

**UM BILHETE DE ADÉLIA PRADO PARA CASTRO ALVES: DISCURSO FEMININO, EROTISMO, IRONIA E IDENTIDADE**

Prof. Dr. Evaldo Balbino  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

**Resumo:** Adélia Prado, em seu livro *Bagagem*, dialoga intencional e insistentemente com uma série de escritores, principalmente masculinos e da literatura brasileira. Entre os autores retomados situa-se o poeta romântico Castro Alves. Dialogar com um poeta que idealizou a figura feminina nos moldes românticos ingênuos e açucarados, mas que também representou mulheres mais reais e sensuais, é uma forma de o discurso adeliiano colocar-se como construtor de uma voz de mulher que também tem o que dizer. Nesse sentido, este estudo busca verificar como a autora mineira, ao retomar o poeta romântico com ironia e erotismo, propõe uma reflexão acerca das formas de resistência e superação da mulher, via discurso poético e, conseqüentemente, via representação do feminino como ser mulher inserido na sociedade de cunho patriarcal.

**Palavras-chave:** Adélia Prado, Castro Alves, erotismo, ironia, representação feminina

**Abstract:** Adélia Prado, in her book *Bagagem*, presents an intentional and insistent dialogue with some writers, mainly with male ones and belonging to Brazilian literature. Among these authors, we can highlight the romantic poet Castro Alves. The dialogue with a poet who conceived the female figure in a naive and sweet romantic molds, but who also represented most real and sexy women, is a form of the adeliiano speech put up as a builder of a woman's voice who also has what to say. Thus, this study aims to verify how Adélia Prado, resuming the romantic poet with irony and eroticism, proposes a reflection about the forms of resistance and overcoming of women, through the poetic discourse and consequently through the female representation of women living in a patriarchal society.

**Keywords:** Adélia Prado – Castro Alves – eroticism – irony – female representation

### **1. Escrita e diálogo: oposição e solidariedade**

A crítica contemporânea reconhece que toda e qualquer comunicação se faz por um *dialogismo*, conceito desenvolvido por Bakhtin que aponta para um movimento de discordância e concordância, de fusão e atrito entre vozes muitas vezes parecidas, mas que também não deixam de, em muitos momentos, apresentarem-se “estranhas e hostis” entre si. Segundo este teórico, a maneira individual por que o homem “constrói seu discurso é determinada

consideravelmente pela sua capacidade inata de sentir a palavra do outro e os meios de reagir diante dela”. Esse posicionar-se diante da fala do outro é inevitável na medida em que o código nada mais é do que um fenômeno social. Impossibilita-se o indivíduo de uma fuga a diálogos constantes, justamente porque “a linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam”, e as palavras que utilizamos estão sempre e inevitavelmente habitadas por outras vozes.<sup>1</sup> Do mesmo modo, Julia Kristeva, relendo o conceito bakhtiniano, vai falar-nos em termos de *intertextualidade*, ao reforçar o fato de que “todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos”.<sup>2</sup>

Outros teóricos esbarram também na questão da intertextualidade, reforçando a consciência da inevitabilidade da mesma. Compagnon defende que todo texto se constrói pelo trabalho da citação, atividade em que o ato de leitura reúne-se ao de escrita, pois escrever é sempre reescrever o que a leitura recortou.<sup>3</sup> O homem, nesse sentido, vem escrevendo um grande e único texto através dos tempos. Assim, não podemos ver num texto que se nos apresenta aquilo que o tornaria virgem, no sentido primeiro desta palavra, o de uma pureza sem interferências, sem mestiçagens. Dialogar, então, com a escrita passada é procedimento comum à criação literária, afirma Carlos Fuentes ao indagar se é possível haver produção de literatura sem tradição:

Haverá um livro sem pai, um volume órfão neste mundo? Um livro que não seja descendente de outros livros? (...) Haverá criação sem tradição? E também, será que a tradição poderia sobreviver sem a renovação, sem uma nova criação, sem um novo florescimento da eterna narrativa?<sup>4</sup>

Observemos que, entre as indagações de Fuentes, inscreve-se a possibilidade de sobrevivência da tradição através da renovação. Nesse viés, Antonio Candido, referindo-se à importância dos leitores, coloca-os como condição para a permanência da literatura enquanto um sistema vivo de obras, na medida em que eles “a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a”.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> BAKHTIN, 1997, p. 183-203.

