

## ADÉLIA PRADO E A POLÊMICA SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO POÉTICA E O PAPEL DA INSPIRAÇÃO

### ADÉLIA PRADO AND THE POLEMICS ON THE POETIC CREATION PROCESS AND THE ROLE OF INSPIRATION

Ubirajara Araujo Moreira<sup>1</sup>

#### RESUMO

Adélia Prado, uma das mais importantes vozes da poesia brasileira contemporânea, tem gerado polêmicas por causa dos conceitos que, em poemas e entrevistas, emite a respeito do processo de criação poética e sobre o papel da inspiração nesse processo. O presente artigo objetiva discutir esta questão e estabelecer quais seriam os principais elementos que sintetizam as posições da escritora sobre o assunto, e que constituiriam uma verdadeira “suma poética adeliana”.

**Palavras-chave:** Poesia. Adélia Prado. Criação artística. Inspiração.

#### ABSTRACT

Adélia Prado, one of the most important voices of Brazilian contemporary poetry, creates controversy over concepts she has been using in interviews and poems, about the poetic creation process and the role of inspiration. This article discusses the issue and establish the main elements which summarize the author’s position and which constitute “the Adelian poetic essence”.

**Keywords:** Poetry. Adélia Prado. Artistic creation. Inspiration.

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Brasileira pela USP. Mestre em Teoria da Literatura pela PUCPR. Professor-Adjunto do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG. E-mail: bi\_ra7@yahoo.com.br

## Introdução

Um estudo da poética de Adélia Prado implica, quase que necessariamente, a abordagem de questões relativas à inspiração poética e ao processo criativo, bem como, por extensão, à própria ontologia do poema, tendo em vista a tematização desses elementos não só ao longo das variadas entrevistas da escritora, mas principalmente no interior de sua própria obra poética. Não há, pois, como escamotear o assunto, embora não se pretenda fazer deste artigo um tratado, em que pesem a complexidade e a importância com que, ampliada, essa temática se apresenta na história da arte, envolvendo artistas e estudiosos das mais diferentes áreas e vertentes, que vão da literatura à filosofia, passando pela psicologia e psicanálise, pintura e música, teologia e antropologia, entre outras, com suas diferenciadas hipóteses e teorias, numa controvérsia multimilenar, fecunda e inconclusa...

Pode-se, porém, obstar preliminarmente que os dados sobre a gênese e o processo artístico não interferem e não interessam na apreciação da obra de arte, já que ela em si, enquanto produto, objeto pronto e acabado, que se oferece à fruição e ao estudo, é o que realmente conta. Defende-se, assim, a autonomia da obra e a sua autotelia.

Não deixa de ter suas razões a crítica imanente com essa postura objetivista, sobretudo quanto se contrapõe aos exageros subjetivistas de uma crítica demasiadamente impressionista, ou às extrapolações por vezes impertinentes de certa crítica biográfica ou sociológica, que acabam desviando o foco central do fenômeno artístico que é a obra em si, ou então submetendo-a a padrões procustianos que acabam por afetar a sua integridade. De Aristóteles aos formalistas russos, para ficar com duas referências seminais, tem-se desenvolvido todo um esforço epistemológico centrado no estudo da obra em si, enquanto universo autorreferenciado e artefato multiestratificado, com leis internas próprias capazes, presumivelmente, de oferecer a chave de sua estrutura e funcionamento.

Apesar de ter fundado a principal tradição da poética e da crítica na cultura ocidental, e ter contribuído com uma rica herança teórica e metodológica para os estudos literários, como bem demonstrou Lubomir Dolezel em sua obra *A poética ocidental: tradição e inovação* (DOLEZEL, 1990), essa proposta formalista-imanentista esbarra em seus próprios limites – de

que o sequestro da historicidade do fazer artístico e da própria obra é um dos mais evidentes e falaciosos – e não consegue abarcar explicitamente um conjunto por demais significativo de elementos relacionados com a configuração da obra de arte, como, por exemplo, a conexão entre elementos externos, processo e produto artísticos, conexão que se torna relevante e até mesmo imprescindível na apreciação da obra de arte, sob pena de uma compreensão não só limitada, como por vezes até mesmo equivocada, da obra em estudo.

Já são sobejamente conhecidos os elegantes ensaios de Antonio Candido, nos quais o mestre da nossa crítica insiste numa abordagem da obra literária que conjugue, em doses adequadas a cada caso, os elementos externos (psíquicos, sociais, históricos...) e os elementos internos e formais, já que o texto artístico constitui uma organização cuja coerência resulta da integração dinâmica desses dois componentes. Como bem acentua e sintetiza, quando afirma que só se pode entender a integridade da obra:

[...] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (CANDIDO, 1965, p. 5).

É exemplar, nessa perspectiva, o seu ensaio *De cortiço em cortiço* em que analisa a obra de Aluísio de Azevedo sob o ângulo tensional que envolve, de um lado, o problema da “filiação” do texto, tendo em vista que o escritor brasileiro se inspirara em *L'assomoir*, de Émile Zola, para escrever *O Cortiço*, e, de outro, a questão da “fidelidade” aos contextos, já que o nosso escritor naturalista se propusera a reproduzir e a interpretar a realidade imediata que o cercava. Conclusivamente, Antonio Candido avalia que “*O Cortiço* é um romance bem realizado e se destaca em sua obra, geralmente medíocre, pelo encontro feliz dos dois procedimentos.” (CANDIDO, in *O discurso e a cidade*, 1993, p. 125). Ou seja: o romance é bem realizado enquanto obra artística graças à feliz combinação dos dois procedimentos através dos quais elementos externos – um da série literária, outro da série social – incorporam-se dinamicamente e substancialmente à configuração artística do texto.

