

MELHOR É SER: A (ANTI)MODERNIDADE NA OBRA POÉTICA DE ADÉLIA PRADO

“MELHOR É SER”: THE (ANTI)MODERNISM IN ADÉLIA PRADO’S POETIC PRODUCTION

Valentina Thibes Dalfovo¹

RESUMO: Adélia Prado, poeta brasileira, apareceu na cena literária no ano de 1976. Tornou-se conhecida, portanto, em um período contemporâneo à atividade de outros grandes nomes da literatura moderna brasileira. Assim, sua poesia costuma encaixar-se nesse período, apesar de sua postura pouco moderna verificada em outros aspectos. Este trabalho visa, portanto, discutir em que medida a produção de Adélia Prado é moderna. Para tanto, daremos um panorama do moderno baseando-nos em autores como Friedrich (1978), Bradbury e McFarlane (1989), para então debruçarmo-nos sobre a obra poética em questão e repensar seu lugar.

Palavras-chave: Adélia Prado; poesia brasileira; modernidade.

ABSTRACT: Adélia Prado, a Brazilian poet, arose in the literary scenario in the year of 1976. She was contemporary of other representative names of the Brazilian Modernism. Therefore, Adélia’s poetry usually comes into a modern style of production even though her work does also present many other elements that could set her aside from modernism. Thus, this work aims to discuss to what extent Adélia Prado embraces the changes proposed by this movement. In order to do that, we will provide an overview of the modern style based on authors such as Friedrich (1978), Bradbury and McFarlane (1989). Thereafter, we will work on the poetry of Adélia Prado and rethink its place.

Keywords: Adélia Prado; Brazilian poetry; modernity.

¹ Graduanda, UFPR.

1. INTRODUÇÃO

Adélia Prado, poeta mineira, apareceu na cena artística brasileira nos anos de 1970, depois de uma recomendação feita pelo já consagrado poeta moderno Carlos Drummond de Andrade. Daí em diante, sua publicação foi regular, constante e de uma voz bastante autoral. Objeto de análise e apreciação por parte de diversos leitores e críticos, sua obra, não raramente, para fins de descrição, é rotulada como moderna. Inclusive, os fatores que podem levar a obra poética de Adélia Prado a tal rótulo não são de todo enigmáticos. Afinal, o simples fato de ela ganhar visibilidade no período de 1970, dentro de uma linhagem moderna, e continuar publicando nos anos seguintes, já poderia ser o suficiente para dar a entender que sua poesia tem algo em comum com a fase moderna da Literatura, na qual, portanto, poderia ser enquadrada. Para além disso, há que se concordar que a obra poética em questão é visivelmente uma continuação das conquistas modernas. E, para rápida ilustração, podemos escolher o aspecto formal dos poemas, dentre algumas das características que poderiam ser elencadas aqui, como um exemplo disso: poesia emancipada dos padrões clássicos, apresentada em verso livre.

No entanto, seria um grande empobrecimento do conceito de poesia moderna se o considerássemos apenas uma questão no que concerne a partes tão específicas como a forma. É preciso considerar também que o moderno se desenvolveu muito (e, talvez, principalmente) dentro de um padrão de mudança de pensamento que parece ter culminado na forma da poesia moderna. Ou seja, é inegável que, para que a forma moderna surgisse, era necessária sua correlação e constante retroalimentação com o conteúdo. Nesse sentido, portanto, a postura moderna de Adélia Prado é bastante questionada. Poeta nascida no interior de Minas Gerais, dona de casa, mãe de cinco

filhos, católica e conhecida como “a poeta do cotidiano”², Adélia carrega consigo uma formação conservadora que extrapola para o imaginário de seus poemas. É esse, portanto, o impasse que se coloca: uma obra poética com aparência de modernidade e ares de conservadorismo. Como bem coloca Fábio Lucas, trata-se de uma obra que surge de maneira paradoxal, destruindo cânones e manifestando fervor litúrgico³. (LUCAS, 1982 *apud* HOLHLFELDT, p.71, 2000)

Para discutir, então, o aspecto da modernidade dentro da obra de Adélia Prado, vale levantar a discussão acerca do que se qualifica como moderno. Teóricos como Malcolm Bradbury e James McFarlane (1989), Hugo Friedrich (1978) e Peter Gay (2016), dão-nos notícia de um moderno na literatura que avança como um contínuo desde seus precursores, como Baudelaire, até chegar em Adélia Prado, da maneira como chegou. Portanto, partindo de uma explanação acerca do moderno, propomos analisar a obra poética de Adélia Prado e pensar o lugar em que ela poderia (ou não) se encaixar dentro de uma classificação literária. Para tanto, faremos uma análise geral da sua produção poética ao selecionar poemas representativos dos temas a partir dos quais a obra vai ser destrinchada aqui: de *Bagagem* (1976) a *Miserere* (2013)⁴, pensar a intertextualidade, o papel do feminino, a crítica social, a religiosidade, o feio/obscuro, a linguagem/forma, o cotidiano e a subjetivação. Iremos colocá-los, então, sob perspectivas de análise de autores que discorreram acerca do moderno

