

## ADÉLIA PRADO: UM MODO POÉTICO

Ubirajara Araujo Moreira\*

---

**Resumo:** Este ensaio propõe-se a mostrar como já em “*Com licença poética*”, poema inaugural de **Bagagem**, seu primeiro livro, Adélia Prado revela a consciência de estar instaurando uma poética particular no território da poesia brasileira. Uma das marcas definidoras dessa especificidade situa-se no processo de construção do sujeito lírico, desdobrado em duas *personae* principais: a figura da mulher simples, do povo, mãe de família, e a figura do poeta, do escritor.

**Abstract:** The aim of this essay is to point out that since “*Com licença poética*”, the opening poem of “*Bagagem*”, her first book, Adélia Prado has revealed her awareness of having inaugurated a particular kind of poetics within the realm of Brazilian poetry. One of the defining marks of this specificity lies in the process of constructing the lyrical subject, which unfolds into two main “*personae*”, the figure of the ordinary woman, the housewife and mother, and the figure of the poet, of the author.

**Palavras-chave:** poética; poesia brasileira; Drummond; sujeito lírico

**Key words:** poetics, Brazilian poetry, Drummond, lyrical subject

---

### “ INAUGURO LINHAGENS, FUNDO REINOS...”

A obra de arte resulta de um amálgama que envolve: a) **a cosmovisão do artista** (sua concepção intuitiva e integradora não só da vida e do universo, mas também de certa ontologia do poema); b) **o universo de representação** (o que concretamente é configurado na obra em termos de assunto, seres, tempo, espaço, situações, sentimentos, idéias...); e c) **a forma** (que compreende a linguagem, com seus

---

\* Universidade Estadual de Ponta Grossa

Exceto dois casos de poemas referenciados, pertencentes ao livro **Oráculos de maio**, São Paulo: Siciliano, 1999, as demais citações têm por fonte a obra **Poesia reunida**, São Paulo: Siciliano, 1991.

elementos, processos e estruturas, e diz respeito também aos modos de estruturação e aos diferentes recursos técnicos) – de tal maneira que tudo isso se plasma num processo em que **invenção** e **execução** mutuamente se condicionam de modo dinâmico, simultâneo e indissociável.<sup>1</sup>

Assim, o que identifica um poeta enquanto tal, o que lhe confere uma individualidade artística, distinguindo-o dos demais, é o modo como constrói sua poética. O verdadeiro poeta emerge e erige-se da e na singularidade de sua obra. Seu texto é uma espécie de DNA no qual estão inscritos os traços particulares e as idiossincrasias que possibilitam a identificação e a configuração de sua personalidade artística. Em outras palavras, o poema é a verdadeira e única biografia do poeta enquanto tal.

No caso de Adélia Prado, o impacto causado por **Bagagem**, sua primeira obra, tanto junto ao público como a boa parte da crítica, traduziu-se sintomaticamente na percepção de que se estava diante de algo novo nos arraiais da poesia brasileira de então.

Cabe aqui, exemplarmente, o testemunho de Affonso Romano de Sant'Anna, relatado no prefácio que fez ao segundo livro de Adélia Prado, **O coração disparado**, de 1978:

[...] vou lembrando que há cinco anos **recebi de uma desconhecida poetisa do interior de Minas um maço de poemas**, entre batidos a máquina e manuscritos. Aquele era um período particularmente precioso e agitado para mim. No Jornal do Brasil mantinha o “Jornal de Poesia” recebendo média de dois mil poemas por mês. Na mesma época organizava a Expoesia 1 (PUC/RJ), Expoesia 2 (Curitiba) e a Expoesia 3 (Nova Friburgo). Estava, portanto, num mar de poesia, redescobrimo na escrita jovem um autêntico gesto de abertura estética e política que correspondia a outras “aberturas” no plano institucional. **E 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 agüentei 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.”<sup>2</sup> (grifos nossos)

<sup>1</sup> Cf. Luigi Pareyson. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, p. 29-33.

<sup>2</sup> Adélia: a mulher, o corpo, a poesia; p. 7-8.

Ao ser publicado em 1976, **Bagagem** já vinha antecipadamente avalizado nada mais, nada menos do que pelo “poeta maior”, Carlos Drummond de Andrade, que, em crônica no **Caderno B do Jornal do Brasil**, anunciava numa quinta-feira, 9 de outubro de 1975: “Acho que ele [S. Francisco de Assis] está no momento ditando em Divinópolis os mais belos poemas e prosas a Adélia Prado.” E após indicar, em poucas e densas linhas, alguns aspectos da poesia adeliana, Drummond conclui com astuciosa interrogação: “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?**” (grifo nosso). Foi o suficiente para causar o maior *frisson* nos habitantes do país literário...

