezembro de 1985.
 - 6 - CASTELLO, José. O culto será óbvio, ISTO É, São Paulo, 6 de junho de 1984 (p. 44 e 45).
 - 7 - CHRYSTUS, Mirian. O nome feminino de Deus, O Estado de São Paulo, São Paulo, 21 de maio de 1987.
 - 8 - COSTA, Mirian Paglia. As virtudes da paixão, VEJA, São Paulo, 6 de junho de 1984, p. 116.
 - 9 - DUCLOS, Nei. Adélia Prado faz poesia com a barriga e o coração, Folha de São Paulo, SP, 24 de agosto de 1978.
 - 10 - DULCI, Luiz, Adélia e os silêncios de Deus, O Estado de São Paulo, São Paulo, 17 de maio de 1987.
 - 11 - FORTUNA, Felipe. As contradições de Deus, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1987.
 - 12 - - Opus Dei, mea culpa, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1988.
 - 13 - I. C., Luminosa tranquilidade. Jornal da Tarde, 9 de junho de 1987.

- 14 - I. N., No espontâneo - toda a poesia de AP, Folha de São Paulo, São Paulo, 26 de abril de 1981.
- 15 - KHÉDE, Sonia Salomão. Mágia e polêmica, volta de Adélia Prado, O Globo, Rio de Janeiro.
- 16 - LUIZ, Macksen. Santidade e danação, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1987.
- 17 - MASSI, Augusto. O espontâneo apoiado na tradição, Folha de São Paulo, São Paulo, 17 de maio de 1987.
- 18 - MEDINA, Cremilda. A poesia marcou encontro em Divinópolis, O Estado de São Paulo, São Paulo, 25 de novembro de 1984, p. 44.
- 19 - MENEZES, Rogério. Adélia Prado - a poesia que veio de Minas, Folha da Manhã, São Paulo, 24 de setembro de 1987.
- 20 - MINDLIN, Sonia. A corrente do pensamento lírico. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 de junho de 1984.
- 21 - - A mineirice, difusa e agridoce, Folha de São Paulo, 26 de fevereiro de 1984.
- 22 - MIRANDA, Ronaldo. Adélia Prado na simplicidade do cotidiano, o sentido maior da vida, Jornal do Brasil.
- 23 - M.M. Adélia Prado - poesia e prosa de Minas Gerais, Folha de São Paulo, São Paulo, 8 de julho de 1980.

- 24 - MOUTINHO, Nogueira. Lirismo descompromissado, Folha da
São Paulo, São Paulo, 21 de agosto de 1976.
- 25 - - Duas vozes femininas na poesia, Folha de
São Paulo, São Paulo, 24 de janeiro de 1982.
- 26 - NADER, Wladyr. Cuidado com Adélia Prado, Folha da
Tarde, São Paulo. 30 de maio 1987.
- 27 - ORNELLAS, Warley Celso. A força telúrica em Adélia
Prado, O Estado de São Paulo, São Paulo, 11 de maio de
1980.
- 28 - PEDROSO, João Carlos. Festa mineira com aplauso
carioca, O Globo, Rio de Janeiro, 10 de setembro de
1988.
- 29 - PETTA, Rosângela e CASIRO, José. Ou é Deus, ou é nada,
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3 de setembro de
1988, p. 06.
- 30 - RAPOSO, Isabel. Adélia Prado, Jornal da Tarde, São
Paulo, 11 de agosto de 1984.
- 31 - REBELLO, Gilson. O cotidiano na vida ou nas letras, O
Estado de São Paulo, São Paulo, 8 de julho de 1984.
- 32 - RICHMOND, Carolyn. Adélia Prado - uma nova voz lírica
brasileira (II), Suplemento literário do HG - ano XV,
n.º 812, 24 de abril de 1982, p. 08.
- 33 - TAIAR, Cida. As paixões de Adélia nascem do dia-a-dia.

Folha de São Paulo, São Paulo, 25 de novembro de 1981.

34 - TERRA, Sonia e RAPOSO, David. Gente e arte. Jornal
ÁGUA. Divinópolis, 24 de fevereiro de 1980.

Entrevista concedidas a:

- 1 - COSTA, Francisco. Adélia faz conferência em São Paulo.
Folha de São Paulo, 24 de setembro de 1987.
- 2 - ESCOBAR, Vanessa. Acima da dor, a fé. O Globo, 23 de
agosto de 1980.
- 3 - MASSI, Augusto. Adélia é que é a mulher de verdade.
Folha de São Paulo, 27 de maio de 1984.
- 4 - MAYRINK, José Maria. Poesia em Prosa e Verso. Família
Cristã, ano 57, n.^o 661 - janeiro de 1991.
- 5 - ORNELAS, Warley. Adélia chega à Terra de Santa Cruz. O
Estado de São Paulo, 29 de abril de 1981.