<sup>2</sup> KRISTEVA, 1969 *apud* PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 63.

<sup>3</sup> COMPAGNON, 1996, p. 13.

<sup>4</sup> FUENTES *apud* FIGUEIREDO, 1995, p. 7.

<sup>5</sup> CANDIDO, 1973, p. 74.

Se considerarmos que o escritor é antes de tudo um leitor, inferimos que, como tal, a sua atividade criativa vai estimular a permanência da literatura que o precedeu. O que se coloca diante de nossos olhos, esse discurso verbal que nos invade no momento exato da leitura, é um mosaico de citações que absorve e transforma outras produções anteriores. Se no emaranhado que se tece a partir de fios discursivos diversos existe uma transformação, a renovação referida por Fuentes ou a deturpação apontada por Candido, a originalidade, então, ganhará um outro sentido. Outra significação instaura-se, porque a palavra nova, que agora se constrói, nasce das brechas do velho discurso. Com ele dialoga, opondo-se ao mesmo ou lhe sendo solidário, o que vai caracterizar a intertextualidade, a qual “se constrói no espaço criado pela abertura da palavra frente a outra”, uma vez que o signo, com sua capacidade generativa, abre-se “para a réplica, para o prosseguimento e para a reinterpretação”.<sup>6</sup>

A intertextualidade é um procedimento que sempre caracterizou a produção literária de todas as épocas. No entanto, é a partir do século XIX que ela, justamente pela sua insistência nas malhas dos discursos literários, vai adquirir uma radicalidade sistemática. No início do século XX, os escritores modernistas brasileiros, na esteira dos movimentos de vanguarda, levaram esse procedimento ao extremo, buscando um diálogo que estabelecesse uma ruptura com a tradição. Entretanto, nem todos os modernistas assumiram essa postura radical, pois alguns deles preocupavam-se em harmonizar tradição e renovação. É o que demonstra Carlos Drummond de Andrade no editorial do primeiro número de *A Revista*, primeira publicação modernista de Minas Gerais, em julho de 1925: “(...) o próprio da tradição é renovar-se a cada época e não permanecer unificada e catalogada. Romper com os preconceitos do passado não é o mesmo que repudiá-lo”.<sup>7</sup>

Adélia Prado, poeta que começa a publicar os seus livros em 1976, dialoga fortemente com os escritores modernistas, principalmente com os poetas inseridos na chamada 2ª geração, tais como Carlos Drummond e Murilo Mendes. Mas sua poética, no entanto, diferentemente de qualquer perspectiva radical

---

<sup>6</sup> CURY, 1982, p. 119.

<sup>7</sup> ANDRADE *apud* FARACO & MOURA, 1999, p. 87.

(como a que se verifica num Oswald de Andrade, por exemplo), não aponta para uma ruptura típica de vanguarda.

No tocante às influências literárias sobre a poeta mineira, deve-se constatar que esta, em alguns momentos, afasta-se das mesmas, questionando-as, e em outros busca também uma continuidade quando reconhece ser portadora de uma herança que a influencia. E tal reconhecimento faz-se, às vezes, por citações, referências recorrentes sem que haja, necessariamente, subversão. Inclusive percebe-se em alguns poemas a angústia de uma influência, para se utilizar a expressão de Harold Bloom. O ensaísta, buscando a contribuição de Freud, aproxima o nascimento poético ao humano, pois em ambos, respectivamente, instauram-se as angústias criativa e biológica. Como para Freud todos aspiram a ser “pais de si mesmos”, isso, segundo Bloom, configura-se na resistência à influência.<sup>8</sup>