O livro é publicado com um percuciente **Prefácio** de Margarida Salomão, no qual a estudiosa reconhece que um olhar retrospectivo sobre o fazer poesia no Ocidente registraria o percurso de um esvaziamento, na medida em que, ora reduzida a simples expressão subjetiva, ora em busca de uma linguagem pura, ou transfigurando-se no lúdico em si ou no jogo das formas, a poesia mais e mais vinha-se recusando a expressão do mundo. Sofrendo as injunções desse conturbado contexto, a poesia brasileira contemporânea estaria passando pelo risco dessa degradação e chegando a um esgotamento de caminhos. Mais especificamente então a prefaciadora situa: “De Drummond a Cabral – obras maiores que recobrem o melhor Oswald e o melhor Murilo – nutre-se a tradição recente, a tradição viva. Como continuar sem repetir? (E mais crucial: como continuar sem desvirtuar?) **Nesse horizonte de impasse é que emerge a poesia brutal, maravilhosa e surpreendente de Adélia Prado.**” (grifo nosso) E já em seguida passa a investigar a constituição da singularidade do projeto poético adeliano.

O que é interessante notar é que, com o poema inaugural de **Bagagem**, a própria Adélia Prado, nele e por ele, manifesta clara e segura consciência quanto ao fato de estar instaurando um universo poético próprio, de estar, com sua escrita, desenhando um território novo no contexto da nossa poesia.

Vale a pena atentar para o poema “Com licença poética”, considerando-o sob o enfoque dessa consciência plasmada numa configuração poética altamente coerente e lúcida, que inscreve a sua especificidade no confronto com o Outro, marcando a diferença.

Com licença poética

Quando nasci um anjo esbelto,  
desses que tocam trombeta, anunciou:  
vai carregar bandeira.  
Cargo muito pesado pra mulher,  
esta espécie ainda envergonhada.  
Aceito os subterfúgios que me cabem,  
sem precisar mentir.  
Não sou tão feia que não possa casar,  
acho o Rio de Janeiro uma beleza e  
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.  
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.  
Inauguro linhagens, fundo reinos  
– dor não é amargura.  
Minha tristeza não tem pedigree,  
já a minha vontade de alegria,  
sua raiz vai ao meu mil avô.  
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.  
Mulher é desdobrável. Eu sou.

Instala-se o enfrentamento com o texto drummondiano, através de um diálogo desafiador, mas cuja tensão não dispensa o humor. Começa já com o próprio título, carregado de intenções. Ele permite um desmembramento pelo qual destacamos, inicialmente, a expressão “*com licença*”, que pode ser vista aqui como a fórmula usada por quem está chegando a algum grupo, a determinado ambiente, e quer aí ter seu lugar. Portanto, não se trata apenas de um comportamento verbal, mas também e simultaneamente de um comportamento gestual que, sob a aparente modéstia, tem na prática um caráter invasivo. A poeta avisa que está chegando ao espaço da poesia brasileira e quer ocupar o seu lugar. Para isso, aparentemente aceitando as regras subentendidas de algum jogo sócio-literário, dirige-se à autoridade maior, que

teria supostamente o poder da permissão. Há certa matreirice nesse “*com licença*” verbo-gestual porque, primeiramente, a autoridade é um conterrâneo; segundo, pelo fato de que quem se aproxima é uma mulher e ela quer ter assento num espaço predominantemente masculino (não sendo despiciendo lembrar que só em 1977, um ano após **Bagagem**, é que Rachel de Queiroz se torna a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras, após a polêmica gerada pela negativa de seu presidente, Austregésilo de Athayde, em 1970, à inscrição de Dinah de Queiroz na mesma Academia, e que nesse meio tempo a ONU havia declarado 1975 o Ano Internacional da Mulher); e terceiro, porque, com licença ou não, com a publicação do livro ela já começa a ocupar, de fato, o seu lugar na cena institucional da literatura brasileira.

Mas no título comparece, amalgamado pela palavra “*licença*”, outra expressão, essa agora de típico foro literário: a “*licença poética*”. Trata-se da estratégica retórica pela qual o escritor se confere a liberdade de afastar-se das formas convencionais, da doxa então vigente, para adotar procedimentos que lhe permitam alcançar certo efeito de choque.

No caso do título do poema adelião, com a expressão “*licença poética*” completa-se e define-se a opção pelo jogo da ambigüidade, pois se de um lado a expressão “*com licença*” remete preliminarmente a uma suposta condição de jugo a uma norma poética (e, nesse caso, o poema drummondiano seria a metonímia do cânone), por outro, valer-se da “*licença poética*” uma atitude justamente de quebra dessa ordem pela irrupção subversiva de uma idiosincrasia. O que vem a ser paradoxal, além de ousado. Trata-se, agora, mais do que ser invasivo, ser corrosivo, na medida em que promove um questionamento do exercício do poder que, por causa de sua capacidade de seleção e portanto de exclusão, o cânone detém.<sup>3</sup>

Uma vez anunciada e instaurada no e pelo próprio título, **a ambivalência será exatamente uma das principais astúcias do texto, vale dizer, do sujeito poético**. Aliás, esse **sujeito poético** é, em si mesmo, ambivalente, na medida em que se desdobra reflexivamente na função do **eu-enunciador** que, por sua vez, tem a si próprio como **sujeito interno e referido do enunciado**: “*Quando nasci [...] / Aceito os subterfúgios [...] / Minha tristeza [...] / a minha vontade de alegria...*” Sob outro ângulo, a ambivalência também se efetiva no jogo em que, de um lado, esse **sujeito se individualiza** através de traços particularizadores – “*não sou tão feia que não possa casar / acho o Rio de Janeiro uma beleza e / ora sim, ora não, creio em parto*

<sup>3</sup> Cf. verbete Cânon, por Roberto Reis, in *Palavra da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 65-92.