De outra vertente crítica é o estudo de Davi Arrigucci em *Humildade, paixão e morte: a poesia*

de *Manuel Bandeira* (ARRIGUCCI JR, 1990), obra reconhecidamente modelar, em que o crítico intenta compreender o peculiar universo poético bandeiriano. Como? Executando cuidadosa aproximação dos poemas, por meio de metódicas análises e percucientes interpretações, dentro das melhores lições da Estilística Literária. Só? Não. O crítico recorre avisadamente à prosa elucidativa do poeta, em suas cartas, crônicas e principalmente em sua autobiografia artística que é *Itinerário de Pasárgada*, na qual generosamente revela tanto de suas intenções e procedimentos artesanais. Mas o crítico avança e se permite observações que abarcam outras formas de arte, como a pintura e a música, em suas relações com a poesia de Bandeira. E mais: situa e explora elementos biográficos, sociais e epocais – a tuberculose do poeta, sua infância, as amizades, sua honrada pobreza, o quarto, a solidão, a morte sucessiva dos familiares... – enfatizando-os como tendo desempenhado papel decisivo na configuração da obra do grande poeta. (ARRIGUCCI JR, 1990, p. 135)

Ou seja, exemplarmente Arrigucci mostra como e comprova que, à mais rigorosa análise formal, estilística, se pode e se deve associar a consideração dos mais díspares elementos externos que, processados na alquimia do texto poético, integram-se à conformação estética da obra, abrindo-a a dimensionamentos interpretativos mais ricos e potencialmente mais capazes de uma apreciação globalizadora.

A prática experiente e lúcida dos críticos aqui brevemente referidos evidenciou como o estudo da obra literária pode ser fiel à sua estruturação propriamente formal, atenta à fatura técnica, artesanal, que Leyla Perrone-Moisés, em *Altas literaturas*, detectou como um dos valores comuns aos chamados escritores-críticos, dentro da “axiologia de *uma certa modernidade literária*” (PERRONE-MOISÈS, 1998, p. 154), mas que pode ampliar-se e enriquecer-se, promovendo uma articulação dinâmica com outros elementos, de diferente ordem, no empenho de uma compreensão cada vez mais globalizante da obra artística, horizonte de contornos semoventes, mas para o qual, em última instância, tende ambiciosa e enfaticamente a crítica, em sua sisífica tarefa!

Cabe situar aqui, somando-se ao desempenho crítico, uma reflexão em clave filosófica, como a do pensador italiano Luigi Pareyson que, em sua obra *Os problemas da estética*, manifesta restrições a duas

concepções conflitantes sobre o assunto, apontando a unilateralidade de ambas, e propõe uma concepção dialeticamente integradora, observando sutilmente que:

[...] é preciso dar-se conta de que a obra *inclui* em si o processo da sua formação no próprio ato que o *conclui*, e que o processo artístico consiste precisamente no acabar, no levar a termo, no fazer amadurecer: em suma, no *perficere*. Eis por que a perfeição da obra não é imobilidade e estaticidade, mas precisamente acabamento, condução, *perfectio*, isto é, *perfeição dinâmica*: é o próprio movimento da sua formação chegando à totalidade, concluído mas não interrompido, chegado a seu termo natural, “arredondado sobre si”, para usar o termo caro a Moritz e a Goethe. (PAREYSON, 1989, p. 147).

Essa focalização em *close*, mais concentrada, aponta para a realidade dinâmica e dialética da obra em seu perfazimento, mas permitindo entender que ela, enquanto produto, contém o seu processo, vale dizer, o movimento criativo e performativo responsável pelo agenciamento articulador dos elementos internos e externos, os quais, potencializados e integrados, consolidam-se na economia da obra, e se disponibilizam, por outro lado, a uma leitura crítica que, por sua vez, se perfaça em construção, competente o necessário para captar-lhes a presença pulsante.

### Uma proposta de “Suma Poética” de Adélia Prado

Adélia Prado, ao longo destas mais de três décadas de produção literária, tanto no campo da poesia como da prosa – seu primeiro livro, *Bagagem*, de poesia, é de 1976 – expôs-se em inúmeras entrevistas, na imprensa escrita e televisiva, assim como em eventos de que tem participado, e nunca se furtou a duas das questões mais frequentes e polêmicas que lhe formulavam, e às quais respondeu sempre frontalmente: a indagação sobre o seu processo criativo e sua crença na inspiração, e um posicionamento a respeito do caráter religioso de sua poesia.

A partir de suas respostas e da abordagem de alguns de seus poemas, pretende-se, na sequência, discutir suas principais posições teóricas sobre o assunto e ao mesmo tempo organizá-las numa síntese à maneira de “suma poética adeliânica”, com os riscos, é claro, que um tal procedimento implica.

Parece ser possível agrupar suas ideias e opiniões em quatro tópicos principais, todos eles, como se verá, intimamente entrelaçados.

1º) **Poesia é epifania do real.** Destaque-se a entrevista dada ao jornalista Francisco Costa, da *Folha de S. Paulo*, em 24 de setembro de 1987. A pergunta foi direta e explícita: “Como você conceitua poesia?” E a resposta também foi direta e clara:

Para mim só tem uma resposta: poesia é a revelação do real. Experimentar a poesia é experimentar o real, o que de fato é. Ela é desveladora da realidade, ela permite a você a desmistificação da vida. [...] o poeta é como o filósofo, é aquele que está centrado no real. Por isso ele é tão importante no processo de humanização das pessoas. [...] o discurso poético é uma epifania, revelação constante. Revelação dirigida à sensibilidade, que não conta com a inteligência, que envolve. (PRADO, 1987b).

