



A FOME PLURAL DE ADÉLIA PRADO

Nea de Castro*

RESUMO: *Imersa na globalização, a poesia de Adélia Prado acolhe vozes que expressam a diversidade do mundo. A autora mineira mostra-se aberta à representação dos ex-cêntricos, da diferença, conforme uma das características fundamentais da pós-modernidade. A mulher e o homem "desdobráveis", os não-europeus, a religiosidade em diálogo com o profano, o cotidiano são tematizados sob a égide de um tema maior, o da "fome". Através da voracidade do poeta, Adélia instiga o leitor a pensar sobre a própria dimensão poética. Suas paródias sustentam uma visão plural da poesia.*

PALAVRAS-CHAVE: *Poesia; pós-modernidade; paródia; ex-cêntrico; "fome".*

*O que é entristecível continuará,
o que é risível, deletoso, também.
Continuará a vida, repetitiva.
Novíssima continuará a vida.
(Um bom motivo - Adélia Prado)*

A grande sombra dos outros autores e do discurso alheio sobre as coisas se manifesta na poesia de Adélia Prado e a induz a interrogar-se sobre o fazer poético e a condição do poeta, em face da diversidade do mundo que essas vozes recuperam de pontos de vista divergentes. Esse olhar aberto, dútil, sobre a existência tem dialogado com as realidades transnacionais criadas pela globalização, que se intensificaram na década de 90: a internacionalização da economia, a marginalização do Estado nacional, a translocalização maciça de pessoas como migrantes ou turistas, as redes planetárias de informação e de comunicação, a transnacionalização da lógica do consumismo (cf. Santos, 1999: 20). No contexto dessa transculturação, dá-se a “gênese de uma cultura de alcance mundial” (Ianni, 1996: 25). O universo adeliiano atende a um dos pressupostos básicos da pós-modernidade em processo: a urdidura de uma voz ex-cêntrica, que possibilita a presença de novos atores na cena poética.

A voracidade se mostra mais apta para explicar a coabitação de vozes na produção da poeta mineira do que a conciliação, que traz em si, ainda que suavizado, o predomínio de uma voz sobre a outra. Ser voraz é o exercício do poeta: “Ave, ávido./ Ave, fome incansável e boca enorme, /come” (p. 66).¹ A “boca” de Adélia desafia a timidez da teorização pós-moderna sobre a poesia, ao mesmo tempo que põe em questão a separação bakhtiniana entre poesia e dialogismo. Através da utilização insistente do tema da “fome”, Adélia convoca o leitor a pensar sobre a própria dimensão poética. Suas paródias² assinalam uma visão plural da poesia: sagrada e profana, canônica e pagã, autônoma e mundana, intertexto e renovação. A metapoesia adeliiana ecoa essa noção plural da práxis poética. A adesão marcante e explícita de Adélia Prado à hipertextualização

¹ Todas as citações referem-se à mesma edição: PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1999.

² Toma-se o conceito de paródia pós-moderna de Linda Hutcheon, cujo modelo teórico dialoga com os trabalhos dos formalistas russos, Mikhail Bakhtin e Gérard Genette (cf. 1989 e 1991).

comprova que ela não busca uma voz original e única. Em lugar da obsessão modernista pela originalidade em relação às vozes do passado, ela deliberadamente busca essas vozes, para delas se diferenciar. Ao defender a hipertextualização da acusação de ser parasitária, Gèrard Genette argumenta que a “humanidade, que descobre incessantemente o sentido, nem sempre pode inventar novas formas e investe novos sentidos nas velhas” (apud Bordini, 1989: 74).

Sob o signo da “fome incansável” é possível também apreender o posicionamento paradoxal do sujeito lírico adeliانو sobre o sentido da existência, tema que domina sua obra sob a figura do Reino do Céu. A voracidade impregna sua visão de mundo, o que a resguarda de qualquer síntese intempestiva, seja pela via da transcendência ou do “corriqueiro estatuto” da vida. Pode-se apreender daí uma proximidade com a “deliberada recusa em resolver as contradições”, que caracteriza o desafio pós-moderno ao cristianismo, marxismo e outras narrativas-mestras, na noção de François Lyotard (Hutcheon, 1991: 12).