2 PRADO, Adélia. *Adélia Prado escreve sobre figuras polêmicas em seu novo livro, “Miserere”*. Entrevista concedida ao portal Uol, 2014. 50s. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/15230468> Acesso em nov. 2017.

3 LUCAS, Fábio. “O escritor e a literatura na sociedade brasileira” in: *Razão e emoção literária*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982. p. 57-58.

4 A ideia de trabalhar com pequenos recortes dentro da obra completa (e não reduzir o escopo a apenas alguns livros específicos) surgiu da afirmação de Adélia Prado em entrevista: “eu tenho escrito um livro só, desde *Bagagem*. *Bagagem*, *O coração disparado*, *Terra de Santa Cruz*, *O Pelicano*, *A faca no peito*, *Oráculos de Maio*, *A duração do dia* e o *Miserere* agora são livros diferentes, poemas diferentes, mas a pergunta e a busca de resposta é uma só.” (PRADO, Adélia. *Adélia Prado escreve sobre figuras polêmicas em seu novo livro, “Miserere”*. Entrevista concedida ao portal Uol, 2014. 1 min 37 seg. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/15230468> Acesso em: nov. 2017).

desde seus primeiros sinais e também sob o crivo de Antoine Compagnon (2014), que nos permite repensar o lugar do moderno.

2. DESENVOLVIMENTO

2.1 UM CLIMA COMUM: O MODERNO

Já é lugar comum da caracterização do período moderno pensar nas grandes cidades, como Londres. Ainda assim, é útil, para começar a entender a mentalidade do homem moderno, inseri-lo nesse contexto de sociedade bem apresentada por Allan Bullock (1989): urbanizada, industrializada, absorvendo a publicidade e o cinema. Também, encarando novidades como o automóvel, o ônibus, o avião, o telefone, a máquina de escrever e o gravador. Tudo isso em conjunto com mudanças sociais da segunda metade do século XIX: movimentos dos trabalhadores organizados, greves e sufragistas feministas.

Além dessas novidades em diversas áreas do conhecimento, Bullock (1989) lista outros pontos de efervescência moderna: na pintura, na música e na literatura, cita expressivos nomes como Picasso, Stravinsky e Joyce. Em pesquisas científicas, principalmente no que concerne à física, os Curie e Einstein. Cita também outras discussões diversas e de alto nível de importância para o período e para os períodos seguintes, como a psicologia de Freud e a sociologia moderna de Durkheim. Vê-se, nesse panorama, portanto, um período de intensa revisitação e enfrentamento dos modelos de sociedade que regiam o estilo de vida do homem até então.

Assim, até mesmo questões mais objetivas, como a ciência, passavam por uma revisão e mostravam, por um lado, a grandeza do homem ao avançar a passos tão largos e, por outro, a pequenez de suas ideias, tão recorrentemente desconstruídas. Ao mesmo tempo em que o homem se via fortalecido diante de suas conquistas, ele perdia

as estruturas que sustentavam a sociedade até então. Bradbury e McFarlane (1989) fazem entender que “movimento” é uma palavra muito importante nesse período. Com isso, aproximam-se de Marshall Berman (1986), que, ao discorrer sobre o moderno, o faz apresentando a atmosfera “que dá origem à sensibilidade moderna” da seguinte maneira: “[atmosfera] de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, autoexpansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma.” (BERMAN, 1986, p. 12)

Como um elemento diretamente ligado ao homem moderno (seu produtor) e ao tempo em que era produzida, a poesia não fica distante dessas mudanças. Ao contrário, deixa-as expostas. A maneira em que tal exposição se dá pode começar a ser pensada com Graham Hough (1989), quando nos lembra que a partir da geração pós-romântica:

[...] o arquétipo da poesia deixa de se situar no teatro e na narrativa heróica, passando para a lírica. Assim, a poesia encontra sua mais plena expressão não na forma grandiosa, mas na forma refinadamente restrita, não na encenação pública, mas na comunicação íntima, e talvez, em nenhuma comunicação. Entre diversas definições da lírica, a de T.S. Eliot é bastante conhecida: a lírica na voz do poeta falando consigo mesmo, ou com ninguém. É uma meditação interior, ou uma voz no ar, independente de qualquer possível locutor ou ouvinte. (HOUGH, 1989, p. 255)