Interessante observar que a aproximação que a escritora faz entre poeta e filósofo lembra a afirmação de Aristóteles, na *Poética*: “[...] a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular.” (ARISTÓTELES, 1973, p. 451). Esta resposta se completa com outra, dada anteriormente ao jornalista J.C. Ismael, do jornal *O Estado de S. Paulo*, no mesmo ano, no dia 30 de maio. Indagada sobre “O que é o real para o poeta? É, por exemplo, aquilo que as pessoas comuns veem?”, a escritora precisou:

O ser convive conosco velado por seus acidentes, seu aspecto sensível, seu “formato”. A poesia nos permite contemplá-lo na sua essência, na sua forma, que é sua realidade mesma e, portanto, sua beleza. Esta experiência poética – sempre mediada pelo sensível – é comum a todo ser humano, poeta (artista) ou não. O milagre é que os chamados artistas criam, através da obra, uma via de registro e acesso à experiência original que permite de novo a todos, e em primeiro lugar a ele mesmo, ver e rever, de modo maravilhoso, o que no dia a dia subjaz à poeira do cotidiano. (PRADO, 1987a).

A questão do real e do ser, implicando aspectos relativos à sua constituição e à possibilidade de seu conhecimento, conduz necessariamente ao núcleo da investigação epistemológica e da reflexão ontológica. No caso adeliано isto significa igualmente encaminhar-se para a indagação teológica, pois para ela Deus

é o fundamento de tudo, e as epifanias acabam sendo quase sempre epifanias do Reino de Deus, o que, sob certa forma, constituem verdadeiras hierofanias, ou seja, manifestações do sagrado. Esse caráter epifânico/teofânico do cosmo é uma constante bíblica: “Os céus contam a glória de Deus, / e o firmamento proclama a obra de suas mãos”, lê-se, por exemplo, no salmo 19 (BÍBLIA, 1981, p. 965), e Adélia Prado, que tem na Bíblia a sua maior fonte, dirá: “a poesia é o rastro de Deus nas coisas” (*O despautério*. In: PRADO, 1991, p. 352).

A epifania pressupõe da parte do ser humano a abertura e a despojada disponibilidade que, em última instância, traduzem-se como *ad-miração* – o *mirandum* – o espanto, o fascínio. É esta a experiência desses homens no poema significativamente intitulado *Genesíaco* (PRADO, 1991, p. 309):

#### Genesíaco

Um homem na campina olhava o céu. As estrelas pareciam aumentadas, de tamanho brilho.

Estrela, ó estrela, estrelas

ele suplicou como se injuriasse.

Os que alimentavam o fogo aproximaram-se admirados:

nós também queremos, repeti para nós.

Ó noite de mil olhos, reluzente.

Os vocativos

são o princípio de toda poesia.

Ó homem, ó filho meu,

convoca-me a voz do amor,

até que eu responda

ó Deus, ó Pai.

O homem, o poeta, cessando por ora qualquer outra atividade ou preocupação, se disponibiliza contemplativamente: “olhava o céu”, e se deixa fascinar não pelo brilho comum, cotidiano, mas pelo brilho especial que então acontece e pelo qual ele é capturado: “o tamanho brilho”, a noite reluzente, que nele suscita a exclamação, o vocativo – a expressão admirativa reduzida à sua essência. E os outros, também contaminados pela admiração, desejam a repetição: a poesia que consagra esse momento luminoso e numinoso.

Observe-se, no entanto, que Adélia Prado não quer dizer com isso que o poeta esteja de modo permanente num estado de percepção epifânica. No poema *Paixão*, como em alguns outros, ela tematiza exatamente a opacidade de que muitas vezes o coti-

diano e as coisas se revestem, e por isso pode então acontecer que: “Olho pedra, vejo pedra mesmo”. (PRADO, 1991, p. 199).

Esta situação toda remete ao segundo tópico, que diz respeito justamente a tais momentos de iluminação, de “alumbramento”, como diria Manuel Bandeira, a questão da *inspiração poética*.

2º) **A poesia nasce da inspiração.** Este é um dos pontos mais polêmicos das posições de Adélia Prado, não necessariamente pelo fato em si de a poeta declarar que acredita na inspiração como condição da poesia, mas por causa de todo um contexto de época, dum peculiar momento cultural, vivido em especial no âmbito das artes, em que predomina uma forte suspeita e rejeição com relação a esse conceito. A chamada *modernidade*, com sua acentuada racionalidade, defende a arte sobretudo como *techné*, e a obra como resultado de um trabalho consciente, intencionado e organizado. Paul Valéry, por exemplo, dizia que a primeira condição que ele se impunha no trabalho de criação poética era a maior consciência possível, e que preferia compor uma obra medíocre em plena lucidez a compor uma obra-prima em estado de transe. (Apud BANDEIRA, p. 39).

Na já citada entrevista a Francisco Costa, a respeito do papel da inspiração no processo criativo, a escritora declara explicitamente:

Acredito em inspiração, como Drummond. Só posso escrever um poema [...] se eu já estive com a poesia. Porque eu não escrevo a partir do nada, eu não sou todo-poderosa. É a partir do experimento dela que sinto a compulsão de expressá-la. (PRADO, 1987b)

A referência a Drummond pode estar se remetendo à famosa crônica dele, meses antes de a autora, pelas mãos do próprio poeta mineiro, ter publicado seu primeiro livro. Nessa crônica, intitulada *De Animais, Santo e Gente*, estampada no *Jornal do Brasil* em 09 de outubro de 1975, Drummond inicia falando de Adélia Prado nestes termos: “Acho que ele [refere-se a S. Francisco de Assis] está no momento ditando em Divinópolis os mais belos poemas e prosas a Adélia Prado.” (ANDRADE, 1975).