*sem dor [...] / Eu sou.*” – e por outro, **o mesmo sujeito se generaliza** enquanto “*mulher, / esta espécie ainda envergonhada / [...] Mulher é desdobrável.*”

A ambivalência também se constrói através de outro procedimento, estratégico, altamente funcional nos termos da economia global do poema, e que está evidenciado nos três versos iniciais: trata-se da **paródia**, entendida enquanto canto paralelo, que se realiza na semelhança proposital, passo a passo, da estrutura vérsica, sintática e lexical dos três versos também iniciais do poema drummondiano. Semelhança no interior da qual ressaí exatamente a diferença incisiva, assinalando que, ao contrário do retraimento *gauche* perante o mundo, o eu-lírico adelião se afirma na missão jubilosa – “*um anjo esbelto, / desses que tocam trombeta*” – do enfrentamento: “*carregar bandeira*”.

Aceitando-se como princípio operatório e estruturante esse jogo de ambivalência, levando-se em consideração os elementos oferecidos pelo título, mais a posição protocolar do poema como texto de abertura do livro, além de certas estratégias que colaboram em sua estruturação, pode-se aproximar esse poema de casos peculiares da **tópica exordial**, nos moldes descritos por Curtius em sua monumental **Literatura Ocidental e Idade Média Latina**, mais especificamente no capítulo V – **A tónica**.<sup>4</sup>

O poema apresenta traços do chamado **exórdio modesto**. Procedente do discurso forense, esse tipo de exórdio ressalta a humildade do orador; na verdade, uma falsa modéstia em que, referindo as próprias deficiências e despreparo, o interessado visa, através dessa estratégia retórica, conciliar a simpatia do auditório e captar a benevolência dos juízes.

Já foi visto como o próprio título instaura esse procedimento de falsa modéstia. A ambivalência insinua-se pelo corpo do texto. O poema abre com três clangorosos versos: “*Quando nasci um anjo esbelto, / desses que tocam trombeta, anunciou: / vai carregar bandeira*” – que vão funcionar como elemento de contraste à modéstia, que reaparece logo em seguida, primeiro generalizada em: “*Cargo muito pesado pra mulher, / esta espécie ainda envergonhada*”, para depois ser assumida com traços mais individualizadores, como na cosmética litotes: “*Não sou tão feia que não possa casar*”, no provincianismo basbaque, deslumbrado: “*acho o Rio de Janeiro uma beleza*”, na perplexidade temerosa dessa mulher simples: “*ora sim, ora não, creio em parto sem dor*”.

---

<sup>4</sup> Ernst-Robert Curtius. Rio de Janeiro: INL, 1957.

O verso seguinte: “*Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.*” tem nítida função organizadora na economia do poema na medida em que **demarca um novo momento na auto-representação do sujeito poético**, isso já a partir do adversativo “*Mas*” que, pela força da própria posição sintática e carga semântica, vigorosamente inicia e indicia o novo segmento. Pois, embora pareça o contrário, esse verso, também ele traz a marca do topos da modéstia. Como isso é possível? Curtius alerta para o fato de que, freqüentemente, a “*fórmula de modéstia está ligada à afirmação de que o autor só ousa escrever em obediência ao pedido, desejo ou ordem de um amigo, de um patrono ou de pessoa altamente colocada*”. (pág. 128) No caso adeliانو, a obediência se dá na forma de subordinação a um impulso: “*Mas o que sinto escrevo.*” E mais ainda, sob o império fatalista de uma instância superior e abstrata: “*Cumpro a sina.*”

Ocorre então a grande virada no poema, podendo-se observar agora os traços de outra variante do exórdio, o topos “**trago coisas inéditas**” (p. 129), que realiza o elemento de choque já previsto ambivalentemente na fórmula catafórica da “**licença poética**”, mantendo assim a dinâmica do jogo instaurado. O sujeito poético, como que transubstanciado, eleva-se da modesta condição inicial e, hierático, solene, como convém ao momento da revelação, enuncia **a primordialidade de sua ação demiúrgica**: “*Inauguro linhagens, fundo reinos*”. É a passagem performática do sujeito poético que, da realidade empírica, ficcionalizada, ascende para a categoria do mito!

Está-se diante do momento decisivo do poema inaugural de Adélia Prado, momento que vai se confrontar simetricamente com o momento igualmente decisivo do “Poema de sete faces”, quando o **sujeito poético drummondiano** assume e explicita **a denegação de sua condição demiúrgica, seu descenso, pois, e se apresenta impotente**, à imitação de um Deus-humano fragilizado na ignomínia da cruz, clamando tragicamente: “*Meu Deus, por que me abandonaste / se sabias que eu não era Deus / se saí fraco.*” Impotência que se glosa nos versos seguintes: “*Mundo mundo vasto mundo / se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução.*” e que condensa toda a representação da *gaucherie* drummondiana enquanto desajeitamento vital do poeta, na sua versão grotesca do topos do gênio maldito e solitário, destituído da idealização romântica.<sup>5</sup>

O texto adeliانو, portanto, projetado por sobre o texto drummondiano opera prismaticamente uma reação inflectiva que determina precisamente a direção da sua diferença. Trata-se da instauração de um novo **ethos**, a partir de um referencial

<sup>5</sup> Cf. José Guilherme Merquior. Verso, universo em Drummond. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 8-12.

distinto. Essa consciência demiúrgica, instauradora de um universo novo e peculiar, como já se comentou, manifesta-se e sintetiza-se de modo claro no verso que proclama: “*Inauguro linhagens, fundo reinos*”, e que sobretudo se anuncia como projeto.