Nesse sentido, começa a aparecer uma poesia muito mais livre por se colocar diante de pouca, ou quase nenhuma, limitação, uma vez que já não visa mais um público específico. Sendo assim, inovações poéticas, como inserir o feio na poesia, começam a aparecer. Um bom exemplo encontra-se na obra de Rimbaud: “uma poesia de celebrações não ortodoxas e epifanias casuais” com linguagem e imagens que “podem ser chulas de gíria, elaboradamente cultas e convencionalmente poéticas” (HOUGH, 1989, p. 256). No mesmo sentido, é afetado o tratamento da cultura clássica e religiosa. Bem como a linguagem, elas funcionam agora muito mais como

instrumentos nas mãos dos artistas, que podem usá-las da maneira mais conveniente, ainda que baixa: “O poeta tem à disposição todos os mitos do mundo, o que também significa que não tem nenhum — nenhum que se possa impor como propriedade inquestionável dele, pelo simples direito hereditário. [...] Cabe a ele [o poeta] fabricar seu próprio mito ou escolher um, por uma opção existencialista arbitrária, dentre o vasto museu não-codificado, a imensa loja de quinquilharias do passado.” (HOUGH, 1989, p. 257)

Também Hugo Friedrich (1978) acrescenta mais alguns aspectos importantes a essa discussão. Vale ressaltar aqui quatro deles que vão ser de extrema importância para a discussão da obra poética de Adélia Prado. Primeiro, a “despersonalização”, que consiste em separar o eu lírico do autor, o “eu” agora é também o outro, é um eu geral, e não empírico. Segundo, “a estética do feio”, a apresentação da beleza com recursos agressivos, fala-se aqui no “prazer aristocrático de desagradar” (FRIEDRICH, 1978, p. 45). Terceiro e quarto, o “cristianismo em ruína”, muito associado à “idealidade vazia”: é necessário fugir do real para alcançar a transcendência, mas a transcendência é desvinculada do Cristo, não tem um destino preestabelecido. A questão agora é tentar entender: quanto dessas e outras características modernas são expressas na obra poética de Adélia Prado?

2.2 MELHOR É SER: A MODERNIDADE NA OBRA POÉTICA DE ADÉLIA PRADO

Os primeiros aspectos a serem trabalhados nesta análise da obra poética de Adélia Prado são de caráter bastante moderno e comum em suas produções: a multiplicidade de vozes, a intertextualidade e a paródia. A discussão acerca dessa primeira questão está diretamente ligada ao desenvolvimento das outras duas. Ela começou a tomar forma, como nos lembra Linda Hutcheon (1991), a partir de conceitos como a discursividade de Mikhail Bakhtin. A partir daí, tornou-se possível

entender a presença de mais de uma voz em diálogo nos textos e, com isso, foi possível entender também a intertextualidade da maneira como a autora pontua: como um texto que se estende, infinito, em uma situação em que a intertextualidade torna-se condição da textualidade (HUTCHEON, 1991, p. 167).

Em decorrência, a paródia também começou a ganhar um espaço maior nas discussões teóricas. Ana Cristina Carvalho (2012) recupera um pouco dessa discussão ao tecer comentários sobre as ponderações de Hutcheon no que concerne à paródia, e lembra que “[o] estudo dá especial destaque à paródia, reconhecendo-a como um fenômeno presente na tradição artística, mas analisando-a através da reconsideração de sua natureza e função à luz da modernidade. [...] O estudo compreende que a paródia é repetição com diferença, um modelo complexo de ‘transcontextualização’, inversão e revisão crítica que remete a arte moderna à sua tradição.” (CARVALHO, 2012, p. 195)

Pensando, então, a paródia dessa maneira — como uma transcontextualização, inversão e revisão crítica —, um primeiro poema que pode bem ilustrar a paródia e, portanto, essa ocorrência moderna na obra de Adélia Prado, está no livro *Bagagem* (1976) e chama-se “Agora, ó José”. Em um primeiro momento, já fica clara a intertextualidade com o poema “José” de Carlos Drummond de Andrade. É necessário, então, entender de que maneira o poema é modificado para tornar-se uma paródia.