A poeta explica, com outras palavras e exemplos, o que vem a ser a inspiração. São mais elementos que ajudam a matizar a sua concepção, como, por exemplo, quando associa inspiração a “sequestro” e “estranheza” nesta explicação que deu ao jornalista

José Carlos Fernandes, do jornal curitibano *Gazeta do Povo*, no dia 15 de setembro de 1997:

Não sei por que certas situações me sequestram. Todo dia está lá o ipê carregado. Um belo momento aquilo me causa uma estranheza. É ela, a experiência de natureza poética chegando, pedindo um verbo, uma expressão. (PRADO, 1997).

Ou ainda refere-se como sendo uma “provocação”, como explica na resposta dada a Hermes Rodrigues Nery, do *Jornal da Tarde*, de 06 de janeiro de 1991, quando perguntada sobre: “O que é a inspiração?”, respondeu: “É o estado e fruição poética que determinada coisa lhe provoca, com o desejo imediato de expressar aquilo. É uma necessidade fatal.” (PRADO, 1991a).

E numa longa entrevista que deu a Maria José Somerlate Barbosa, Adélia Prado caracteriza de modo mais explícito a natureza da inspiração e seu papel no fazer poético. A entrevistadora lhe havia perguntado: “Você disse que não se considera ‘*rigorosamente*’ a autora do seu texto’. Você está se referindo à inspiração, à tradição literária ou à experiência humana?”, ao que a escritora respondeu:

À inspiração. É uma palavrinha *castigada*, judiada. Ninguém gosta de falar nisso. Mas, por exemplo, a inspiração é o que eu chamo dom. É uma coisa inexplicável. Não há como você explicar a produção de um poema. Você pode fazer uma leitura psicológica e falar: ‘mas que mulher esquizofrênica!’ Pode. Pode falar: ‘é católica’. Pode. Pois os registros do texto trazem essas informações. Mas aquilo que está *no poema*, que é a própria vibração dele, a própria alma dele, o que eu chamo de *poesia*, isso não é meu. Porque, se fosse, eu estaria fazendo um livro atrás do outro, se dependesse desse desejo. Então eu acho que é uma coisa de natureza inconsciente, quer dizer, a raiz é de natureza inconsciente. Quando falo inconsciente, estou falando Deus. (PRADO, 1993, p. 81).

Destaque-se nesta resposta o fato de a escritora considerar a inspiração como um dom. Mas de onde vem esse dom? Qual sua fonte, sua origem? A autora localiza no inconsciente a raiz desse dom, mas ao mesmo tempo identifica ou relaciona o inconsciente com Deus – sendo este, portanto, em última instância, o doador original do talento. Assim, entende-se que é “coisa inexplicável a produção de um poema” na medida em que a razão não está em condições de

explicar algo que tem supostamente sua origem numa instância superior, que a ela se sobrepõe. E mais, é essa condição que dota o *poema* – diga-se: o artefato verbal artístico – de uma alma: a *poesia*, sua vibração íntima, que não nasce do desejo consciente e nem da decisão racional e programática do poeta.

Vem ao caso considerar, a respeito dessa relação entre criação poética-inspiração-inconsciente, as reflexões que o psicólogo C. G. Jung desenvolve em alguns ensaios enfiados no livro *O espírito na arte e na ciência* (JUNG, 1985), onde, numa passagem, ele afirma: “A análise prática dos artistas mostra sempre de novo quão forte é o impulso criativo que brota do inconsciente, e também quão caprichoso e arbitrário.” (p. 63). E poucas linhas à frente aconselha que: “[...] faríamos bem em considerar o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem. A psicologia analítica denomina isto *complexo autônomo*.” (idem). Em outro ensaio do mesmo livro, ao se referir ao trabalho investigativo da psicologia na “pesquisa da causalidade eventual dos processos complexos”, Jung claramente alerta: “é óbvio que sua expectativa jamais será satisfeita, pois os elementos criadores irracionais que se expressam nitidamente na arte desafiarão todas as tentativas racionalizantes”. (p. 76). Cabe ressaltar que várias vezes, em entrevistas, Adélia Prado declarou seu grande interesse e apreço pelas teorias de Jung, cuja obra traduzida afirma ter lido integralmente. Por exemplo, na entrevista com Maria José Somerlate Barbosa, a escritora revela: “Atualmente o que eu leio com fome é a psicologia de Jung. Eu *devero* como se estivesse comendo um manjar. Eu só não li ainda o que não está traduzido.” (PRADO, 1993, p. 86).

Esta discussão sobre a origem e/ou agentes do processo de criação artística tem longa tradição na cultura ocidental. De Homero, que no longínquo século VIII antes de Cristo invoca as Musas para lhe darem inspiração na elaboração seus cantos épicos, e Platão, que nos diálogos de *Íon* debate explicitamente a questão da inspiração poética, até aos nossos dias, tanto no âmbito da arte como no da religião, artistas e estudiosos formulam diferenciadas hipóteses e teorias, alimentando uma controvérsia multimilenar. No entanto, pode-se dizer que, nos extremos, existem duas posições básicas: a) *a tese de que o artista é inspirado*, ou seja, movido por um forte impulso que a ele se impõe de forma incoercível, variando as

explicações sobre o caráter ou origem desse influxo: os deuses, o inconsciente, a intuição..., e o quanto da obra deriva desse impulso; e b) *a tese que sustenta a intencionalidade e a racionalidade do ato criador por parte do artista*, o seu completo domínio sobre todo o processo de criação, e que, visando a resultados específicos, submete o material a um tratamento definido. Entre nós, sabe-se, João Cabral com seu construtivismo – o poeta-engenheiro – representa iconicamente essa posição.

