

## TRADIÇÃO RELIGIOSA E TRAIÇÃO EM ADÉLIA PRADO: A HUMILDADE E O SEU REVERSO NO CRUZAMENTO DE VOZES

Evaldo Balbino (UFMG)


**Resumo:** O presente estudo busca analisar as retomadas e as releituras que a obra de Adélia Prado faz das tradições bíblicas. Ao fazê-lo, sua poética propõe um discurso franciscano e camaleônico. Forjando uma escrita que prima pelo caminho da simplicidade, as vozes poéticas e narrativas da autora se constroem nas brechas dos discursos bíblicos e promovem uma encenação em que a humildade e o seu reverso se cruzam sem se excluírem. O que resulta disso é um discurso desdobrável, camaleônico, pois nos apresenta sujeitos multifacetados com discursos também de múltiplas faces. Tem-se, portanto, na obra da autora, um desdobramento dos sujeitos, narradores e vozes poéticas.

**Palavras-chave:** tradição religiosa; traição; Adélia Prado

Em sua obra, a escritora de Divinópolis dialoga intensivamente, e de modo explícito, com uma série de autores da nossa tradição literária, incluindo-se a literatura judaico-cristã e mística. Do mesmo modo com que ela, no tocante aos autores “seculares” (tais como Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa e Camões), constrói uma continuidade e uma ruptura, também vai fazê-lo em relação aos autores “sagrados”. O seu diálogo mais intenso é com a *Bíblia*. É principalmente desse livro que emanam, e se inscrevem na obra de Adélia, as representações que ela faz de Deus, utilizando-se ao máximo de uma linguagem conotativa e erigindo, desse modo, um Deus com duas faces. Vejamos como isso acontece.

Adélia Prado inicia seu primeiro livro, *Bagagem*, com uma paráfrase ao “Cântico das criaturas” ou “Cântico do Irmão Sol”, como também é conhecido, de São Francisco de Assis. Seguindo a humildade franciscana, a poeta coloca o seu livro como servo de Deus, mais uma criatura, entre todas do mundo, que estão a serviço para louvar ao Criador. É no mesmo livro que se registra o poema “Um salmo”:

Tudo que existe louvará.  
Quem tocar vai louvar,  
quem cantar vai louvar,  
o que pegar a ponta de sua saia  
e fizer uma pirueta, vai louvar.  
Os meninos, os cachorros,  
os gatos desesquivados,  
os ressuscitados,  
o que sob o céu mover e andar  
vai seguir e louvar.  
O abano de um rabo, um miado,




u'a mão levantada, louvarão.  
Esperai a deflagração da alegria.  
A nossa alma deseja,  
o nosso corpo anseia  
o movimento pleno:  
cantar e dançar TE-DEUM. (PRADO, 2001, p. 34)

Retomando o tom dos *Salmos* bíblicos, com os quais as vozes do canto louvavam a Deus e incitavam todos os homens e todo o ser que respira a fazerem o mesmo, Adélia, entretanto, insere nesse louvor algo diferente. Ela não apenas chama ao louvor de Deus todas as criaturas, mas também vai especificar aquilo que, nesses seres, não é visto ou apontado como atos de louvor ao Deus Eterno: “o que pegar a ponta de sua saia / e fizer uma pirueta”, “o abano de um rabo, um miado”, sem distinção nenhuma com relação aos atos humanos como tocar, cantar e levantar a mão, tudo, indistintamente, louvará ao Criador. Até mesmo os seres se integram, sem nenhuma distinção, para exaltarem a divindade. Daí a enumeração em sequência de “meninos”, “cachorros”, “gatos desesquivados” e “ressuscitados”.

Há em muitos momentos da poesia de Adélia uma simplicidade franciscana – quando fala do café, do bule, das panelas, do sabor da comida, da natureza, dos jardins, canteiros e cemitérios. Enfim, das coisas pequenas que compõem o cotidiano. Sua poesia ganha vigor sempre que ela mergulha neste viver significativamente o cotidiano, aí onde tudo e todos louvam a Deus.