O centro da tematização da “fome” está em *Anunciação ao poeta* (p. 66). Este poema tem como hipotexto o episódio bíblico da Anunciação, quando o Anjo Gabriel revela à Virgem Maria que ela será mãe do Filho de Deus: “Alegra-te, cheia de graça, o Senhor está contigo [...]” (Lucas, 1: 26-38).³ O hipertexto funciona como a anunciação do poeta sobre a natureza de seu ofício:

Ave, ávido.

Ave, fome incansável e boca enorme,
come.

Da parte do Altíssimo te concedo
que não descansarás e tudo te ferirá de morte:

³ Todas as referências à Bíblia dizem respeito a esta edição: ESCOLA BÍBLICA DE JERUSALÉM. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1991.

o lixo, a catedral e a forma das mãos.
Ave, cheio de dor.

Outra transformação realizada pelo hipertexto é a de que o sujeito lírico, no lugar da voz do anjo, impõe ao poeta lidar não apenas com a transcendência, mas com todas as matérias, das corriqueiras e seculares – “o lixo” – às nobres e sagradas – “a catedral”. A expressão metonímica – “a forma das mãos” – aponta para o humano como outra matéria poética. O hipertexto é emblemático na obra de Adélia, pois configura *a persona* da poeta como um ser sem limites, de “fome incansável e boca enorme”, apto a se valer dos paradoxos da palavra: “A palavra é um disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,/foi inventada para ser calada” proclama o metapoema *Antes do nome* (p. 22).

Outros textos de fundo representam a fome como um caminho para o sagrado. Na Bíblia, Jesus, após 40 dias de jejum no deserto, teve fome e foi então tentado pelo diabo, ao qual disse: “Está escrito: Não só de pão vive o homem” (Lucas, 4: 4); em outro momento, ele afirma: “Eu sou o pão da vida/Quem vem a mim, nunca mais terá fome,/e o que crê em mim, nunca mais terá sede” (João, 6: 35). O hipertexto, com sua ênfase na fome incansável, subverte a hipótese de uma unidade transcendente que possa aplacar a “boca enorme” do poeta. Em *Registro* (p. 113), que remete para o mesmo hipotexto bíblico de *Anunciação ao poeta*, o cotidiano é a garantia dessa subversão:

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

No hipertexto o ato banal de comer feijão com arroz assume um caráter ritual, que se indicia através da descrição do ambiente iluminado, do verbo “banquetear-se” e de um dos sinais icônicos do sagrado, o “facho de luz”. Na memória da menina ela cumpriu esse rito com “toda fome”, onde fome – ou a voracidade – desdobra-se em transcendência-profano, em correspondência com rito-ato corriqueiro.

Além do cotidiano, outros temas constantes da poeta mineira se inscrevem sob o eixo temático da “fome”. *Tempo* (p. 155) intertextualiza o motivo da fome bíblica para representar a mulher que fala de sua vida no dia em que completa 40 anos. Nesse balanço, os versos iniciais do hipertexto já prenunciam o paradoxo existencial entre um objetivo inacessível, fora do comum, e o dia-a-dia do corpo e da sedução:

A mim que desde a infância venho vindo
como se o meu destino
fosse o exato destino de uma estrela
apelam incríveis coisas:
pintar as unhas, descobrir a nuca,
piscar os olhos, beber.

O trocadilho com o mandamento sagrado “não tomar seu santo nome em vão” mostra-a em dificuldade de ter acesso à divindade: “Tomo o nome de Deus num vão”. Está consciente de sua provisoriade: “Descobri que a seu tempo/vão me chorar e esquecer”. Jonathan, que é um dos nomes do par masculino da mulher desdobrável adeliana, agrada-lhe. É o que revela ao fazer as contas de que vinte mais vinte é sua idade: “mulher ocidental que se fosse homem/amaria chamar-se Eliud Jonathan”. Essa atenção ao amor se completa com uma demonstração de coqueteria porque diz que está “feia”, mas conta a seguir: “acabo de receber um beijo pelo

correio". Nos últimos versos o paradoxo existencial toma a forma da opção pela voracidade: "Quarenta anos: não quero faca nem queijo./Quero a fome". O sujeito lírico feminino não concilia: está fora da síntese existencial entre sagrado e profano.