AGORA, Ó JOSÉ
É teu destino, ó José,
a esta hora da tarde,
se encostar na parede,
as mãos para trás.
Teu paletó abotoado
de outro frio te guarda,
enfeita com três botões
tua paciência dura.
A mulher que tens, tão histérica,
tão histórica, desanima.
Mas, ó José, o que fazes?
Passeias no quarteirão

o teu passeio maneiro
e olhas assim e pensas,
o modo de olhar tão pálido.
Por improvável não conta
o que tu sentes, José?
O que te salva da vida
é a vida mesma, ó José,
e o que sobre ela está escrito
a rogo da tua fé:
“No meio do caminho tinha uma pedra”
“Tu és pedra e sobre essa pedra”,
a pedra, ó José, a pedra.
Resiste, ó José. Deita, José,
dorme com a tua mulher,
gira a aldraba de ferro pesadíssima.
O reino do céu é semelhante a um homem
como você, José. (PRADO, 2015, p. 32)⁵

Adélia Prado, ao utilizar o referente “José” do poema de Carlos Drummond de Andrade, é capaz de imprimir sua voz poética de maneira bem clara. Em oposição a ele, vê-se nela um caráter muito mais otimista frente à vida. Se o José de Drummond precisa encarar que “a noite esfriou”, o de Adélia está protegido pelo seu paletó. E, além de aquecido, esse José tem por destino “se encostar na parede” e tem uma mulher, enquanto em Drummond ele está “sem parede nua / para se encostar” e também sem mulher (DRUMMOND, 2015, p. 97). “No meio do caminho”, outro poema de Drummond, também é costurado dentro do poema de Adélia e funciona da mesma maneira: como essa comparação otimista/pessimista.

Primeiro, eles aproximam-se por uma semelhança: em Drummond, o eu lírico tem as “retinas tão fatigadas” (DRUMMOND, 2015, p. 20) e em Adélia “um modo de olhar tão pálido” (Ibid.). Depois, afastam-se e colocam-se em opostos quando o personagem de Drummond continua travado no dilema da pedra, e o de Adélia é convidado a ver a pedra de maneira diferente. Associado à tradição cristã, mais especificamente ao catolicismo (confissão da poeta), a pedra torna-se algo de

5 Todos os poemas de Adélia Prado transcritos neste trabalho pertencem ao mesmo volume: PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2015, 1 ed.

grandioso por ser justamente sobre uma pedra que Jesus constrói sua Igreja, como narrado em Mateus (capítulo 16, versículo 18) (BÍBLIA, 2002).

Sendo assim, apesar do uso da intertextualidade, o poema de Adélia foge à inquietação moderna bastante ligada ao que Berman (1986) comenta sobre a “perda do halo religioso” mencionada por Marx. A própria poeta deixa isso mais claro em um trecho de sua obra *Solte os cachorros*, a qual nos dá a entender que uma das questões que afasta Adélia de seus contemporâneos é sua angústia, que é de outra ordem:

Me falaram outro dia, viu o poema do Augustus? Aquilo sim, um menino de 18 anos e já com aquela angústia terrível, sim senhor! [...] Querem que eu tenha um desespero que por mais que eu peleje não dou conta de sentir. Ninguém vê que por isso mesmo eu sofro dobrado, tudo pequenininho, sem enfeite, tudo indeciso, precisando de eu toda hora arriscar minha coragem toda. Porque acha que eu tenho esta cara castigada? (PRADO, 1987, p. 36)

Portanto, mesmo sendo uma característica moderna, a intertextualidade também cumpre a função de revelar aspectos não modernos na obra da poeta. A título de ilustração, podemos citar aqui vários outros poemas⁶ que se utilizam dessa técnica: em *Bagagem* temos “Todos fazem um poema para Carlos Drummond de Andrade” (p. 45), “A invenção de um modo” (p. 27), “Poema com absorvências no totalmente perplexas de Guimarães Rosa” (p. 25), “Bilhete em papel rosa” (p. 67), “Reza para as quatro almas de Fernando Pessoa” (p. 43); em *O coração disparado* temos “Desenredo” (p. 137), “Fraternidade” (p. 163); em *Miserere* temos “Branca de neve” (p. 445), e em *A faca no peito* temos “A formalística” (p. 284). Todos eles funcionam como uma conversa com outros autores e obras, dialogando suas características.

Dentre eles, vale ressaltar “A formalística”, poema em que Adélia deixa uma pista sobre seu tipo de produção e de que maneira ela se diferenciava da obra produzida à época. Nele, ela opõe “o poeta cerebral” (reconhecido na pessoa de João

⁶ Todos eles presentes na obra *Poesia reunida* (PRADO, 2015).

Cabral de Melo Neto) à “serva de Deus” (a própria poeta). Opõe, assim, um tipo de poesia mais meticulosa e racional à sua própria, mais livre, que não estuma as musas, mas “passeia porque Deus quis passear”.