### A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO POÉTICO

Pode-se afirmar que a poesia de Adélia Prado é lírica, enquanto se caracteriza substancialmente por representar na cena do texto a consciência do eu e sua experiência na condição de um estar-no mundo e de um situar-se diante do mundo. Trata-se de uma atitude que se patenteia já nos versos iniciais do poema de abertura de sua obra: “*Quando nasci um anjo esbelto, / desses que tocam trombeta, anunciou: / vai carregar bandeira. / Cargo muito pesado pra mulher, / esta espécie ainda envergonhada*”.

Poesia lírica, portanto, que antes de mais nada tem como núcleo fundante a presença de um sujeito: **o sujeito poético**. E justamente se está aqui diante de um problema bastante complexo. Sabe-se da dificuldade que consiste a tentativa de se estabelecer um estatuto autônomo, estritamente literário, para o sujeito.

O sujeito, enquanto questão epistemológica, é uma categoria interdiscursiva, situado na encruzilhada de múltiplas disciplinas, como a filosofia, a teologia, a antropologia, a psicologia, a psicanálise, a etnologia, a sociologia, a história, a lingüística e a semiótica. A complexidade está ainda no alargamento de seu estatuto semântico pela rede das instâncias correlativas formadas por conceitos como indivíduo, pessoa, personalidade, consciência, inconsciente, interioridade, ideologia, identidade, alteridade.

O sujeito padece, pois, de variadas determinações teóricas e investimentos ideológicos, fluindo instável e dinamicamente entre campos conexos, e deles derivando, de diferentes maneiras, para as modelizações empíricas nos textos literários, os quais, por sua vez, regem-se por códigos artísticos, pelas injunções de sua pertença ao campo literário (literatura enquanto instituição) e pelos imperativos da comunicação social. É fácil deduzir como essa complexa realidade coloca inapelavelmente incontornáveis desafios para a teoria literária.

Em sua obra **Lírica e lugar-comum**, o estudioso Francisco Achcar reduz a dois modelos básicos as concepções históricas do sujeito lírico:

Se não encontra formulação inequívoca entre os antigos, o conceito de lírica como poesia do *eu* tem, modernamente, campeões formidáveis,

que, embora unânimes quanto à característica central da lírica, divergem na concepção do *sujeito lírico*: uns o concebem de forma que podemos chamar *substancial*; outros, de forma que diremos *semiótica*. No primeiro caso está a grande tradição que se inicia com a doutrina clássica, a partir do Renascimento, e é retomada e transfigurada com a teoria estética do idealismo alemão, de Schlegel, Schelling e Hegel a Staiger, Adorno e tantos teóricos que se voltaram para a questão dos gêneros literários. No segundo caso, entre as mais influentes formulações estão as de Roman Jakobson e Käthe Hamburger<sup>6</sup>

A concepção do eu-lírico de forma substancial diz respeito principalmente a uma noção que associa diretamente o enunciado lírico à experiência subjetiva do poeta, isto é, do autor empiricamente considerado. Achcar repassa algumas das posições favoráveis a tal concepção e, mesmo reconhecendo alguns pontos positivos, ao menos no que tange a certa lírica moderna, procura basicamente evidenciar seus limites, sobretudo no sentido de sua quase total inadequação no que diz respeito à lírica greco-latina da Antigüidade.

Sua opção se inclina para uma concepção lingüística do sujeito lírico, como a que Jakobson apresenta, e que “*parece ser mais apta a se aplicar à lírica em geral, sem os limites temporais que necessariamente se impõem à concepção que chamamos substancial.*” E apresenta, sintetizando: “*Nos termos de Jakobson, lírica é a poesia na qual a função poética da linguagem, centrada na organização da própria mensagem, se associa à função emotiva, centrada no emissor.*” (p. 45) Ressalva, no entanto, que o próprio Jakobson, mais de uma vez, interessou-se pelas relações entre o eu-lírico e o poeta, abordando a poesia lírica em suas conexões autobiográficas e históricas.

A distinção estabelecida é didaticamente interessante, mas epistemologicamente está longe de solucionar a questão (mesmo porque esse talvez não fosse o propósito do autor). Veja-se, por exemplo, o caso de seu comentário sobre a *fides* enquanto elemento retórico que mais se aproxima do conceito de *sinceridade* (*sinceridade* tão requerida da lírica, sobretudo a partir do Romantismo, quando se tornou verdadeira norma poética). Explica-se que a *fides*, enquanto procedimento, não diz respeito à relação entre o autor e a obra, mas sim entre a obra e o público, na medida em que resulta de uma adequada composição do texto capaz de suscitar a confiança no receptor.