Jonathan reaparece em *A santa ceia* (p. 403) que, como o próprio título prenuncia, tem como hipotexto o episódio bíblico da ceia pascoal, quando Jesus institui a eucaristia perante seus discípulos (Lucas, 22: 14-20). No hipertexto, o sujeito lírico feminino volta todas suas atenções para o amado:

Começou dizendo: 'o amor...'
mas não pôde concluir
pois alguém lhe chamava.
'O amor...' como se me tocasse,
falava só para mim,
ainda que outras pessoas estivessem à mesa.

Não fala nem do pão nem do vinho, elementos da síntese sagrada, essa mulher cuja paixão ilumina tudo: "A sala aquecia-se/do meu respirar de crepitação e luzes. 'O amor...'". O amor do sujeito lírico feminino, por Jonathan/Jesus, dicotomiza-se como transcendência e voracidade profana: "Ficou só esta palavra do concluído discurso,/alimento da fome que desejo perpétua./Jonathan é minha comida".

A criatura (365-8), o poema mais longo de Adélia Prado, admite como texto de fundo o *Cântico dos cânticos*. O sujeito lírico canta o amor a Jonathan, sem abrir mão da miudeza de seu cotidiano e da vida transformada em memória:

Quero ver Jonathan
aqui ou onde mora
exilado de mim.

Está meio chuvoso e é domingo,
feito um domingo antigo,
quando Ormírio chegou com Antônia,
sua filha de criação,
e me deu um cacho de uvas.
Da mesma natureza é a saudade que sinto
por aquele domingo e por Jonathan.

O amor deixa-a mais próxima à misteriosa opacidade das
palavras:

Quando me apaixonei por Jonathan,
escrevia seu nome pela casa,
meu pai dizia: 'o que é isso?'
é o nome de um príncipe, eu falava.
Pronuncia-se Narratanói e está nas mil e uma
noites...

Meu pai, plebeu
a quem certas palavras subjugavam,
orgulhava-se de mim
que lhe dava poder sobre os signos migrados.

Memória e palavra se misturam na paixão por Jonathan:

Oh, Jonathan, descubro que te amo
desde o tempo da guerra,
quando os aliados batiam os alemães.
Vovô dizia usaliados,
e até mamãe, imagine!
E principalmente eu:
'usaliados vão ganhar a guerra',

sabendo, por divina inspiração:
'o poder é de quem detém a palavra'.

Daí que a amada do hipertexto, à diferença do hipotexto, recorre não a imagens da Natureza, mas ao canto construído com palavras, apreendidas pela dicotomia secularidade/transcendência, para louvar seu amor:

Eu já amava Jonathan
porque Jonathan é isto,
fato poético desde sempre gerado,
matéria de sonho, sonho,
hora em que tudo mais desce à desimportância.

Jonathan, que se desdobra em homem profano e sagrado, possibilita a acentuação da auto-referencialidade do hipertexto:

Agora que me decido à mística
escrevo sob seu retrato:
'Jesus, José, Javé, Jonathan, Jonathan,
a flor mais diminuta é meu juiz.
Me deixem no deserto resgatada,
pedra que dentro é pedra,
sobre pedra pousada'.

O anseio de unidade, posto no motivo da pedra, é interpretado apenas como uma construção poética:

Rimo por boniteza, não é triste o que sinto.
'A supliciada' podíeis chamar a tais versos,
no entanto, confirmo, estou feliz,

feliz para o desperdício
do que busquei amearhar
e estava certa, o que o tempo não rói.

O hipertexto atinge agora a outra manifestação da voracidade, a alegria. A felicidade amorosa, contraposta a outra voracidade, a do tempo, é “esta doçura que não tem repouso”. Sua garra suave, que acasala o amor e o discurso enigmático do hieróglifo, está na parte final do hipertexto:

esta alegria nova me confessa,
a mesma, a antiga,
a de quando ganhei as uvas e chovia
e gostava de Antônia
aquela menina tola.
'A ira bordeja como um peixe mau'
é só um verso bonito.
Não há como voltar deste país:
o homem à janela canta
– sem ter costume
a melodiazinha.
Deus põe no céu o arco-íris
uma palavra selada,
seu hieróglifo.
Não tenho mais tempo algum,
ser feliz me consome.