É seguindo as pegadas de São Francisco que Adélia vai fazer a opção por um estilo mais popular. Sua obra apresenta coloquialismos, registros da oralidade; uma escrita sem adornos e requintes, com uma postura de modéstia e numa linguagem mais simples e “desconcertada”. “Posso me esforçar à vontade / que a letra não sai redonda. / Deus meu vê. / Não escrevo mais cartas, só palavrões no muro: / Foda-se. Morra. / Estou cansada de dizer eu te amo. / (...) / Detesto escrita elegante” (PRADO, 2001, p. 415). Ao gosto pelo tom altissonante, pela palavra rara, pelo ornamento sem função poética, a autora mineira opõe o seu tom brusco, a sua linguagem mais próxima do coloquial. Temos, com isso, um fazer poético que revela o caráter não alinhado da poesia, que propõe inclusive o desarranjo sintático e a subversão da gramática e da linguagem para exprimir a multiplicidade de sensações que um código cristalizado não permite. A beleza, para Adélia Prado, aquela beleza necessária como o ar, não reside em palavras bonitas ou em




construções artificialíssimas, extremamente formalizadas. Assim dirá a narradora Felipa: “Jóias modernas são horríveis, parecem poesia concreta, obras de hábil artesão. Não gosto de artesanato, quero beleza, preciso dela como preciso de ar” (PRADO, 1999, p. 35). Mas não nos esqueçamos que se imiscuem no desarranjo da linguagem adeliана o sublime e o baixo, frases completamente espontâneas e construções sintáticas mais arcaizantes, mais elaboradas.

A busca da simplicidade e do desarranjo linguísticos coaduna-se a um estilo da humildade ou ermitão. E esse estilo vai ecoar na própria postura do sujeito que se inscreve no texto. “É um córrego, um veio d’água, / um estro pequeno, o meu. / Se o crítico tiver razão, / nunca terei estátua. / Valha-me, pai, / num mar de vaidades não me deixe morrer, / pela vida, entrego os versos todos” (PRADO, 2001, p. 208). Reconhecendo a possibilidade de o seu estilo não agradar à crítica, a poeta prevê a fato de não ser famosa ou glorificada: a estátua seria a coroação da artista. Diante da possibilidade de desejar-se numa estátua, a voz poética volta-se para Deus e implora a ele humildade – esse caminho para a vida, propondo trocar por esta todos os seus versos. Não se nega aqui o fazer artístico, mas sim a vaidade do artista. A consciência de que o produto das próprias mãos é nada retorna em outro poema, “Noite feliz”: “Sou miserável. / Um monte de palha seca / é a obra de minhas mãos” (PRADO, 2001, p. 287).

O estilo humilde de Adélia é certamente fruto de uma opção, de um labor intencional no ato da escrita, pois a poeta mineira demonstra todo um acesso a textos filosóficos, teológicos e literários. A autora tem pleno acesso às letras: como sabemos, consta em seu currículo toda uma formação na área de filosofia.

Adélia se lança na literatura brasileira, justamente num momento em que o verso modernista (branco, mais extenso, aproximando-se da prosa) já se havia esgarçado, pelo menos nas mãos de boa parte dos poetas que à época surgiam. Após os anos 40 do século XX, a poesia brasileira passou por uma reformulação, em que se negou o prosaísmo do verso modernista, na busca de uma forma mais exata, em que os mecanismos de construção se demonstrassem.


Os textos da poeta mineira, entretanto, vão apresentar uma suposta simplicidade, o que pode ser deduzido por leituras que cheguem além de sua aparente ingenuidade. O que se constrói, no caso da poeta, é uma obra não hermética, que comporta e é comportada por um público mais amplo e mais variado. “O texto que se escreve para ocultar um



subtexto que só os muito inteligentes vão sacar, faça-me o favor”, assim denuncia Felipa, narradora de Adélia, e continua: “Só há subtexto em textos diretíssimos como – vou arriscar – os *loguia* de Jesus: ‘Ama teu próximo como a ti mesmo’. Mais direto impossível, mas vai viver o mandamento, experimenta e adentrará à cidade submersa plantada em teu peito” (PRADO, 1999, p. 20). Não afirmo que a obra de Adélia seja acessada pelo povo, ou que pertença a uma cultura de massa. Mas as rápidas edições subsequentes de seus livros, inclusive os de poesia, demonstram que há uma boa recepção aos mesmos, se comparada com a recepção de toda a poesia brasileira contemporânea entre leitores brasileiros. O direcionamento para um público menos acadêmico não retira da obra de Adélia Prado a possibilidade de a mesma ser um objeto de estudo no próprio espaço que na academia se circunscreve. Eu diria que os versos de Adélia servem a fomes distintas, atendendo cada uma em suas necessidades, e não se fecham numa postura de arte inacessível.

Se a autora de Divinópolis mostra uma humildade em sua obra, tanto na linguagem quanto na postura da voz poética ou das narradoras, ela também vai construir um fingimento em relação a tudo isso.