Mas acontece justamente que tal procedimento pressupõe duas atitudes do

<sup>6</sup> Francisco Achcar. *Lírica e lugar-comum*. São Paulo: Edusp, 1984, p. 37.

escritor, ambas relacionadas com o meio literário em que se situa e conexas entre si: o conhecimento dos recursos aptos a provocar o referido efeito, com a disposição deliberada de utilizá-los, bem como o conhecimento do público e de seu horizonte de expectativa, o que lhe fornece um parâmetro de escolha. Ora, esse conhecimento e seu manuseio eficaz não se traduzem diretamente como conteúdo objeto da adesão do público (*pathos*), o que se situa no plano do enunciado, mas faz com que esse conteúdo se torne objeto da confiança do receptor exatamente enquanto procedimento feliz, situado no plano da enunciação. Vê-se nesse caso como que *a fides* e, portanto, a *sinceridade*, ficam sobredeterminados pela ação do poeta, não se reduzindo senão linearmente à relação obra / público. Ou seja, o eu-lírico se faz presente em todo o processo, abarcando o *ethos*, o *logos* e o *pathos*, só que atuando em níveis diferentes.

O que se observa, no entanto, é que essas e outras discussões a respeito do sujeito lírico têm em comum: 1º) o fato da centralidade do sujeito na constituição da lírica, e 2º) que, em analogia com o estatuto do narrador e do personagem-narrador que suscitam toda a questão da narratividade, o sujeito lírico, enquanto duplamente implicado como sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, suscita a questão da enunciatividade lírica. Decorre daí toda uma **retórica do eu**.

É o que se pode observar como um dos procedimentos básicos no processo enunciativo da lírica adeliã. O sujeito lírico presentifica-se em geral explicitado sob a forma lingüística da primeira pessoa do singular, um eu que vai se constituindo e se sustentando no interior da vasta rede tramada por minuciosa dêixis. Dêixis que, sob diferentes formas, contribui para indiciar as fronteiras do universo onde este sujeito se configura e através do qual se move. São inúmeras referências, fios que vão tecendo a malha dinâmica da existência subjetiva no interior da realidade maior.

São, por exemplo, as constantes referências à infância, aos pais, à casa paterna: “*Uma vez, quando eu era menina, choveu grosso, / com trovoada e clarões, exatamente como chove agora*” (“Dona doida”); “*Um jardim caipira, o da minha casa, / estrelas do norte, cravinas, uma flor rosada*” (“O ameno fato terrível”); “*Eu chamo por minha mãe, / me escondo atrás da porta, / onde meu pai pendura sua camisa suja*” (“Duas meninas”); “*Uma ocasião, / meu pai pintou a casa toda / de alaranjado brilhante. / Por muito tempo moramos numa casa, / como ele mesmo dizia, / constantemente amanhecendo.*” (“Impressionista”); “*As primas vinham ensaboar as de missa. / Enchiam a bacia de espuma, Tialzi cuspi dentro, / [...] / Eu andava em círculos, escutava conversa, / interrogava com apertada atenção*” (“Rebrinco”); “*Quando meu pai morreu, nunca mais me consolei. / Busquei retratos*

*antigos, procurei conhecidos, / parentes, que me lembrassem sua fala, / seu modo de apertar os lábios e ter certeza*” (“As mortes sucessivas”). Referências dêiticas envolvendo a pessoa amada: “*Janela sobre o mundo aberta, [...] / por onde vi / meu bem chegar de bicicleta e dizer a meu pai: / minhas intenções com sua filha são as melhores possíveis*” (“Janela”); “*Quando o homem que ia casar comigo / chegou a primeira vez na minha casa, / eu estava saindo do banheiro, devastada / de angelismo e carência*” (“Os lugares comuns”); “*Encontrei meu marido às três horas da tarde / com uma loura oxidada. / Tomavam guaraná e riam, os desvergonhados. / Ataqui-os por trás com mãos e palavras / que nunca suspeitei conhecesse.*” (“Briga no beco”). A alusão a experiências afetivas marcantes: “*No armário do meu quarto escondo de tempo e traça / meu vestido estampado em fundo preto / [...] / Eu o quis com paixão e o vesti como um rito, / meu vestido de amante.*” (“O vestido”). Os espaços e os ritmos da sua terra natal: “*O sino da minha terra / ainda bate às primeiras sextas-feiras, / por devoção ao coração de Jesus*” (“Regional”); “*Igreja é o melhor lugar. / Lá o gado de Deus pára pra beber água, / [...] / É minha raça, estou / em casa como no meu quarto*” (“Sítio”); “*Na minha cidade, nos domingos de tarde, / as pessoas se põem na sombra com faca e laranjas*” (“Para comer depois”); “*Na minha terra / a morte é minha comadre. / Subo a rua Goiás [...] / e à medida que subo, mais chego perto do campo / onde dormem sem sobressaltos / o pai, a mãe, a irmã*” (“Campo-Santo”). Certos incidentes: “*Santo Antônio, / procurai para mim a carteira perdida, / [...] / Estão nela a paga do meu trabalho por um mês, / documentos e um retrato / onde apareço cansada [...] / Tenho que comprar coisas, pagar contas, / dívidas de existir neste planeta convulso*”... (“Responsório”).

A esses elementos dêiticos associam-se tantos outros, de diferentes teores, que, acrescentando comportamentos e atitudes, gestos e linguagem, crenças e valores, ações e reações, afetos e emoções, relacionamentos e rupturas, sonhos e memória, vão contribuindo plasticamente para a construção desse sujeito poético pluridimensional.