Quer parecer, no entanto, que tal polarização não estatui duas maneiras substancialmente excludentes do modo de ser do processo criador, mas apenas exacerba didaticamente o acento maior que se dá a um ou a outro dos dois componentes básicos de toda a criação artística.

Suspeita-se que, muitas vezes, o que sucede é o fato de que a respeito da “teoria da inspiração”, dentre os que a rejeitam, muitos, possivelmente, o que rejeitam mesmo é a *palavra* inspiração e sua contaminação semântica, incluindo o conceito de demoníaco – no sentido do *daimon* platônico – que ela encerra, porque parece destituir o artista de toda e qualquer responsabilidade sobre o processo criador, tornando-o mero intermediário, passivo, um títere, na construção da obra. É interessante observar, então, como que, para fugir da *palavra* inspiração recorre-se a um campo lexical que inclui palavras e expressões como vivência, estalo, *insight*, intuição, iluminação, ideia súbita, alumbramento, estímulo, revelação, impulso, eflúvio, influxo, experiência... – que, constelando variações semânticas e ideológicas, apontam, no entanto, para o fato de que há *algo que move o poeta*, que o põe em ação, desencadeando o processo criativo.

Por outro lado, há os que antipatizam com a *palavra* trabalho, no sentido da *techné*, e rejeitam o conceito da pura racionalidade, intencionalidade e construção (o artista artífice, o poeta engenheiro) como determinantes do processo criativo. Tal hipótese seria um atentado contra a misteriosa diafaneidade que nimba as origens da obra de arte e, *pour cause*, certa aura sagrada que ainda envolve o artista. Aceitam com maior ou menor intensidade a presença do trabalho, mas considerando-o como algo *a posteriori*, atividade complementar, de acabamento, arremate da obra, e jamais como elemento que se situe na origem e/ou que atue como agente da produção artística.

Num arrufo com João Cabral, que teria desdenhado dessa poesia inspirada de Adélia Prado, a escritora reage e faz da tese racionalista, defendida tenazmente pelo poeta, objeto de um sarcasmo inusual em sua obra, com o poema cujo título já anuncia o tema – *A formalística* (PRADO, 1991, p. 376), e que se inicia com estes versos a propósito direcionados:

O poeta cerebral tomou café sem açúcar  
e foi pro gabinete concentrar-se.  
Seu lápis é um bisturi  
que ele afia na pedra,  
na pedra calcinada das palavras,  
imagem que elegeru porque ama a dificuldade,  
o efeito respeitoso que produz  
seu trato com o dicionário.  
Faz três horas já que estuma as musas.  
O dia arde. Seu prepúcio coça.  
[...]

O que, na realidade, parece ocorrer é que cada artista vive a sua experiência criadora como um processo integrativo no interior do qual inspiração e trabalho se equilibram em dosagens peculiares à personalidade de cada um e até mesmo em relação a cada obra em particular. Manuel Bandeira seria um bom exemplo de como isso acontece, a crer-se em seu testemunho no *Itinerário de Pasárgada*, pois se trata de um poeta no qual a um requintado domínio artesanal associam-se, em alguns momentos, explícitos processos de elaboração inconsciente.

Serve de ilustração essa anedota que se passou com o grande poeta místico espanhol, São João da Cruz. Certa vez, em visita ao mosteiro de Beas, estando no locutório, o santo poeta entoou as estrofes do seu *Cântico espiritual*, e como uma monja,

admirada de la alteza, dulzura y profundidad de aquella composición, le preguntase un día se le había dado Dios aquellas palabras tan divinas, le respondió: Hija, algunas veces me las daba Dios, y otras las buscaba yo. (RUIZ, 1968, p. 111).

Portanto, apesar de parecer contraditório, não causa estranheza o fato de o próprio João Cabral, defensor de uma poesia conscientemente produzida, admitir, num ensaio intitulado exatamente *A inspiração e o trabalho de arte*, que a composição poética é: “para alguns um momento inexplicável de um achado e para outros as horas enormes de uma procura” (MELO NETO, p. 723), para mais à frente reconhecer e concluir que:

A composição literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho de arte. De certa maneira, cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um ou outro desses elementos. Mas essencialmente essas duas maneiras de fazer não se opõem. Se uma solução é obtida espontaneamente, como presente dos deuses, ou se ela é obtida após uma elaboração demorada, como conquista dos homens, o fato mais importante permanece: são ambas conquistas de homem [...]. (MELO NETO, 1995, p. 725).

### 3º) O caráter religioso da experiência poética.

Adélia Prado insistirá em várias entrevistas que a poesia não é religiosa *porque trata de assuntos religiosos* – ligados, por exemplo, à sua experiência institucional católica: missa, procissões, rituais da Semana Santa, ouvir a Rádio Aparecida... – mas *porque em sua origem ela é uma experiência de natureza religiosa*. Na já citada entrevista com Hermes Rodrigues Nery, a escritora explica:

A poesia religiosa não é religiosa por causa do tema religioso. Não é o assunto religioso que a torna religiosa, não. Eu disse que a experiência poética é de natureza religiosa. A experiência, como tal. E aí você pode falar de mar, de sol, de terra que você está falando de religião. (PRADO, 1991a)

Ora, para Adélia Prado religião não se confunde com catolicismo ou qualquer outra instituição religiosa, mas consiste numa experiência anterior e universal, que tem a ver com a experiência da totalidade, e constitui uma das dimensões intrínsecas do ser humano. Usando um raciocínio silogístico, afirmará seguidas vezes que a experiência da poesia é de mesma natureza da experiência religiosa, porque poesia é Beleza e Beleza é Deus.

