



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Heloisa Valeria Mangia Torres

**Adélia Prado: poética e modernidade**

Rio de Janeiro

2011

Heloisa Valeria Mangia Torres

**Adélia Prado: poética e modernidade**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura, Teoria e História.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P896	<p>Torres, Heloisa Valéria Mangia Adélia Prado: poética e modernidade / Heloísa Valéria Mangia Torres.- 2011. 109 f.</p> <p>Orientadora: Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Prado, Adélia, 1936- - Crítica e interpretação - Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica - Teses. 3. Análise do discurso literário - Teses. 4. Religiosidade na literatura - Teses. 5. Corpo e alma na literatura – Teses. I. Figueiredo, Carmem Lúcia Negreiros de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81)-95</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte

---

Assinatura

---

Data

Heloisa Valeria Mangia Torres

**Adélia Prado: poética e modernidade**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura, Teoria e História.

Aprovada em 23 de março de 2011.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (Orientadora)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria José Cardoso Lemos  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ida Ferreira Alves  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2011

## **DEDICATÓRIA**

**Para meus pais Adylson e Heloisa.  
Para meus irmãos Marcelo e Cláudio.**

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, pela dedicação e apoio durante todo o trabalho.

A minhas filhas Clarissa e Letícia, pela paciência e pelo estímulo.

Perfil é um fio. Perfil é o fim do objeto. O horizonte está deitado. O fim é que está completo. Perfil é o que está de lado. O horizonte está distante. O fim fica em frente. Perfil é o que está rente. O horizonte fica adiante. Ali onde o céu se dobra. A água do mar transborda. O fim é o que não retorna. Perfil é o que contorna. Perfil é vazio. O fim é o que se transforma. Enfim é o fim agora. Perfil é o que encosta. O horizonte é uma crosta. A terra é uma bandeja. Ali onde o mar despeja. Perfil é um seio. O horizonte está no meio. O fim está perto. A casa acaba no teto. O filho acaba no neto. O fim é um feto. O horizonte é o fim da terra. Ali onde o céu encerra. Perfil é um rosto. O sol está posto.

*(ANTUNES, Arnaldo, As coisas, 1992)*

## RESUMO

TORRES, Heloisa Valeria Mangia. *Adélia Prado: poética e modernidade*. 2011. 107 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Esta dissertação trata da poética de Adélia Prado. Procurei destacar, dentro da vasta obra da autora, sua ligação com o divino a partir da dessacralização de uma linguagem que a este se atribui. A meu ver, a poeta transfere para o cotidiano toda a carga semântica relativa ao sagrado: espiritualiza o concreto e daí constrói sua abstração, reformulando a escrita do corpo originalmente marcada pela imagem de pecado. O corpo representa a possibilidade de concretização da experiência com o divino. Assim, surge uma linguagem que se dobra sobre si mesma e recompõe seus significados para satisfazer as necessidades de um gênero híbrido evidenciado pelo trânsito entre o poético e o prosaico.

Palavras chave: Adélia Prado. Corpo. Religiosidade. Poesia brasileira contemporânea. Epifania.

## **ABSTRACT**

The subject of this dissertation is Adélia Prado's poetics in relation to the modernity that surrounds it. I tried to point out, inside the vastness of the author's work, its connection to the divine, starting with the desacralization of the language that involves it. In my point of view, the poet transfers to the daily, to the ordinary, all significations concerning the sacred: she spiritualizes the concrete and from there builds the concept of abstract. Therefore, she reformulates the writing of the body, originally marked with the image of the sin, so that the body represents the possibility of concretion of the experience with the holy. Thus, emerges a language that folds on itself and restructures its meanings to satisfy the needs of a hybrid sort of genre, made evident by the fusion between the lyrics and the prose.

Keywords: Adélia Prado. Body. Religion. Contemporary brazilian poetry. Epiphany.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 – NA ESTANTE DA MODERNIDADE EM QUE PRATELEIRA SITUARÍAMOS A OBRA DE ADÉLIA PRADO?</b>	
1.1 – O feminino.....	16
1.2 – “O erótico é a alma”.....	26
<b>2 – A CORROSÃO DO TEMPO</b>	
2.1 – O tempo é plural.....	33
2.2 – “Quem entende a linguagem entende Deus”.....	39
2.3 – “Os vocativos são o princípio de toda a poesia”.....	44
2.4 – “A poesia é de Deus”.....	50
2.5 – O pelicano.....	53
<b>3 – AS LINGUAGENS DO CORPO</b> .....	63
3.1 – “Um modo de pisar”.....	64
3.2 – O pontilhão.....	71
3.3 – “Este é o meu corpo, comei-o”.....	79
3.4 – Manuscritos de Adélia.....	87
<b>4 – “UMA IDEIA DE EXÍLIO E TÚNEL”</b> .....	94
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	100

## INTRODUÇÃO

### “Mulher é desdobrável”

(Adélia Prado)

#### Com licença poética

(PRADO, Adélia. *Bagagem*)

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, 2006)

#### Poema de sete faces

Quando nasci, um anjo torto  
desses que vivem na sombra  
disse: ‘Vai, Carlos, ser gauche na vida.