Ser plural que seja, esse sujeito poético, no entanto, vai se configurar basicamente (mas não restritamente) sob as formas polarizadas e, sob vários aspectos, complementares, de duas *personae*.

Por um lado constrói-se como **imagem de uma mulher simples, do povo, que vive seu cotidiano integrado a um universo caseiro e provinciano**. A biografia que começa a ser desenhada *ex-abrupto* no primeiro poema de **Bagagem** já adquire cores mais vivas logo no poema seguinte, “Grande desejo”: “*Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia, / sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia. / Faço*

*comida e como. / Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro.”*

Pequenos quadros, breves narrações, comentários, desabafos, enfim, toda uma retórica de representação que contribui para a construção pretendidamente convincente de uma identidade palpável, concreta, verossímil. Convincente na medida em que se quer *simpática*, ou seja, visando ao *pathos* do leitor, seu público, busca a sua adesão, seja por um processo criador de elementos situacionais e/ou valorativos que provoquem uma identificação ou empatia do leitor com o sujeito lírico, seja pela construção de um clima de familiaridade propício à cumplicidade e ao compartilhamento.

Observe-se, por exemplo, no poema “Pistas” o uso do “*nos*”, pelo qual o sujeito poético, enunciador, procura envolver os “*eus*” dos leitores com o seu próprio “*eu*” numa convicção de senso comum, da qual os leitores, por força da linguagem, participam: “*Não pode ser uma ilusão fantástica / o que nos faz domingo após domingo / visitar os parentes, insistir / que assim é melhor, que de fato um bom / emprego é meio caminho andado.*” E logo em seguida: “*Não pode ser verdade / que tanto afã escave na insolvência*”, um filosofema, com seu caráter de universalidade, como que solicitando a adesão do leitor, adesão não só racional, mas também afetiva. Após sua formulação, quase que se ouve a pergunta: “*Você não acha isso também?*”

Procedimento equivalente pode ser observado em “Os acontecimentos e os dizeres”, com curiosa variação: “*Quem está vivo diz: / hoje às três horas padre Libério / dá a bênção na Vila Vicentina. / Ou assim: coisa boa é um banho. / Ou ainda: casamento é coisa muito fina.*” O plural “*nos*” é substituído aqui pela fórmula universalizante, com força coercitiva: “*Quem está vivo diz*”, fórmula dentro da qual obviamente situa-se o “*eu*” do sujeito poético, por força da elocução, e situa-se o “*eu*” do leitor, por virtude da recepção.

Numa outra situação pode-se observar uma forma mais complexa dessa retórica de aliciamento de adesão. Ocorre no poema “Bulha”, de teor narrativo-confessional. A mãe, com sede, levanta-se de madrugada, aproveita para dar um olhada nos filhos em suas camas, e lembra: “*A menina que durante o dia desejou um vestido / está dormindo esquecida e isto é triste demais, / porque ela falou comigo: ‘Acho que fica melhor com babado’ / e riu meio sorriso, embaraçada por tamanha alegria. / Como é possível que a nós, mortais, se aumente o brilho nos olhos / porque o vestido é azul e tem um laço?*”. Num primeiro momento tem-se a situação de confiança. Ao confessar o incidente acontecido entre ela e a filha no decorrer do dia, o sujeito lírico deixa implícito a qualidade das relações e afetos que envolvem mãe e filha – o seu **ethos**, portanto –, o que já pode suscitar a seu favor certa benevolência

do leitor. Depois, considerada em si mesma, a própria atitude de confiança propicia uma aproximação mais íntima, na medida em que constitui uma permissão para que o leitor entre em seu mundo familiar e, de certa forma, dele partilhe. Finalmente, a explicitação através do “*nós*”, que se universaliza no aposto “*mortais*”, pelo qual o sujeito poético acaba por envolver o “eu” do leitor no fluxo de seus próprios sentimentos.

Sob certo aspecto pode-se ler em grande parte a poesia adeliana por essa ótica: através de cenas, fragmentos narrativos, confidências, comentários, assiste-se à construção e ao desdobrar-se da vida de uma mulher comum, vida cuja essencialidade se radica justamente no mais prosaico cotidiano. Essa mulher, que se define como existência mergulhada no cotidiano, ergue-se com caráter de exemplaridade, impondo-se aos leitores com uma força de universalidade. Ou, em outras palavras, é a testificação de que o que todos os seres humanos têm inapelavelmente em comum é uma existência que se realiza no interior da cotidianidade.

A outra *persona* com que o sujeito poético explicitamente se cenariza e se presentifica é **a figura do poeta**. A construção dessa figura começa igualmente no primeiro poema, ao lado da figura da mulher simples, do povo, que lá também se iniciou. Principia já no título: “Com licença poética”, que, exercendo função antecipadora, já prepara o leitor, de alguma forma, para o teor do poema. Abre, como já se viu, com os três versos que instauram a intertextualidade com o poema de Drummond, pressuposto no repertório do leitor. Após o corte que introduz a imagem em construção da mulher comum, o sujeito poético, com linguagem solene, oracular, declara e declara-se: “*Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina. / Inauguro linhagens, fundo reinos*”. Curiosamente, também no poema seguinte continua esse processo de construção da figura do poeta, como já ocorrera em relação à outra figura. Observe-se:

#### Grande desejo

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

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

Os versos de um a onze desenham nitidamente o primeiro segmento, contribuindo para a caracterização da figura da mulher do povo. Os cinco versos finais, formando o segundo bloco, dizem respeito à *persona* do poeta, concentrada metonimicamente em “*escrever o livro*”.