A representação da mulher encontra-se também em *A boca* (p. 243), que dialoga com o motivo canônico do Reino do Céu; e com o episódio em que Deus, sob a forma de sarça ardente, assinala a Moisés sua missão, seu futuro como libertador e condutor do povo

israelita a uma terra boa, a Terra Prometida (Êxodo, 3: 1-6). Ainda ressoa aqui a transformação paródica do motivo da fome em *Anúnciação ao poeta*, do qual a “boca enorme” do poeta ressoa desde o título. O começo do hipertexto já mostra as inversões no episódio do Êxodo:

Se olho atentamente a erva no pedregulho
uma voz me admoesta: mulher! mulher!
como se me dissesse: Moisés! Moisés!
Tenho missão tão grave sobre os ombros
e quero só vadiar.

O hipertexto funde missão e condição feminina, ao mesmo tempo que apresenta a tentativa de fuga da mulher de sua tarefa como poeta. Mas ela não pode fugir a sua condição:

Um nome para mim seria A BOCA
ou A SARÇA ARDENTE E A MULHER CONFUSA
ou ainda e melhor A BOBA GRAVE.
Gosto tanto de feijão com arroz.

A relação entre a mulher e o gosto pela comida trivial, comum, que desdobra mulher/boca, ou mulher/poeta, é reforçada pela lembrança de que seus pais se privaram de comida para engordá-la. Contudo, entende que eles sofreram menos: “voz nenhuma os perseguiu”. Dá-se então um retorno à missão da mulher-poeta, que se confunde com sua voracidade corporal: “Quantas sacas de arroz já consumi?”. Presa a sua “fome incansável”, sente-se chamada pela mesa transcendente do Reino do Céu e pela profana, como se vê em seu clamor pela divindade: “Ó Deus, cujo Reino é um festim,/a mesa dissoluta me seduz,/tem piedade de mim”.

O *servo* (p. 282), onde encontramos a representação do homem desdobrável e, especificamente, a do negro, tem como hipotexto a fusão do salmo de súplica e da oração de graças. Desde o título o sujeito lírico se identifica como o “servo”, o que remete o leitor para Jesus como “Servo de Iahweh” (Mateus, 12: 15-21). Nesse trecho, Mateus retoma palavras proféticas: “Eis o meu Servo, a quem escolhi, [...] no seu nome as nações porão sua esperança” (Isaías, 42: 1-4). A parte inicial do poema mostra a preocupação coletiva do sujeito lírico:

E os pobres?

[...]

E se ninguém perguntar as pedras gritarão:
e os pobres? e os pobres?

Os negrinhos adolescentes apanham do patrão
em Montes Claros

e não ganham comida,
só más ordens e insultos.

A essa altura, o sujeito lírico recorre à citação bíblica: “O zelo de Tua casa me devorará”, do episódio da expulsão dos comerciantes do templo por Jesus (João, 2: 17), para então se fazer a pergunta: “Por quem zelo eu?”. Ao responder, mostra-se em paz com os ensinamentos canônicos, pois está convencido de que “existe um bem, existe”. Porém, depois faz uma alusão ao poema de Drummond *No meio do caminho*: “Achei engraçado quando o poeta tropeçou na pedra,/eu tropeço na lei de jugo suave: ‘Amai-vos’ ”. Nesse hipertexto, a pedra, como metáfora do impasse existencial, é transformada no ensinamento de Jesus. O “servo”, diferente do servo fiel do texto canônico, relê o motivo da ressurreição, através do cotidiano terreno:

O que sei de ressurreição começa aqui,
em ruas que os homens fizeram e nelas passam

carregando sacolas, bolsinhas presas no cinto
onde guardam seus óculos.