Também, mais um poema vale ser mencionado no que concerne à intertextualidade: “Com licença poética”. Nele, a conversa com o “Poema de sete faces” de Carlos Drummond de Andrade (2015) é explícita, substituindo o “anjo torto” pelo “anjo esbelto”. Nesse sentido, todo o poema torna-se radicalmente mais otimista em sua mensagem, como no momento em que credita a maldição de ser coxo só para os homens. Entretanto, não só pela intertextualidade esse poema vale ser citado. Ele também traz consigo outro tema de análise aqui proposto: o feminino. Até porque, um dos efeitos da intertextualidade nesse caso é reforçar e explicitar a visão crítica de Adélia Prado, e essa se dá em um sentido de defesa do feminino. Ao passar do pessimismo para o otimismo, também muda do masculino para o feminino. Segue o poema:

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. (PRADO, 2015, p. 17)

Mais detalhadamente, o poema já inicia, como antes dito, através do anúncio de um anjo (agora adjetivado por uma qualidade sua) e segue essa mesma linha positiva até sua conclusão. O eu lírico — explicitamente feminino — diz acreditar em parto sem dor, é responsável pela grandeza de inaugurar linhagens, de fundar reinos e tem uma felicidade que data de tempos distantes (seu “mil avô”). É um eu lírico que rejeita a maldição de ser coxo na vida, maldição dada ao masculino drummondiano e aos homens em geral, e que se coloca numa posição superior à do personagem de Drummond: lembra-se desdobrável, capaz de enfrentar ativamente a vida — tudo isso de maneira pessoal, marcada pela primeira pessoa e pelo tempo verbal presente.

Vê-se, portanto, que apesar de Adélia representar na maioria do tempo uma figura feminina comum a padrões pouco modernos (mãe, religiosa, dona de casa), não deixa de lado discussões pertinentes sobre o feminino. Inclusive, levanta essas discussões de maneira semelhante à que encontramos em poesias como de Walt Whitman, um dos nomes do início do modernismo americano. Em seu poema “Escuto a América cantar”, Whitman apresenta uma representação do feminino já diferente dos seus antecessores. Nesse poema, vemos a mulher apresentada (ainda que em um contexto de maternidade e casamento) ocupando um espaço social tal qual os homens, não de maneira tão romantizada, dona de um trabalho que pertence a ela e a ninguém mais⁷.

No mesmo sentido, outros poemas de Adélia ainda podem ser citados aqui, como “Enredo para um tema”:

⁷ “Escuto a América a Cantar”: (...) O sapateiro cantando sentado em seu banco — o chapeleiro cantando de pé; / O cantar do lenhador— o jovem lavrador, em seu rumo pela manhã, ou no intervalo do almoço, ou ao pôr-do-sol; / *O delicioso cantar da mãe — ou da jovem esposa ao trabalho — ou da menina costurando ou lavando — cada uma cantando o que lhe pertence, e a ninguém mais* (...) (WHITMAN, 2012, grifo nosso).

ENREDO PARA UM TEMA

Ele me amava, mas não tinha dote,
só os cabelos pretíssimos e uma beleza
de príncipe de histórias encantadas.
Não tem importância, falou a meu pai,
se é por isso, espere.
Foi-se com uma bandeira
e juntou ouro pra me comprar três vezes.
Na volta me achou casada com D. Cristóvão.
Estimo que sejam felizes, disse.
O melhor do amor é a sua memória, disse meu pai.
Demoraste tanto que... disse D. Cristóvão.
Só eu não disse nada,
nem antes, nem depois. (PRADO, 2015, p. 67)

Nele, Adélia constrói o fato narrado de tal forma, que saltam aos olhos as disparidades dos espaços cedidos para fala. Em um poema de apenas 13 versos, há quatro atos de fala masculinos em oposição a nenhum feminino. Ao contrário, o poema fecha marcando de maneira gritante a disparidade de espaço quando traz a voz feminina que nos revela: “Só eu não disse nada, / nem antes, nem depois.” Em um tema que concerne à própria mulher em questão — muito mais que a seu pai, por exemplo — ela não foi consultada. Assim, é perceptível que há na obra de Adélia Prado, mesmo que não com muita frequência, momentos de criticidade. Vale ressaltar, inclusive, que não é apenas no que concerne ao papel da mulher que a poeta faz tais declarações. Também a Igreja e o Estado, por exemplo, recebem suas críticas.