Na já mencionada entrevista concedida a Maria José Somerlate Barbosa, a escritora declara que a sua grande descoberta do estético, já na infância, foi a liturgia, com o conjunto organizado de seus celebrantes, gestos, roupas, palavras, rituais...; depois começou a ler Drummond, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Alphonsus de Guimaraens – autores de sua predileção, entre outros – e então faz a descoberta:

[...] percebi que a mesma emoção de natureza poética e religiosa que eu sentia desde a infância (e que

me transformava e me fazia achar que a vida era boa e só isso valia a pena) eu encontrei nos textos de poesia. Eu falei: “puxa, é uma coisa só.” Aquilo me salvou para o resto da vida. [...] eu descobri então que a experiência de ordem poética, a natureza dela, é de ordem religiosa. A *natureza* da beleza é de ordem espiritual. (PRADO, 1993, p. 79)

Ou seja, Adélia Prado acaba amalgamando tudo – experiência estética, experiência artística, experiência religiosa – numa só experiência, que se pode identificar como sendo a experiência mística, pois se trata sempre da revelação da presença divina nos seres – epifania, hierofania, teofania. Experiência mística, que será traduzida no ato da criação poética, momento em que a inspiração se constituirá como linguagem, e linguagem que também, na concepção adeliana, é um dom divino, como se pode ler nos versos iniciais de:

O conhecimento bíblico  
Deus me deu um amor e estas palavras  
pra que eu possa erigi-lo,  
palavras e um rito,  
um lugar entre ruínas, longe  
de todo bulício humano conhecido.  
[...] (PRADO, 1991, p. 393).

4º) **A questão da técnica e da escrita.** Este último tópico se liga diretamente ao da inspiração e, por força dessa conexão, também tem sido visto de forma problemática. Adélia Prado costuma declarar que a inspiração entrega-lhe propriamente pronto, feito, o poema, e que ela só tem o trabalho de colhê-lo. Isto lhe tem valido uma série de críticas e de reservas no sentido dos que então consideram o que seria a impulsividade de sua escrita, a sua espontaneidade, e aquilo que, associado ainda a sua linguagem predominante coloquial, caracterizaria uma *escrita descuidada*. Tal *escrita descuidada*, porém, poderia ser vista sob dois aspectos, mutuamente excludentes: a) *descuidada* no sentido de uma opção estilística consciente e rebelde, o que pressuporia, obviamente, uma conhecimento do que seria a *escrita cuidada* e um propósito deliberado de afrontá-la como a um poder que se quer questionar e ao qual se quer propor uma alternativa – portanto, teria caráter ideológico e programático; b) a escrita seria *descuidada* no sentido de evidenciar certo desconhecimento e/ou inabilidade de desempenho no trabalho em relação à linguagem poética (e quem sabe até mesmo em relação à própria língua, enquanto

material de trabalho), considerando-se sua tradição, suas convenções, as exigências artesanais – enfim, revelando ignorância e imperícia no ofício, o que resultaria numa crítica que considera tal obra como sendo realmente de má qualidade.

A nenhuma dessas interpretações ficou imune a obra de Adélia Prado diante da crítica. Em seu ensaio *A epifania da condição feminina*, um lúcido panorama da obra adeliana, o ensaísta e escritor Antonio Hohlfeldt informa que:

A partir de *Bagagem*, Adélia Prado tornou-se um caso na literatura brasileira [...]. Entrevistas, curiosidade, certa mistificação e, por outro lado, alguma marginalização de críticos que não podiam aceitar o novo discurso poético, marcaram os primeiros anos da escritora. (INSTITUTO..., p. 71).

No mesmo ensaio, poucas linhas abaixo, o autor constata que a recepção à obra de Adélia Prado “não foi absolutamente tranquila. Sentiu-se, aqui e ali, alguma resistência”, e exemplifica transcrevendo um trecho do comentário feito pelo crítico Fábio Lucas, de evidente acento depreciativo: “É nesse ambiente que surge Adélia Prado, encarnando a fase do descompromisso formal, de franqueza vocabular e de confissão desabrida de aspirações cotidianas.” (idem).

Mas a crítica mais contundente, mais dolorosa para a escritora viria de onde ela menos esperava: de alguém que já havia elogiado o seu trabalho e a quem dera uma entrevista, o crítico Felipe Fortuna. Trata-se do seu artigo *Opus Dei, mea culpa*, publicado no Caderno Ideias do *Jornal do Brasil*, de 3 de setembro de 1988. Quando do lançamento do livro de Adélia Prado, *A faca no peito*, o crítico demonstra a sua decepção a respeito de alguns aspectos da obra, apontando, por exemplo, “uma evidente fadiga de sua meditação religiosa”, o fato de não conseguir realizar “uma poesia de tom elevado”, e prossegue, constatando:

[...] em *A faca no peito* repetiram-se à exaustão alguns temas – como a do indefinível personagem Jonathan, – e deu-se preferência a uma poesia marcante por seu coloquialismo que acusa, agora, desleixo e falta de rigor incomparáveis até mesmo à sua poesia. [...] Existe em Adélia Prado a tentativa de construir seus poemas com uma nova disposição dos versos – o que ainda não produziu efeito significativo. (FORTUNA, 1988)

Um ano e meio depois, na Seção de Cartas do mesmo Caderno de Ideias, era publicada esta surpre-



endente e inusitada declaração de Adélia Prado, no dia 10 de março de 1990:

#### Poemas abjurados

Abjuro os poemas: Biografia do poeta, O holocausto, Gritos e sussurros, Mandala, Prodígios, O aprendiz de ermitão, As palavras e os nomes, O demônio tenaz não existe, Carta, Trindade, Pastoral e Não blasfemo, do livro *A faca no peito*, de minha autoria. Ainda: agradeço ao crítico Felipe Fortuna os reparos felizes à sua qualidade, feitos por ocasião de seu lançamento. Só agora percebo a justeza de suas observações que, segundo meu juízo, se aplicam aos poemas citados. Mea culpa. (PRADO, 1990).