De acordo com Ana Lúcia Moret, os versos da escritora de Divinópolis, tão inseridos no cotidiano, no prosaico, demonstram, a despeito do posicionamento não intelectualizado, um certo nível de reflexão estética, não se restringindo apenas à expressão poética individual, ensimesmada, mas apresentando uma reflexão aguda sobre o cenário literário em que se inserem. Assim, tais versos apontam suas semelhanças e diferenças no tocante ao “gauchismo” e ao pessimismo oriundos das *Flores do mal*, ao exagero da metalinguagem hermética, ao excesso de racionalidade, ao pedantismo do poeta como ser de exceção etc. Se no início de sua carreira, continua Moret, Adélia insiste no diálogo com um número significativo de escritores da tradição, esse jogo intertextual será interrompido posteriormente, na medida em que avança sua produção. Para a crítica, a intertextualidade inicial em *Bagagem* foi uma maneira de a poeta inaugurar seu próprio estilo, o qual, “na proporção em que se consolida, ganha uma autonomia que dispensa a afirmação explícita das diferenças e semelhanças”.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> BLOOM, 1991, p. 93.

<sup>9</sup> MORET, 1993, p. 18-19. Já tive a oportunidade de me contrapor à ideia de que o diálogo de Adélia Prado com a tradição é “interrompido posteriormente, na medida em que avança sua produção”. Vez ou outra, Adélia, em quase todos os seus livros, continuará retomando autores da tradição literária, brasileira ou não. Isso se fará por meio de epígrafes, citações no corpo de poemas ou de textos em prosa, paráfrases e paródias. É em seu livro de estreia, porém, que a autora faz uso mais corrente da intertextualidade. Para maiores detalhes sobre isso, indico o meu

Em seu livro *Bagagem* (1976), a autora dialoga intencional e insistentemente com uma série de escritores, principalmente masculinos e da literatura brasileira. E é esse diálogo um dos elementos que dão a esse livro um caráter *sui generis* dentro da produção literária brasileira dos anos 1970. O modo poético que Adélia constrói perfaz-se em aproximações e distanciamentos em relação aos escritores revisitados.

## **2. Um bilhete em papel rosa para Castro Alves: submissão amorosa, erotismo e ironia**

Entre os autores retomados pela poeta mineira, situa-se o poeta romântico Castro Alves. Verificar esse diálogo é constatar um desdobramento do sentimento amoroso na obra da escritora mineira. Se em outros poemas da autora percebe-se uma concepção romântica do amor, aí, na retomada que ela faz deste poeta, o que se constrói é uma postura irônica diante dessa mesma concepção. Tal mudança de foco, que ora recai sobre um sentimento amoroso ingênuo e ora sobre um riso em relação ao mesmo, também contribui para refutar uma visão unilateral do feminino representado nos textos da nossa poeta.

Ao escrever “Um bilhete em papel rosa” para Antônio de Castro Alves, a mulher fala de um melodrama amoroso. O próprio suporte utilizado para a escrita do “bilhete” já diz tudo: papel rosa. No senso comum, essa cor sugere romantismo, ternura, ingenuidade e está culturalmente associada ao universo feminino. Outras características como beleza, suavidade, pureza, fragilidade e delicadeza manifestadas pela cor rosa, geralmente, são também atribuídas às mulheres. Nesse poema, contudo, os versos são perpassados pela ironia, o que instaura uma desconstrução de toda a máquina romântica, através do uso mesmo de todos os clichês e estereótipos românticos.

### **Bilhete em papel rosa**

*A meu amado secreto, Castro Alves.*

Quantas loucuras fiz por teu amor, Antônio.  
Vê estas olheiras dramáticas,

este poema roubado:  
 “o cinamomo floresce  
 em frente do teu postigo.  
 Cada flor murcha que desce,  
 morro de sonhar contigo”.  
 Ó bardo, eu estou tão fraca  
 e teu cabelo é tão negro,  
 eu vivo tão perturbada,  
 pensando com tanta força  
 meu pensamento de amor,  
 que já nem sinto mais fome,  
 o sono fugiu de mim. Me dão mingaus,  
 caldos quentes, me dão prudentes conselhos,  
 eu quero é a ponta sedosa do teu bigode atrevido,  
 a tua boca de brasa, Antônio, as nossas vias ligadas.  
 Antônio lindo, meu bem,  
 ó meu amor adorado,  
 Antônio, Antônio.  
 Para sempre tua.<sup>10</sup>

Não pretendo reduzir, aqui, o amor romântico (referente à estética romântica, ao Romantismo) a uma concepção meramente ingênua. Chamo a atenção para o contraponto que é estabelecido entre os versos de Adélia Prado e um certo estereótipo do amor romântico. Sendo assim, deve-se apreender o termo “romântico” que utilizo nesta análise no sentido de “sentimentalismo exagerado e ingênuo”.