O poema “O falsete”, em *Terra de Santa Cruz* (PRADO, 2015, p. 213) ilustra bem essa discussão. Primeiro, pelo nome, já denota que o tom de crítica não é exatamente o tom comum, uma vez que o falsete costuma ser um som mais grave ou mais agudo que o usual. De todo modo, ainda que não o mais comum em sua obra, está ali e faz críticas de ordem social e econômica ao Estado e à Igreja. Publicado no ano de 1981, em plena ditadura militar, o eu lírico ironiza declarações de autoridades, narra um relato sobre o que se insinua como um caso de desaparecimento e morte violentos e uma tentativa de disfarçá-los por parte das autoridades. Ainda, cita diretamente o marxismo e o

catolicismo, criticando posturas das autoridades e seus cargos. Sugere até mesmo fundar outro partido que não coincida nem com o governo, nem com o papado. Crítica social essa construída de maneira semelhante ao que vemos, por exemplo, em Drummond, em poemas como “Morte do Leiteiro” (DRUMMOND, 2015, p. 151): ambos os poemas partem de uma empatia em relação ao assassinato de um inocente e criticam uma mentalidade social que justifica essa morte.

No que concerne à religião, mais especificamente, outras demonstrações de criticidade por parte da poeta são apresentadas. Críticas não só às autoridades, mas também àqueles que se dizem religiosos, mas fazem mau uso da liturgia, são tecidas. Exemplo disso encontra-se em “Missa das 10”, no livro *O pelicano* (PRADO, 2015, p. 243), em que são criticadas superficialidades diante da liturgia: continua-se pecando por crer na confissão *in extremis*, vai-se à missa por ser confortável sem, no entanto, compreender sua significação profunda: a imolação do cordeiro nem mesmo o Frei que celebra percebe. Também, a crítica dirige-se a quem não compreende ou distorce a mensagem de Cristo. Nesse sentido, Adélia afasta-se e aproxima-se ao mesmo tempo dos padrões modernos: rechaça uma religião proibitória, enquanto abraça de todo coração o cristianismo. É preciso, portanto, ver a religião não de maneira empobrecida e sanitarista, e amar também aquilo que se convencionou chamar de pecado. Em “Três mulheres e uma quarta”, do livro *O coração disparado* (PRADO, 2015, p. 168), por exemplo, Araceli é predileta de Deus justamente por ela ter amor pelo seu “lixo sagrado”.

Nesse sentido, o poema “Festa do corpo de Deus”, do livro *Terra de Santa Cruz* (PRADO, 2015, p. 207) também é bastante ilustrativo. Ao falar sobre o momento da crucificação de Cristo, através de uma linguagem bíblica, o eu lírico foca em um detalhe despercebido da cena: “Jesus tem um par de nádegas!”. E, dessa imagem, desenrola uma crítica a tabus religiosos (“Nisto consiste o crime, / em fotografar uma mulher gozando / e dizer: eis a face do pecado. / Por séculos os demônios porfiaram

em nos cegar com esse embuste”) que vai desenrolar em uma mensagem de amor ao corpo e de amor a Deus. Esse mesmo poema, ainda, é útil para discutir outra característica moderna que perpassa a obra de Adélia Prado: a presença do feio e do grotesco.

As nádegas de Jesus podem ser um tema bastante incômodo para muitos. Mais ainda quando dentro da poesia, se não levamos em conta um modelo de poesia moderna. E Adélia vai mais além, fazendo poemas como “Objeto de amor”, presente na obra *O pelicano* (PRADO, 2015, p. 240), em que esse objeto amado é o cu, em uma relação direta com a tradição moderna quando pensamos no poema “Vênus Anadiomene” de Rimbaud, por exemplo, que, da mesma maneira, coloca o ânus como objeto de discussão na poesia⁸. Segue o poema:

OBJETO DE AMOR

De tal ordem é e tão precioso
o que devo dizer-lhes
que não posso guardá-lo
sem que me oprima a sensação de um roubo:
cu é lindo!
Fazei o que puderdes com esta dádiva.
Quanto a mim dou graças
pelo que agora sei
e, mais que perdoo, eu amo. (PRADO, 2015, p. 240)

Em um poema composto por nove versos, com um quinto central e mais curto, temos a frase “cu é lindo!” em destaque. Ainda que uma possível compreensão desse poema seja a de que, por ser uma “dádiva”, o cu é também uma criação divina e por isso merece amor, é bastante moderno o clima desconfortável gerado pelo poema. Clima esse que Friedrich (1978) bem define como uma “obscuridade que fascina”, um encanto desagradável. Outros poemas ainda, como “A tristeza cortesã me pisca os olhos”, do seu livro de estreia *Bagagem* (PRADO, 2015, p. 54), revelam esse tipo de