Em “Alfândega”, último poema de *Bagagem*, o sujeito feminino, apresentando sua bagagem poética aos fiscais, coloca como fala dos mesmos em relação a ela: “faz-se educado e humilde por presunção”, afirmando também que insistiam em cobrar-lhe “taxa sobre vaidade / nas formas aparente, inusitada e capciosa”. Essa mulher, então, é acusada de vaidosa, aparente (enganadora), estranha ou esquisita (o que aponta para o caráter inovador da sua obra) e artilosa, aquela que engana. Em seguida, diz-nos a voz poética algo que merece uma análise mais detida: “no que / estavam certos – porém dá-se que inusitados e capciosos / foram seus modos de detectar vaidades” (PRADO, 2001, p. 137). O sujeito poético, esse sujeito que está portando sua bagagem, concorda com as acusações dos fiscais e, se chega a verbalizar alguma crítica aos mesmos, concentra-se no fato de serem inusitados e capciosos os modos como eles detectam vaidades. Mas em nenhum momento essa mulher questiona o adjetivo “aparente” que lhe foi atribuído. Isso me é operacional para dizer que, na escrita adeliana, constrói-se em muitos momentos, mas não em todos, uma humildade aparente. Essa mulher nos engana, assumindo posturas diversas, porque se assume como desdobrável. Do mesmo modo que se mostra humilde, também vai manifestar um desejo de exposição, de publicidade, de fama,



consubstanciadas numa estátua na igreja e praça: “Entre paciência e fama quero as duas, / pra envelhecer vergada de motivos / (...) Estátua na Igreja e Praça / quero extremada as duas” (PRADO, 2001, p. 27).


Reforçando essa leitura que proponho, a de uma voz poética feminina que muitas vezes está apenas encenando, mentindo, ludibriando, cito uma entrevista da própria autora na qual ela diz que “a mulher é multifacetada por natureza, camaleônica, no sentido de que, aquilo que precisa ser, eu sou. A mulher faz isso melhor do que qualquer homem. Ela já nasce atriz, estatisticamente é assim” (PRADO, 1999a, p. 40). Se aqui a autora manifesta um pensamento ontológico, pois toma como natural, imanente, o que na verdade é cultural, o que ela noz diz é, no final das contas, de um sujeito que finge, que interpreta. Consequentemente, a escrita desse sujeito, sua inscrição no papel, será também fingidora ou camaleônica. Faltará ao texto e ao sujeito que o constrói um delineamento rígido. Daí as posturas contraditórias que venho pontuando na obra da autora.

Em consonância com essa ausência de delineamento rígido, em “Gênero” mais uma vez a mulher adeliana se define, elegendo o adjetivo barroca – palavra que traz em si as qualidades do que é irregular e contraditório e que, nos versos mesmos do poema, desdobra-se em mais outras duas palavras, barro (mistura que já não é mais argila e nem água, mas as duas coisas juntas formando um composto) e oca (palavra que designa o estado interior de um objeto, o qual, poderíamos ainda dizer, muitas vezes nos ilude, se tão-somente lançarmos o olhar para o exterior do mesmo – o que nos exige, portanto, perspectivas óticas também diferentes). “Eu sou de barro e oca. / Eu sou barroca” (PRADO, 2001, p. 182.),<sup>1</sup> assim se fecha o poema. Atentemo-nos para o título, “Gênero”, pois o que se discute no texto é a questão do feminino, desse feminino que é oco, no sentido de que ludibria, mente, engana, mostra-se sob aparências.

A escrita em Adélia, portanto, desvela-se como a releitura de uma tradição, ora se prendendo a esta e ora da mesma discordando. Às vezes assume-se humilde, outras não, chegando inclusive a propor uma nova exegese, mais sensual, de Deus. Em “A invenção de um modo” – e aqui é o modo poético –, escreve a autora: “Porque tudo que invento já

---

<sup>1</sup> Referências ao estilo barroco ocorrem em outros momentos da obra de Adélia. Para ficarmos com apenas um exemplo, assim nos fala o sujeito poético no último poema de *Bagagem*, intitulado “Alfândega”: “O que pude oferecer sem mácula foi / (...) o preconceito favorável a todas as formas / do barroco na música (...)” (PRADO, 2001, p. 137).



foi dito / nos dois livros que eu li: as escrituras de Deus, / as escrituras de João. / Tudo é Bíblias. Tudo é grande Sertão” (PRADO, 2001, p. 27).


O modo poético de Adélia Prado se configura, nestes versos, como a reescrita de uma tradição, no sentido de repetição (“... tudo que invento já foi dito...”). No entanto, e isso o título do poema já nos mostra, trata-se de um modo “inventado”. Se há “invenção”, já não se trata mais de repetição. E o modo, a forma poética que se inventa, perfaz-se sem o abandono da tradição, antes aproveitando dela, ou delas porque diversas, o que lhe serve.