Assim como no poema anterior, o eu poético, enquanto sujeito da enunciação, impõe-se uma coerência correlativa entre linguagem e *persona*: à figura da mulher do povo corresponde uma linguagem coloquial, simples: “*sou é mulher do povo; bato o osso no prato pra chamar o cachorro; fico bruta; fortíssima voz pra cânticos de festa*”; ao passo que à figura do poeta corresponde um registro culto: “*vou com ele a uma igreja, / a uma lápide; para chorar, requeitada como uma dama.*” Vocabulário, uso de ‘*pra*’ x ‘*para*’, regência verbal, estrutura sintática: tudo obedece a uma simétrica adequação entre as *personae* e respectivos idioletos.

A observação quanto ao fato de “*escrever o livro*” vai reaparecer em mais três poemas, variando em conotações peculiares, mas sintonizados na mesma referência. É claro que ocorrerão inúmeras alusões ao ato da escrita e da criação poética, mas destaca-se aqui o fato e objeto “livro” enquanto representando um universo efetivado e objetivado, pelo qual o sujeito poético se assume e se apresenta como poeta, isto é, escritor, portanto, com estatuto próprio na cena institucional empírica.

No longo poema “Paixão”, um verdadeiro texto-mosaico montado por versos ou pequenos segmentos justapostos, lá pelas tantas desponta esse verso: “*Quando eu crescer vou escrever um livro*”. Assim como no poema “Grande desejo”, a

escrita do livro aparece como um futurível, revelando portanto um desejo e uma possibilidade.

Curiosamente no poema “Círculo” aparece a possibilidade da negação da escrita do livro. Trata-se de um texto de teor narrativo-descritivo, no qual cenariza-se brevemente o sujeito poético na sala de jantar de uma pensão, comendo, enquanto ouvia a Rádio Aparecida que conclamava os fiéis a louvar a Mãe de Deus, pois era 12 de outubro, festa de Nossa Senhora Aparecida. De repente esse quadro se transfigura em aura epifânica: “*Plausível tudo. / As horas cabendo o dia, / a cristaleira os cristais / – resíduo pra esta memória – / sem uma palavra demais.*” E se desencadeia o fenômeno: “*Foi quando disse e entendi: / cabe no tacho a colher.*” Como desfecho: “*Se um dia puder, / nem escrevo um livro.*”

O “*resíduo*” é propriamente a condensação da vivência, a escrita enquanto extrato da experiência poética vivida como súbita iluminação, epifania que dá ao sujeito poético a compreensão religiosa de que o eu está contido numa realidade maior – Deus –, do mesmo modo como a colher cabe no tacho. Por uma brusca analogia, conclui elipticamente que o livro cabe na poesia, ou seja, a experiência da poesia subsume a concreção do livro, sendo este, portanto, dispensável. Supondo-se o zeugma no final do verso: “*Se um dia puder [escrever um livro]*”, o cancelamento sintático estaria regendo o cancelamento da própria escrita do livro, como se aventa no verso seguinte, o que estabelecerá uma perfeita correlação entre o plano sintático e o plano da representação ideativa e imagética.

A terceira ocorrência se dá no poema “Fluência”, cujos versos iniciais exprimem a grata revelação para o sujeito poético: “*Eu fiz um livro, mas oh meu Deus, / não perdi a poesia.*” É um poema do segundo livro de Adélia Prado, **O coração disparado**, e tem por óbvia referência empírica o seu primeiro livro. Aliás, graças à transcrição do original desse poema nos Cadernos de Literatura Brasileira, do Instituto Moreira Salles, no número dedicado à escritora, pode-se saber que ele foi escrito seis dias depois do lançamento de **Bagagem** em Divinópolis.<sup>7</sup> Observe-se que, embora no poema anterior se tenha aventado a possibilidade de não se escrever o livro e neste se faça referência ao livro que de fato foi escrito, ambos se conectam por causa da relação livro < poesia, em que a poesia representa mais amplamente a experiência epifânica do mundo, ao passo que o livro representa apenas o resíduo dessa experiência.

Essa referência ao livro anterior traz à tona uma questão que está o tempo todo

<sup>7</sup> Instituto Moreira Salles. Cadernos de Literatura Brasileira: Adélia Prado. São Paulo, junho de 2000, p. 68.

presente na poesia adeliana: a correlação entre vida e obra. Pois, de fato, tal remissão estabelece claramente um fluxo tensional entre o universo empírico do poeta enquanto autor e o universo ficcional da sua obra e do sujeito lírico.