A ironia erige-se nos versos adelianos pelos aspectos que passo a comentar.

Afirma-se, na dedicatória do poema, que o amado é secreto e, no entanto, este é nomeado: Castro Alves. Ao longo do poema, o sujeito poético feminino se dirige ao ser amado, Antônio. Cruzando a dedicatória com o interlocutor ao longo do texto, sabemos que o diálogo estabelecido é com o poeta romântico, cujo nome completo é Antônio de Castro Alves.

A imagem “olheiras dramáticas”, além de cômica, segue-se pelos versos “roubados” a Alphonsus de Guimaraens. Assim há uma contraposição entre os versos alheios e o de Adélia: a imagem cômica neste vai de encontro à concepção romântica do amor naqueles.

Vejamos novamente os versos roubados em Adélia:

---

<sup>10</sup> PRADO, 1991, p. 90.

“o cinamomo floresce  
em frente do teu postigo.  
Cada flor murcha que desce,  
morro de sonhar contigo.”<sup>11</sup>

Em *Poesia completa* de Alphonsus de Guimaraens, os versos assim aparecem:

O cinamomo floresce  
Em frente do teu postigo:  
Cada flor murcha que desce  
Morre de sonhar contigo.<sup>12</sup>

Adélia, como se pode perceber, promoveu duas alterações nesses versos. Ela substituiu os dois pontos por um ponto final e mudou o verbo “morrer” da terceira pessoa do singular (morre) para a primeira pessoa do singular (morro). Esta segunda mudança é significativa, pois agora quem morre já não é mais a flor murcha do cinamomo, e sim o próprio sujeito poético. Isso reforça o caráter dramático e sentimental do texto adeliiano cuja subjetividade é declarada desde a estreia da autora em livro no ano de 1976.

Os clichês românticos sucedem-se nos versos do poema (“Quantas loucuras fiz por teu amor, Antônio”; “eu vivo tão perturbada, / pensando com tanta força / meu pensamento de amor,”<sup>13</sup>; “Antônio lindo, meu bem, / ó meu amor adorado, / Antônio, Antônio. / Para sempre tua.”) e são desconstruídos pelo tom erótico de outros versos (“Ó bardo, eu estou tão fraca / e teu cabelo é tão negro”; “eu quero é a ponta sedosa de teu bigode atrevido, / a tua boca de brasa, Antônio, as nossas vias ligadas.”).

É importante, também, notarmos a enumeração inusitada, e portanto jocosa, daquilo que dão ao sujeito lírico, para que este saia do sofrimento causado por tão grande amor: mingaus, caldos quentes e prudentes conselhos. Aqui temos o que a linguista francesa Catherine Kerbrat-Orecchion (*apud* BRAIT, 1996) vai chamar de ironia verbal. Tomando o pressuposto de que a ideia de contradição está no coração do conceito de ironia, a estudiosa faz distinção entre:

---

<sup>11</sup> PRADO, 1991, p. 90.

<sup>12</sup> GUIMARAENS, 2001. p. 307.

<sup>13</sup> Este verso “meu pensamento de amor” remete-nos ao poema “Pensamento de amor”, de Castro Alves, Cf. CASTRO ALVES, 1998, p. 257-258.

a) ironia referencial, a qual se refere a dois fatos contíguos e b) ironia verbal, enquanto contradição entre dois níveis semânticos que estão ligados a uma mesma sequência significativa.<sup>14</sup> Mingaus e caldos quentes não pertencem ao universo semântico de prudentes conselhos. Os dois primeiros elementos, mesmo sendo coisas que se dão a uma pessoa adoentada, enferma (assim como prudentes conselhos), são de natureza física e se referem apenas ao caráter físico do sofrimento da mulher que ama. Já “prudentes conselhos” dizem do desatino dessa mulher ao se entregar a amor tão forte e desesperador. A aproximação desses termos reforça o caráter melodramático da circunstância, mas também promove ironia justamente pelo caráter polifônico dos termos utilizados. Isso, se concebermos a ironia como o resultado de uma contradição percebida pelo receptor, ante a duplicidade enunciativa do enunciador. Duplicidade entrevista no jogo poético que Adélia Prado oferece ao leitor: usa a máquina romântica para desconstruí-la.