⁸ “Vênus Anadiomene”: “(...) Nos rins dois nomes só gravados: CLARA VÊNUS; / — E todo corpo move e estende a ampla garupa / Bela horrorosamente, uma úlcera no ânus.” (RIMBAUD, 2002, p. 25).

produção. Estão presentes, por exemplo, trechos de cenas como o eu lírico batendo em um menino até que ele fique roxo, uma sirene que chama um morto, e por fim “Se não te basta, espia: / eu levanto meu filho pelos órgãos sensíveis / e ele me beija o rosto”. Até em poemas amorosos como é o caso de “Para o Zé”, também de *Bagagem* (PRADO, 2015, p. 73), a autora ressalta aquilo que é humano, baixo: o poder de perecer, as aparas das unhas, etc. É, portanto, um realismo incômodo, uma representação das “baixeiras” humanas no poema.

Também a linguagem e a vida corriqueira, o cotidiano, são elementos que auxiliam a criar essa atmosfera do poema já não mais como essa arte que não admite temas “baixos”. Em “A diva”, no livro *Oráculos de maio* (PRADO, 2015, p. 347), vemos frases como “tou podre. Outro dia a gente vamos”. Em “A poesia”, de *Bagagem* (PRADO, 2015, p. 92), frases como “Eh trem!” e “Isso, Delão, isso!”, conferem um tom mais casual ao poema. Em outros, como “Clareira”, também de *Bagagem* (PRADO, 2015, p. 33), o cotidiano interiorano é extremamente valorizado, quando até mesmo assuntos complexos como a metafísica recebem sua significação em comparação com o dia a dia comum e o bordado em seu bastidor. Como paralelo moderno aqui, poderíamos pensar em nomes como Bandeira, mais especificamente seu poema “Pensão familiar”, em que também temas mais comuns aparecem para fazer críticas sérias: “Um gatinho faz pipi” para lembrar que ele “É a única criatura fina na pensão burguesa” (BANDEIRA, 2000, p. 27). Ou seja, elementos corriqueiros conferem ao poema um outro grau de formalidade, sem, no entanto, deixar de tratar de assuntos entendidos como maiores.

Por fim, e para concluir a discussão, é preciso pensar a dessubjetivação, termo utilizado por Friedrich (1978) para descrever a característica moderna do afastamento entre o autor e o eu lírico. Segundo ele, nesse contexto dos modernos, dando os primeiros sinais em Baudelaire e tomando mais força e forma nos autores subsequentes como Rimbaud, começou-se a rejeitar a análise pessoal das obras: os

poemas não devem mais ser compreendidos à luz ou em paralelo a elementos biográficos. E, nesse sentido, Adélia afasta-se radicalmente do moderno.

Seus poemas tratam abertamente de sua vida pessoal em diversos momentos. É possível vê-la algumas vezes de maneira indireta, por meio de terceiros (uma declaração a José, seu marido, por exemplo); outras vezes, mais diretamente, apresentando-se com seu próprio nome, assinando sua obra. É possível perceber também acontecimentos específicos de sua vida: a morte de seus pais, a graduação em filosofia, o gosto por teatro, a religião católica, entre outros. Ou seja, é possível encontrar Adélia Prado nos detalhes de sua obra. Ela mesma, no programa Roda Viva (2014), comenta sobre a presença inescapável das marcas pessoais dos autores em suas obras: “Ela é autobiográfica, toda obra, até a ficção científica é autobiográfica. Sabe por que que é? Porque o autor de ficção científica ele escolhe o seu tema, a sua ficção. Isso já é pessoal. Então, é impossível a gente não deixar a pata da gente nas coisas que a gente faz”⁹.

Coloca-se até mesmo pessoalmente em alguns poemas, como em “Grande desejo”, presente no livro *Bagagem* (PRADO, 2015, p. 17): “sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia” e marca, assim, um afastamento dessa característica moderna. Esse mesmo poema ainda, por fim, pode-nos ajudar a concluir esta análise: “Grande desejo” afasta-se do moderno ao se subjetivar, mas também se aproxima dele, por exemplo, graças à forma (verso livre e métrica variável) e ao tratamento do cotidiano (permitindo-se tratar de ossos como comida para cachorro). Em um mesmo poema, e na obra nele representada, há uma visão confusa da presença e da ausência de aspectos modernos.

⁹ PRADO, Adélia. *Adélia Prado* — 24/03/2014. Entrevista concedida ao programa Roda Viva, 2014. 18 min 40 seg. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6E2afhdOogI&t=4152s> Acesso em: nov. 2017.