Observação: o poema *As palavras e os nomes*, depois de passar por um “ato cirúrgico” (expressão da autora), foi readmitido, como se pode constatar em *Poesia reunida*. (PRADO, 1991, p. 383). Aliás, nota-se que nesta edição antológica desapareceu um poema de *Bagagem*, barrocamente intitulado *Poema com absorvências no totalmente perplexas de Guimarães Rosa*, no que andou obrando acertadamente a escritora, pois se trata de um pastiche rosiano, como o título já acusa, e um texto que destoava totalmente dos demais dessa obra.

Com relação ainda à crítica de Felipe Fortuna, uns 12 anos depois, em junho de 2000, em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Adélia Prado confessará a respeito desse episódio:

Eu me senti muito atingida, sofri muito, era a primeira vez que levava uma bordoadada. Fui relendo o livro e dizendo: “Meu Deus, que absurdo!” E tirava um poema. E mais outro, até o fim. O Pedro Paulo [de Sena Madureira, seu editor] era contra. Mas eu só pensava que ficaria muito envergonhada se as pessoas olhassem para mim e falassem: “Olha lá a Adélia Prado, aquela que pôs 12 poemas horrorosos num livro”. (INSTITUTO..., 2000, p. 30)

Os textos falam por si. A questão da inspiração que lhe fornece *pronto* o poema tem um quê de força de expressão, de certo jogo de cena, por que não? Pois considere-se agora o fato de que a autora, quando publicou seu primeiro livro, tinha já os seus 40 anos – e começara a escrever os primeiros versos por volta dos 15 anos, motivada pelo impacto da morte de sua mãe. Na longa trajetória, vai tomando consciência de que há um trabalho, um artesanato a ser conquistado, desenvolvido, para se poder falar de literatura. Por volta de 1972, morre-lhe o pai – e a dor profunda ama-

dure definitivamente Adélia Prado para a poesia. A escritora revela, em entrevista a Ronaldo Miranda, no *Jornal do Brasil* (PRADO, 1984):

Foi por volta de 1972, 1973, que despertou em mim a consciência de escrever bem. Constatei eu mesma que aquilo que eu estava produzindo não era desabafo psicológico, não era dor de cotovelo: era poesia, era literatura.

E numa reportagem de Raquel Cristina Faria, na *Revista Cláudia*, de dezembro de 1981, pode-se ler esta declaração:

A morte de meu pai desencadeou a dor que Deus me deu. Passei então a escrever direito, coisas que eu mesma achava que poderiam ser publicadas. Também comecei a encarar meu trabalho como literatura. (FARIA, 1981, p. 21).

Observem-se as expressões “consciência de escrever bem”, “aquilo que eu estava produzindo não era desabafo psicológico [...]: era poesia, era literatura”, “passei então escrever direito”, “encarar meu trabalho como literatura” – que evidenciam uma postura que se pode dizer “profissional” em relação ao ato de escrever, de produzir literatura. Para contextualizar tais comentários da escritora, talvez seja elucidativo lembrar que Adélia Prado foi professora durante 24 anos, tendo iniciado as atividades docentes logo que se forma, em 1953, no Curso de Magistério da Escola Normal Mário Casassanta, em Divinópolis, MG, sua terra natal, onde nasceu em 13 de dezembro de 1935. No início da década de 1970, já casada e mãe de cinco filhos, ela se diploma no Curso de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, também em Divinópolis, instituição onde se tornará professora de Introdução à Filosofia.

Por esses anos, então, animada agora pela consciência de estar escrevendo verdadeira literatura, ela começa a selecionar poemas, organiza uma coletânea, percebe que os poemas formam uma unidade: decide publicar. Algumas tentativas frustradas e, depois, a feliz ideia de enviar os textos para o crítico que fazia as resenhas da revista *Veja*, e que atendia pelo nome de Affonso Romano de Sant’ Anna. Também poeta, o crítico e professor universitário que havia escrito propriamente a primeira tese sobre o conjunto da obra de Carlos Drummond de Andrade, fica perplexo com o material que recebe. Segundo suas próprias palavras:

Eu ia lendo os textos da moça e me assustando e me entusiasmando. A danada tinha uma força estranha e o que escrevia escapulia do que eu conhecia em nossa poesia. [...] Vários poemas me comoveram. [...] Não aguentei e telefonei para o Drummond: Mestre, acaba de aparecer uma poetisa no interior de Minas. E isto eu dizia como um astrônomo no observatório nacional, feliz com uma nova possibilidade de vida fora de mim, do que conhecia, do que lia. Li para ele aquele “Briga no beco”. Tomei outras providências: separei alguns textos e mandei para a redação do *Suplemento Literário de Minas Gerais*. (SANT’ANNA, 1978, p. 7-8).

Depois, a então pretendente a escritora enviou os originais para o próprio Drummond, este os encaminhou ao editor Pedro Paulo de Sena Madureira, da Imago Editora, que finalmente publica *Bagagem* em abril de 1976. Mas antes da publicação, em outubro de 1975, Drummond escreve a consagrada crônica no *Jornal do Brasil*, anunciando a inédita poeta:

Acho que ele [refere-se a São Francisco de Assis] está no momento ditando em Divinópolis os mais belos poemas e prosas a Adélia Prado. Adélia é lírica, bíblica, existencial, faz poesia como faz bom tempo [...]. Adélia é fogo, fogo de Deus em Divinópolis. Como é que eu posso demonstrar Adélia, se ela ainda está inédita [...] e só uns poucos do país literário sabem da existência deste grande poeta-mulher à beira da linha? (ANDRADE, 1975).