Opondo-se ao sentimentalismo romântico, a poeta de Divinópolis vai escolher a figura do poeta pertencente à terceira geração romântica, Castro Alves. Como bom romântico, o poeta baiano não deixou de lado a poesia de caráter lírico-amoroso, cultivada por todos os escritores de sua época. No entanto, chamo a atenção para o fato de que, diferentemente de seus contemporâneos, em sua obra é rara a idealização da figura feminina, pois ele nos apresenta uma mulher mais concreta, mais próxima de um ser de carne e osso, mais sensual. Ainda, não devemos desconsiderar o veio erótico explorado por outros autores românticos, como Álvares de Azevedo, por exemplo. A oposição de Adélia se dá, então, aos exageros românticos. Lembrando, por outro lado, que em alguns poemas da autora mineira o sujeito feminino também se entrega a esses mesmos exageros.<sup>15</sup>

Dialogar com um poeta que idealizou a figura feminina nos moldes românticos ingênuos e açucarados, mas que também representou mulheres mais reais e sensuais, é uma forma de o discurso adeliانو colocar-se como construtor de uma voz de mulher que também tem o que dizer. Nesse sentido, a autora

---

<sup>14</sup> KERBRAT-ORECCHION *apud* BRAIT, 1996, p. 91.

<sup>15</sup> Como exemplo de adesão a um amor romântico em Adélia Prado, cf. em *Bagagem*: “Para cantar com o saltério”, 1991, p. 96.

mineira, ao retomar o poeta romântico com ironia e erotismo, propõe uma reflexão acerca das formas de resistência e superação da mulher, via discurso poético e, conseqüentemente, via representação do feminino como ser mulher inserido na sociedade de cunho patriarcal. A voz feminina assume aqui o discurso romântico, porém faz isso de modo irônico numa perspectiva polifônica. Adotando o caráter piegas do sentimentalismo e desconstruindo-o, o sujeito poético feminino invoca a máquina do amor exagerado através de um bilhete amoroso. Um bilhete em papel rosa. O amor que se declara aqui é também pelo jogo polifônico instaurado nas malhas poéticas do texto. O prazer da mulher escritora acaba por perfazer-se também na construção das aproximações e dos distanciamentos entre diferentes concepções de amor. Escrevendo assim, a mulher demonstra uma das formas de resistência, tanto do discurso amoroso feminino (mais erótico), quanto da própria literatura que se refaz sempre a partir do já feito.

### Referências

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: Universidade Federal de Minas Gerais, 2001 (Dissertação, Mestrado em Literatura Brasileira).

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

CASTRO ALVES, Antônio de. *Espumas flutuantes e outros poemas*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1998.

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.

FARACO, Carlos Emílio, MOURA, Francisco Marto. *Língua e Literatura*. 20 ed. São Paulo: Ática, 1999. 400 p., v. 2 e 3.

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

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MORET, Ana Lúcia. *Tradição e modernidade na obra de Adélia Prado*. Campinas: UNICAMP, 1993. (Dissertação, Mestrado em Teoria Literária).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1993.  
PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

Evaldo balbino (1976) é poeta, escritor e professor de Português e pesquisador de literatura da Universidade Federal de Minas Gerais. Estudioso de Adélia Prado, já recebeu diversas distinções literárias, destacando-se o Prêmio Edital Estímulo às Artes do Suplemento Literário de Minas Gerais em parceria com a Fundação Clóvis Salgado em 2005, o Prêmio Braskem da Academia de Letras da Bahia em 2012, o Troféu MG Cultura em 2013, o Prêmio Humberto de Campos do Concurso Internacional de Literatura da União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro em 2014 e o 3º lugar no Prêmio Saraiva de Literatura e Música em 2014. Publicou *Moinho* (2006 – poesia), *Móviles de areia* (2012 – crônicas), *Filhos da pedra* (2012 – poesia), *Amores oblíquos* (2013 – contos), *Os fios de Ícaro* (2015 – romance) e *Apesar das coisas ásperas* (2016 – crônicas).