A visão paródica do Reino do Céu é construída também com o estatuto da poesia e do poeta:

Eu fico horas no sol. As comidas dos homens
são poéticas,
e matam em mim duas formas de fome. Sou o
mais pobre.
Com incompreensível alegria, como um fardo,
carrego a consciência de um dom
que põe negrinhos e pessoas pálidas
ornados e cintilantes.

A poesia como Apocalipse terreno, como revelação que mata no poeta “duas fomes”, é o território comum do sagrado e do profano. É essa poesia voltada para a diversidade que o sujeito lírico toma como parâmetro da divindade: “Poesia sóis vós, ó Deus./Eu busco Vos servir”. A metarreflexividade de *O despautério* (p. 352) traz outro exemplo da mulher-poeta que cria sob o signo das “duas fomes”. Na poesia ecoa sua condição de prisioneira da voracidade: “Pobre beleza esta/serva agrilhoadada/passarinho cego trinando”.

O tema da poesia, recorrente em Adélia, reatualiza-se sob o signo da “fome”. Em *Nem um verso em dezembro* (p. 157) a mulher-poeta deixa entrever da razão da voracidade no par destino/ poesia: “Nem um verso em dezembro, eu que para isso nasci e vim ao mundo”. Noutra peça, *A falta que ama* (p. 204), o título é uma apropriação da denominação de um dos livros – *Boitempo & A falta que ama*, de 1968 – e de um dos poemas de Drummond (1992: 255). O sujeito lírico adeliiano mostra a avidez e a carência do poeta, “uma amorosa carência, uma ‘falta que ama’” (Verani, 1988: 38). Pela via

auto-referencial se situa o sonho da persona lírica insatisfeita com sua poesia: “Não invejo os deuses, porque não existem./Os gênios, sim, os que dizem: eis a forma nova, fartai-vos”.

A *poesia* (p. 127) tematiza o caráter intertextual da própria produção poética: um poema contém sempre outros poemas, outras vozes líricas. O dialogismo temático tem o poderoso apoio de uma construção expressiva que trama as vozes da memória, as dos outros poemas referenciados e a voz do sujeito lírico feminino. A mulher recorda o ritual da infância, incentivada pelo pai, em que os dois declamavam poemas:

Recita ‘Eu tive um cão’, depois ‘Morrer dormir’,
ele dizia.

Eu recitava toda poderosa.

‘Eh trem!’ ele falava, guturando a risada, os olhos
amiudados de emoção, e começava a dele: ‘Es-
trela, tu estrela, quando tarde, tarde, bem tarde
[...]

e a mocidade passa e não volta mais’.

A última palavra, sufocada [...].

A pergunta da mulher – “Ó meu pai, o que me davas então?” – conduz a uma relação intratextual com *Anúnciação ao poeta*. O elo se manifesta através da resposta, que expressa ao mesmo tempo a dúvida da mulher-poeta: “Comida que mata a fome e mais outras fomes traz?”. O hipertexto mostra que ela sabe ser a voracidade, a “fome incansável”, a condição do poeta, que a poesia produzida não satisfaz: “Eu hoje faço versos de ingrato ritmo”. Mas nesse fazer voraz sua vida está imersa, como o jogo concretista com a palavra “jamais” desvela, a partir do verso de Francisco Otaviano de Almeida Rosa:

'Morrer dormir, jamais termina a vida',
jamais,
jamais
ja
mais.

A "fome incansável" ressoa em toda a poesia de Adélia Prado: é a sombra interior com que ela dialoga por meio da metapoesia implícita em certas paródias, ou verbalizada nos metapoemas paródicos e não paródicos. A voracidade se infiltra no próprio sonho de unidade, fim, eternidade. Afanosamente, a poeta-catecúmena busca a transcendência como seu *telos*, mas o Reino do Céu também se revela como desdobrável. A utopia cristã assume as faces diversificadas do profano, nesta poesia que almeja ao mesmo tempo "paciência e fama" e configura a si mesma como salvação mundana. *Guia* (p. 61) parodiza a oração em que a mulher-poeta confessa a si mesma: "A poesia me salvará". O primeiro verso, que através do paralelismo marca todo o hipertexto, é acompanhado por um *mea culpa*:

Falo constrangida, porque só Jesus
Cristo é o Salvador, conforme escreveu
um homem
sem coação alguma
atrás de um crucifixo que trouxe de lembrança
de Congonhas do Campo.