Outros elementos, de maior ou menor evidência, contribuem para adensar essa questão. Por exemplo, o fato de o sujeito lírico identificar-se nominalmente de forma homônima: “*Sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.*” (“Grande desejo”); “*O reconheci na fração do meu nome, / me chamou como em vida, / a partir da tônica: / ‘Délia, vem cá.’*” (“O sonho”), o mesmo valendo para o tratamento nominal que o eu-lírico dispensa a seu amado num poema que é uma declaração de amor: “Para o Zé”, coincidente com o tratamento que na vida real a escritora dá a seu marido José de Freitas. Há ainda referências pessoais e nominais coincidentes em relação a duas das filhas da escritora: Sarah, no poema “Esperando Sarinha”, e Beatriz, no “Poema para menina-aprendiz”, em que a filha caçula insiste em ajudar a arrumar a cozinha, e a mãe diz: “*Pode ir brincar, Beatriz.*” (do livro **Oráculos de maio**). Aliás, é nesse poema que pela primeira vez a cidade natal, Divinópolis, aparece referida como a cidade onde a escritora vive: “*Hoje aqui em Divinópolis / está desesperador / mas ninguém escapará / à sedução da minha paciência. / [...] / a edilidade vai me ovacionar*”. Já havia aparecido em **Bagagem**, no poema “Tarja”, mas apenas citada na coluna enumerativa de uma revista religiosa, sem se constituir como referência explícita à cidade da escritora.

Em verdade, sabe-se que a escritora nunca escondeu nem negou que sua obra tem traços autobiográficos. Ela foi clara e objetiva quando, numa entrevista, lhe foi perguntado: “*Você acha que a sua obra tem muito de autobiográfico?*” “*Tem. Tem porque é impossível não ter. [...] É impossível ... [dissociar o viver do escrever].*”<sup>8</sup>

Esta situação, em termos da abordagem teórica e analítico-interpretativa que se propõe, é de grande delicadeza, dado sobretudo a conhecida labilidade das fronteiras entre o empírico biográfico e o constructo ficcional. Não se trata tanto ou apenas do problema da verossimilhança externa, mas de uma questão epistemológica mais ampla, que obviamente não se esgota no desvendamento da mera correspondência biunívoca entre nomes, pessoas e incidentes que fluem e refluem entre esses dois universos.

A aceitar a distinção, a grosso modo, entre dois tipos de objetos textuais: a obra constitutivamente autobiográfica e a obra literária com incidências autobiográficas mais ou menos explícitas, o caso adeliانو situar-se-ia no segundo tipo. A auto-

<sup>8</sup> Maria José Somerlate Barbosa. Adélia Prado: Penso em sexo, morte, Deus e poesia. Todo santo dia. Brasil/Brazil - Revista de Literatura Brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993, n0. 9, ano 6, p. 101.

biografia, enquanto gênero, se constitui de uma série de traços e condições, tais como a identidade entre autor, narrador e personagem, o caráter narrativo auto-interpretativo, o contrato explícito ou implícito entre o autor e o leitor, determinando um peculiar protocolo de leitura, a verificação discursiva, a passibilidade de verificação pública das informações e eventos aduzidos na obra, e vários outros caracteres, tão bem estudados por Wander Melo Miranda em sua obra **Corpos escritos**,<sup>9</sup> elementos que, por sua ausência, abrandamento ou ocasionalidade, permitem não classificar a obra adeliana como obra autobiográfica *stricto sensu*.

Quando o sujeito lírico refere “*Eu fiz um livro*” (“Fluência”), ocorre a reciprocidade remissiva: o fato real da vida da autora - ter escrito e publicado o livro **Bagagem** - ingressa, enquanto traço biográfico, no universo ficcional do texto literário; por sua vez, numa tensão dialética, o texto literário se projeta da ficcionalidade para o universo real da biografia da autora. São laços indestrinçáveis.

Tem-se aqui um caso exemplar que aponta para essa realidade dinamicamente dialética e insofismável: a obra faz parte da vida dessa pessoa, a qual só se torna escritora, legitimada como tal no meio literário, exatamente por causa e a partir do momento da publicação do seu livro. Por outro lado, o fato de ter escrito o livro e ser reconhecida como escritora passa a fazer parte do horizonte de sua escrita posterior, influenciando-a de alguma forma. Um exemplo disso, pequeno que seja, mas revelador: o título de seu quinto livro **A faca no peito** é homônimo de um poema que ocorre no terceiro livro **Terra de Santa Cruz**, assim como o último poema de **Oráculos de maio**, “Neopelicano”, remete ao poema “Pelicano”, do livro homônimo, em que neste se lê: “*Um dia vi um navio de perto. / [...] / Oh!, eu dizia. Ah, que coisa é um navio!*”, e naquele: “*Um dia, / como vira um navio / pra nunca mais esquecê-lo*”.

Esta relação entre vida e obra, de difícil destrinçamento, tem no caso adeliano um componente dramático, na medida em que o sujeito poético assume a escrita poética como uma incoercível missão: “*Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.*” (“Com licença poética”), correspondendo ao que na existência pessoal da escritora constitui uma dimensão vital, tanto que ao ser-lhe perguntado: “*A senhora consegue se imaginar parando de escrever?*”, Adélia Prado respondeu: “*Não. Eu posso até parar de escrever, mas seria uma dor muito grande. Eu não sei se agüentaria, não. Só se morrer.*”<sup>10</sup>

<sup>9</sup> São Paulo: Edusp, 1992.

<sup>10</sup> Cadernos ... p. 39.