3. CONCLUSÃO

O lugar da modernidade parece não aceitar uma poesia como a de Adélia Prado por completo. Também, na tradição clássica, essa poeta não se encaixaria de fato. Ao que tudo indica, é moderna demais para os conservadores, e conservadora demais para os modernos. Uma descrição que parece dar conta disso é feita por Gay (2016) quando fala sobre a obra de T.S. Eliot:

Não haveria exemplo melhor de modernista antimoderno do que T. S. Eliot. Seus amigos e leitores encontraram nele instabilidade: “ele parecia radical demais para os conservadores” como seu biógrafo resumiu, “e conservador demais para os radicais”. Atendo-se a opiniões conflitantes, ele fez poesia contemporânea com uma dicção, versificação e temas até então pouco explorados, e escolheu seus primeiros mestres entre franceses rebeldes e anti-burgueses. Entretanto, ao mesmo tempo, Eliot, radical, se agarrava a crenças tradicionais em sua religiosidade e posicionamento político, ambos inseparavelmente entrelaçados.¹⁰ (GAY, 2016, p. 350, tradução nossa)

A aproximação do moderno e do antimoderno no mesmo autor parece ser uma definição cabível à poeta que trabalhamos aqui. Então, vale pensar qual seria o lugar desse moderno antimoderno, desse que está no meio. Em *Os cinco paradoxos da modernidade*, Compagnon (2014) parece dar-nos essa resposta ao conceituar o pós-moderno: “[...] a pós modernidade [...] seria, antes, o próprio desenlace da epopeia moderna, a conscientização de que ‘o projeto moderno’, como diz Habermas, não estará nunca terminado. [...] a pós modernidade propõe simplesmente uma maneira diferente de pensar as relações entre a tradição e a inovação, a imitação e a

10 No original: “There was no more fitting a poster boy for anti-modern modernists than T. S. Eliot. His friends and readers found him baffling: “he seemed too radical to conservatives,” as his biographer Peter Ackroyd has summed it up, “and too conservative to radicals.” Holding fast to conflicting opinions, he raised contemporary poetry to hitherto little explored diction, versification, and subject matter, and adopted his first masters among anti-bourgeois French literary rebels. But at the same time, Eliot the radical clung to traditional beliefs in his religion and his politics, the two inseparably intertwined.”

originalidade, não privilegiando, em princípio, o segundo termo.” (COMPAGNON, 2014, p. 128-129)

O lugar de produção de Adélia Prado permite a ela ter acesso às mudanças modernas já com um certo distanciamento, longe da efervescência. Ao que tudo indica, então, Adélia é uma artista e, como afirma Ezra Pound (2006), uma antena da raça. De uma raça mista, interiorana e moderna. Ela capta os sinais de Divinópolis e do eixo Rio-São Paulo e descreve em sua poesia essa frequência bastante original. Moderna ou conservadora, como ela mesmo pontua em seu poema “Momento”, no livro *Bagagem* (PRADO, 2015, p. 39): melhor é ser.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião* — 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem e estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar* — A aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das letras, 1986.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova edição rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 2002.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: Guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BULLOCK, Allan. “A dupla imagem”. In BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: Guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CARVALHO, Ana Cristina Teixeira de Brito. *Resenha* — Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX. Revista Graphos, vol. 14, n. 1, 2012.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAY, Peter. *Modernism — The lure of heresy from Baudelaire to Beckett and beyond*. W. W. Norton & Company, 2016.

HOLHFELDT, Antonio. "A epifania da condição feminina". In: Instituto Moreira Salles. *Caderno de literatura brasileira — Adélia Prado*. N. 9. São Paulo, 2000.

HOUGH, Graham. "A lírica modernista". In BRADBURY, Malcolm; McFarlane, James. *Modernismo: Guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

PRADO, Adélia. *Solte os cachorros*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

_____. *Adélia Prado escreve sobre figuras polêmicas em seu novo livro, "Miserere"*. Entrevista concedida ao portal Uol, 2014. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/15230468>. Acesso em nov. 2017.

_____. *Entrevista concedida ao programa Roda Viva, 24/03/2014*. 18 min 40 seg. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6E2afhdOogl&t=4152s>. Acesso em: nov. 2017.

_____. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud Livre*. Edição bilíngue. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

WHITMAN, Walt. *I hear America singing*. Trad. Adriano Scandolara. 2012. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2012/02/02/alguns-poemas-breves-de-walt-whitman/> Acesso em mar. 2018.

Recebido em: 13/03/2018

Aceito em: 14/04/2018