Difícilmente, improvavelmente, Affonso Romano, Drummond e o editor Pedro Paulo estariam equivocados quanto à qualidade da obra de Adélia Prado. Qualidade literária, o que implica obrigatoriamente a qualidade da escrita, do trabalho com a linguagem, do domínio dos instrumentos próprios da arte poética. Como destaca o já mencionado ensaísta Antonio Hohlfeldt, no mesmo trabalho:

Como se sabe, o livro que se considera como estreia de Adélia Prado é *Bagagem*. O que surpreendeu, desde logo, é que não se tratava de um livro de estrepante, mas de alguém que dominava completamente a linguagem poética que escolhera. (INSTITUTO..., 2000, p. 75).

## Conclusão

É de meridiana evidência a constatação de que, qualquer que seja o poeta, de nenhum se poderá

afirmar que cada poema é sempre uma obra-prima. Altos e baixos, graduações de qualidade, tudo isso ocorre nos melhores poetas – assim considerados já que apresentam certa constância de superior qualidade na composição de seus textos. Se impulsionado pela inspiração, seja qual for a sua origem ou o que quer que se entenda por tal; se impulsionado pela motivação intelectual e o prazer de arquitetar sua obra – o que se pede ao artista e o que realmente conta no final é a obra em si, como se apresenta em sua realização, onde estão intimamente amalgamados os elementos de representação ideativa e a carnadura da linguagem que lhe dá forma e existência, num processo mutuamente condicionante, dinâmico e integrativo.

A respeito da poética de Adélia Prado, no que isto se pode entender simultaneamente de concepção teórica e realização poemática, fica suficientemente clara a sua concepção e convicção do papel primordial que a inspiração exerce no processo criador, e que esse fenômeno se radica no inconsciente, que a escritora identifica como sendo de natureza espiritual. Quanto à dimensão do trabalho, da *techné*, fica evidente que a afirmação de que o poema já lhe vem pronto é apenas força de expressão, um modo de dizer que deve ser relativizado, pois a autora sempre demonstra a consciência artesanal que como poeta deve ter – como ocorreu no doloroso e exemplar episódio dos poemas criticados por Felipe Fortuna em *A faca no peito* e, posteriormente, por ela mesma publicamente abjurados – o que, diga-se de passagem, foi uma atitude inédita e surpreendente no cenário de nossas letras.

Em seu último livro de poemas, *Oráculos de maio*, Adélia Prado sintetiza de maneira muito clara sua própria “suma poética”, cujos principais traços procuramos apresentar e discutir neste artigo. Trata-se de seu poema *Direitos humanos* (PRADO, 1999, p. 73) que muito apropriadamente pode concluir estas nossas reflexões:

### Direitos humanos

Sei que Deus mora em mim  
como sua melhor casa.  
Sou sua paisagem,  
sua retorta alquímica  
e para sua alegria  
seus dois olhos.  
Mas esta letra é minha.

## REFERÊNCIAS

- ABÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista. São Paulo: Edições Paulinas, 1995.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. De Animais, Santo e Gente. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 09-10-1975.
- ARISTÓTELES. Poética. In: **Tópicos**. Dos argumentos sofisticos. Metafísica. Ética a Nicômaco. Poética. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Coleção Os pensadores, 4.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Volume único. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1965.
- \_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- DOLEZEL, Lubomir. **A poética ocidental**: tradição e inovação. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- FARIA, Raquel Cristina. São Paulo: **Revista Cláudia**, dezembro de 1981.
- FORTUNA, Felipe. Opus Dei, mea culpa. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 03.09.1988.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de literatura brasileira**: Adélia Prado. São Paulo: junho de 2000. n. 9.
- MELO NETO, João Cabral. **Obra completa**. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 2.ed. bras. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PERRONE-MOISÈS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PRADO, Adélia. Adélia Prado: na simplicidade do cotidiano, o sentido maior da vida. Entrevistador: Ronaldo Miranda. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 1984.
- \_\_\_\_\_. Entrevistador: J. C. Ismael. São Paulo: **O Estado de S. Paulo**, 30-05-1987a.
- \_\_\_\_\_. Adélia faz conferência em S. Paulo. Entrevistador: Francisco Costa. São Paulo: **Folha de S. Paulo**, 15-09-1987b.
- \_\_\_\_\_. Poemas abjurados. Caderno de Ideias. Seção de Cartas. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 10-03-1990.
- \_\_\_\_\_. A experiência do prazer. Entrevistador: Hermes Rodrigues Nery. São Paulo: **Jornal da Tarde**, 06-01-1991a.
- \_\_\_\_\_. **Poesia reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991b.
- \_\_\_\_\_. Adélia Prado: penso em sexo, morte, Deus e poesia todo santo dia. Entrevistadora: Maria José Somerlate Barbosa. **Revista de Literatura Brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto: EDIPUCRS, 1993, nº 9, ano 6, págs. 75-105.
- \_\_\_\_\_. Com o coração disparado. Entrevistador: José Carlos Fernandes. Curitiba: **Gazeta do Povo**, 15-09-1997.
- \_\_\_\_\_. **Oráculos de maio**. São Paulo: Siciliano, 1999.
- RUIZ, Salvador Frederico. **Introducción a San Juan de la Cruz**: el hombre, los escritos, el sistema. Madrid: La Editorial Católica, 1968.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Adélia: a mulher, o corpo e a poesia. In: PRADO, Adélia. **O coração disparado**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975, p. 7-15.