O derrame oral, a escritura da fala incessante que caracteriza a poesia de Adélia, é interrompida pela reafirmação: "No entanto, repito, a poesia me salvará". Ousa fundir o sacrifício divino e o drama feminino da sedução como argumento de defesa:

Por ela entendo a paixão que ele teve por nós,
morrendo na cruz.

Ela me salvará, porque o roxo
das flores debruçado na cerca
perdoa a moça do seu feio corpo.

A poesia conduz o discurso do sagrado, ao mesmo tempo que
instala seu próprio discurso opaco:

Nela, a Virgem Maria e os santos consentem
no meu caminho apócrifo de entender a palavra
pelo seu reverso, captar a mensagem
pelo arauto, conforme sejam suas mãos e olhos.

A mulher-poeta e catecúmena sabe que seu cântico “apócrifo”
foge aos cânones sagrados:

Ela me salvará. Não falo aos quatro ventos,
porque temo os doutores, a excomunhão
e o escândalo dos fracos.

Mas confia em Deus, porque ele equivale a sua poesia:

A Deus não temo.
Que outra coisa ela é senão Sua Face atingida
da brutalidade das coisas?

O eixo temático da “fome” possibilita pensar a *persona voraz*
como a outra face da *persona desdobrável* da poesia de Adélia Pra-
do, que se infiltra em toda sua obra a partir da voz feminina de *Com
licença poética* (p. 11): “Mulher é desdobrável. Eu sou”. Essas máscas-

ras articuladas fazem com que a obra da autora mineira se configure como um território sem fronteiras fixas, voltado primordialmente para a intertextualização deliberada de outras produções poéticas e de narrativas. Quando se trata do diálogo paródico com autores modernistas, a *persona* desdobrável e voraz se contrapõe ao distanciamento com relação à matéria da poesia, o mundo. Seu diálogo paródico inscreve o desejo modernista de autonomia da arte, uma vez que todo jogo paródico funciona como um ensimesmar-se da literatura. Contudo, de acordo com os termos paradoxais da pós-modernidade, subverte essa autonomia estética pela ênfase – aqui ecoa “tudo que invento já foi dito”, de *A invenção de um modo* (p. 26) – na historicidade do texto, ou seja, nos termos de Edward Said (cf. 1983), na sua pertinência ao mundo dos textos.

ABSTRACT: *Immersed in the globalization, Adélia Prados' poetry welcome voices that express the world diversity. The mineira author is open to the off-center, the difference, following one of the basic features of Postmodernism. The “unfolded” woman and man, the non-Europeans, the religiosity in dialogue with the profane, the everyday are treated under the standpoint of a greater theme, the “hunger”. Through the poet's avidity, Adélia incites the reader to think about the very poetic dimension. Her parodies sustain a plural sight of poetry.* (Tradução do Prof. Ms. Tael Ramberto Coutinho Leal).

KEYWORDS: *Poetry; postmodernism; parody; the off-center; “hunger”.*

Bibliografia

- ANDRADE, C. D. de (1992) *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record.
- BORDINI, M. G. (1989) *Visões contemporâneas do fato literário: Gérard Genette e a transtextualidade*. Porto Alegre: UFRGS. (Relatório de pesquisa).
- ESCOLA BÍBLICA DE JERUSALÉM (1991) *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas.
- HUTCHEON, L. (1989) *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Ed. 70.
- _____. (1991) *Poética do pós-modernismo: história, ficção e literatura*. Rio de Janeiro: Imago.
- IANNI, O. (1996) *História, literatura e globalização*. Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 9-30.
- PRADO, A. (1991) *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano.
- SAID, E. W. (1983) "The world, the text and the critic". In: _____. *The world, the text and the critic*. Cambridge: Harvard University Press, p. 31-53.
- SANTOS, B. S. (1999) *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez.
- VERANI, D. M. C. S. (1988) *O percurso da conciliação (uma interpretação da poesia de Adélia Prado)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense. (Dissertação de Mestrado).