Aproximam-se, no fragmento citado, o universo bíblico e o rosiano. Os versos “as escrituras de Deus” e “as escrituras de João” funcionam como apostos para o adjunto adverbial: “nos dois livros que eu li”. Assim, possuindo a mesma função sintática e sintagmática, instaura-se neles um paralelismo entre a *Bíblia* e *Grande sertão: veredas*.

Na *Bíblia* Adélia Prado tem sua maior fonte, o que se confirma em toda a sua obra. A maior parte das epígrafes de seus livros, muitos títulos de poemas e muitos dos seus versos são citações literais de fragmentos do Antigo e do Novo Testamento. Quando não o são, não deixam muitas vezes de ecoar as ancestrais vozes do texto sagrado. Ainda no que diz respeito ao solecismo “Tudo é Bíblias”, abro um parêntese para ressaltar que a subversão aí perpetrada por Adélia é mais do que o desrespeito a uma simples regra da Gramática. O que chama a atenção do leitor neste verso (“Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão.”) é a pluralização daquele livro que comumente se utiliza no singular. Ao pluralizar esse substantivo, Prado aponta para a também pluralidade de vozes que perpassam as Sagradas Escrituras. E isso, sem dúvida alguma, não deixa de ser um questionamento às exegeses que tendem a uniformizar as mensagens bíblicas. Mensagens impossibilitadas pelo fato de “que a fonte da vida é Deus, / há infinitas maneiras de entender” (PRADO, 2001, p. 80).

A autora vai mais além, quando, sob a voz da narradora Antônia, de *O homem da mão seca*, aponta o caráter ficcional – invenção que guarda a verdade, mas sem dúvida alguma invenção – de parte da *Bíblia*: “Em muita coisa a Bíblia é uma poética, uma invenção que se precisa para se guardar a verdade que – esta sim – devo descobrir nas profundezas da minha alma gemente” (PRADO, 1994, p. 65).

Quanto às epígrafes retiradas da *Bíblia*, algumas vezes percebem-se pequenas alterações nos textos citados, mas alterações que desencadeiam diferenças de sentido em



relação ao texto sagrado. Cito como exemplo a epígrafe de *O coração disparado*, que assim está registrada: “Com efeito, eu mesma recebi do Senhor o que vos transmito. / Tal em I Co 11.23” (PRADO, 2001, p. 141).

Ora, se vamos ao texto de São Paulo, autor das cartas à Igreja de Corinto, verificamos obviamente que não há aí o pronome feminino “mesma”: “Porque eu recebi do Senhor o que também vos entreguei (...)” (I CORÍNTIOS, 11: 23.). A mulher que escreve, e que aqui o faz por desígnios divinos, se mostra na subversão do texto de Paulo, justamente esse apóstolo que, na primeira epístola a Timóteo, impôs silêncio à mulher.<sup>2</sup>

É esta mulher que, em “A cicatriz”, propõe um novo discurso sobre Deus, pois é dela que ele nascerá de novo para resgatá-la: “Estão equivocados os teólogos / quando descrevem Deus em seus tratados. / Esperai por mim que vou ser apontada / como aquela que fez o irreparável. / Deus vai nascer de novo para me resgatar” (PRADO, 2001, p. 400.). A narradora de *Cacos para um vitral* vai culpar “uma catequese tristonha e sem humor” que impedia a manifestação do poético numa fala livre sobre Deus: “Naquele tempo não conhecia o poeta: ‘o coração de Jesus palpita no pandeirinho de farinha como o coração saltitante de uma rã...’. Ó maravilha escondida de seus olhos, pelos muros que uma catequese tristonha e sem humor insistia em edificar” (PRADO, 1994, p. 41.). A comparação que o discurso poético erige seria, na perspectiva dessa rígida catequese, uma heresia.

A despeito de anunciar-se católica, Adélia, através de suas narradoras e vozes poéticas, chega a criticar o próprio catolicismo em sua versão esvaziada e opressora. Em “Missa das dez” denuncia-se o esvaziamento dos rituais, pois todos estão na missa, mas “Ninguém vê o Cordeiro degolado na mesa, / O sangue sobre as toalhas, / Seu lancinante grito, / Ninguém. / Nem frei Jácomo” (PRADO, 2001, p. 325.). Eis que o próprio padre é aqui partícipe de um ritual sem religiosidade, porque não atinge, como os demais, o âmago do rito. Antônia, em *o homem da mão seca*, refere-se à proibição da pílula anticoncepcional pelo papa e diz: “Ô raiva que eu tive da *Humanae vitae*, o papa marcando os dias pra eu dormir com Thomaz. Tem hora que a moral prática da Igreja me cheira a mulher com joias e pescoço encardido” (PRADO, 1994, p. 100-101). Essa

---

<sup>2</sup> I TIMÓTEO, 2: 11-12: “A mulher aprenda em silêncio, com toda a submissão. E não permito que a mulher ensine, nem exerça autoridade de homem; esteja, porém, em silêncio”.






imagem da “mulher com joias e pescoço encardido” denuncia uma suntuosidade que esconde problemas, máculas.

Erigindo um novo Deus, Adélia, com seu discurso, adentra os terrenos da mística, onde Deus é puro amor, onde Ele é amado e amante. “A Sublime canção foi há cinco mil anos escrita e lá está o Criador falando à criatura: ‘E agora escuta a mais sagrada das minhas revelações: Amo-te’. E nossos teólogos aprisionando o Espírito como criatura sua, fechando o diabinho na garrafa” (PRADO, 1985, p. 95). Depois de isso dizer, arremata Violeta, em *Os componentes da banda*, “Amo-te, amo-te, amo-te, assim escrevo no papel de seda estampado de rosas, par de alianças douradas como os girassóis do sonho. É tão real que estremeço. Alguém me ama. Tenho um amante, portanto” (PRADO, 1985, p. 95). Por ser amante, Deus deseja e, por desejar, é “íntimo, escapando até hoje a catecismo, doutrina, silogismos...”, afirma Felipa em seus *Manuscritos* (PRADO, 1999, p. 149.).


Adentrando na mística, Adélia manifesta um sagrado mais espontâneo, e às vezes uma religiosidade mais popular. A religiosidade popular, mais propriamente o catolicismo popular, consiste num modo espontâneo de relacionar-se com o sagrado. Pode-se notá-la nas grandes expressões do ano litúrgico (Natal, Semana Santa, Pentecostes) como também nas novenas populares, concentrações religiosas, romarias, missões. Aglutina-se com frequência ao folclore pelo caráter espontâneo de que é dotado. Assim declara Violeta de *Os componentes da banda*:

Na Pia União me afligia a Hora Santa, com seus discriminados atos de fé, esperança, caridade, ato de agradecimento, pois nunca soube meditar; pensava as coisas mais disparatadas, culpada, desejosa naquele tempo de ser uma menina de recolhimento e vida interior. (PRADO, 1985, p. 97)

E prossegue a narradora:

Acabava a adoração, aí sim, na rua, em casa, eu pensava em Deus, no céu, porque enfim é só nisto mesmo que eu penso a vida toda, um pensar sem pensamento, uma alegria de existir caminhando para um futuro terrível e maravilhoso, caminhando para a minha linda morte. (PRADO, 1985, p. 97)





Entregando-se assim, livre dos rituais, ao sagrado e até mesmo à morte, a religiosidade ganha ares de leveza, de vida e felicidade extremas:

Hoje sei que posso, naquele tempo quem ia ter coragem de autorizar minha vagabundagem? Saía da igreja e já na porta era tudo diferente, a vida esrachada nada tendo a ver com o Jesus do “Adoremos”, “o dulcíssimo Jesus”. (PRADO, 1985, p. 97)

### **Referências bibliográficas**

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2 ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BALBINO, Evaldo. *Entre a santidade e a loucura – o desdobramento da mulher na bagagem poética de Adélia Prado*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001. (Dissertação, Mestrado em Literatura Brasileira).


BÍBLIA DE ESTUDO ALMEIDA. Barueri / São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BIDEGAIN, Ana Maria (Org.) *Mulheres: autonomia e controle religioso na América Latina*. Petrópolis: Vozes, 1996.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1991.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Intertextualidade: uma prática contraditória. In: *Cadernos de linguística e teoria da literatura*, Belo Horizonte, nº 8, p. 117-128, dez. 1982.



FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIGUEIREDO, Eurídice. Apresentação. In: *A escrita feminina e a tradição literária*. Niterói: EDUFF / ABECAN, 1995. P. 7-11.

PRADO, Adélia. Arte como experiência religiosa. In: *Diante do mistério – Psicologia e senso religioso*. MASSIMI, Marina, MIGUEL, Mahfoud (Orgs.) São Paulo: Edições Loyola, 1999a.

PRADO, Adélia. *Manuscritos de Felipa*. São Paulo: Siciliano, 1999.

PRADO, Adélia. *O homem da mão seca*. 2 ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

PRADO, Adélia. *Os componentes da banda*. 3 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1985.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. 10 ed. São Paulo: Siciliano, 2001.