(ANDRADE, Carlos Drummond.  
*Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro,  
Editora Nova Aguilar, 1992)

Uma licença poética consiste na liberdade de transgredir um código. A partir dela, constrói-se, aqui, o jogo intertextual entre o poema de natureza autobiográfica de Carlos Drummond de Andrade, o “Poema de sete faces” e a versão feminina de Adélia Prado. O eu drummondiano, segundo o texto, ao nascer, é visitado por um “anjo torto”, “que vive nas sombras” e que lhe anuncia um destino trágico: o de ser “gauche”, ou seja, desajeitado, mal adaptado. Já, diante do eu de Adélia Prado, comparece um “anjo esbelto”, que preconiza para a menina um futuro de luta, de conquista e de transformação.

Usando uma licença poética, portanto, a autora afirma sua diferença identitária como artista, apresentando-se como transgressora porque mulher. Tradicionalmente, em nossa cultura e sociedade patriarcal, inaugurar linhagens e fundar reinos são tarefas masculinas; a linhagem é transmitida pelo nome do pai e não pelo da mãe. Adélia não renega sua condição

de mulher, aceita os “subterfúgios” que lhe “cabem”, as imposições sociais que se lhe apresentam como instrumentos de realização de uma identidade, mas ultrapassa esses limites e “vai carregar bandeira”, não de forma negativa ou pessimista. Ao contrário do “gauche”, a escritora assume seu papel transformador de um destino, de uma sina a ser cumprida; enfrenta a realidade social em que está inserida, mas toma uma atitude pessoal, individual de, mesmo sendo parte de uma “espécie ainda envergonhada”, ter a coragem de fundar reinos e de se relacionar com seus iguais.

E é na linguagem que seus reinos vão sendo fundados, uma vez que o efeito estético é construído com base no discurso feminino, mesmo que de forma dissonante, e está subordinado ao código literário, recriando-o de acordo com sua intenção de firmar sua posição, não só como mulher, mas como mulher-poeta, agente de seu destino de “mulher desdobrável”.

Segundo Laéria Fontenele:

As marcas textuais dessa suposta forma de discursividade, mesmo sendo apresentadas como não reduzidas à problemática do gênero feminino ou da condição social da mulher; antes, mostram-se como uma forma de expressão subordinada à localização daquele que fala, enquanto agenciador de um discurso que, por anômalo, sugere um elo com a posição da mulher construída pelo imaginário social. (FONTENELE, 2002, p. 83)

Assim, ainda afirma Laéria Fontenele, “a voz feminina conflui sobre si em termos dos modos elocucional e temático”, apresentando “situações que problematizam o espaço de possibilidades socialmente oferecidas à mulher em sua trajetória sócio-subjetiva”.

O livro de estreia, *Bagagem* (1976), segundo Eliana Yunes (2004), traz uma poeta segura, confiante de que sua vida é sim, matéria de poesia, porta-voz de uma experiência que se quer mística sem descurar do corpo. Não é Cornélia, “mãe dos Gracos”, mas Adélia, “mãe de filhos”, mulher do povo; e confessa: “faço comida e como, quando dói, grito ai, quando é bom fico bruta, as sensibilidades sem governo”. Longe do perfil feminista, vai arrancando sabores, cores e cheiros do cotidiano, numa santificação de todos os gestos e atos, como se tudo fosse oração.

As vozes lírica e narrativa que constituem a discursividade de Adélia Prado são femininas em todas as suas obras e se desdobram em múltiplas faces, construindo sua poesia através de dobras da memória, da busca por uma ressignificação do lugar da mulher, trazendo a Bíblia como literatura para o seio da poesia marcada pela companhia de santos e profetas em epígrafes e títulos que manifestam suas alianças de viagem, sua ‘bagagem’.

De acordo com Eliana Yunes (2004):

O que carrega, pois, na bagagem, são estas revelações súbitas do cotidiano, que o iluminam e redimensionam. O livro que traz um retrato de corpo inteiro de sua poética, conclui com *Alfândega*, poema longo em que faz sua declaração de bens para a entrada no território dos poetas reconhecidos: a litania lírica, a herança barroca das Minas Gerais e as viagens, mais para dentro de si mesma e de suas memórias que as tantas que este livro desencadeou, no país e fora dele. (YUNES, 2004)

Este trabalho pretende depreender e analisar o eu poético da escritora Adélia Prado, paralelamente à noção de literatura que ela vai gradativamente construindo em sua obra, explicitando a proposta de transcendência entre a poesia e a prosa.

Minha hipótese é de que existe na obra de Adélia Prado um eu que se torna concreto como palavra viva, que se desdobra para oferecer a imagem de um universo que se orienta para o conceito de unidade entre a religiosidade e a sensualidade, atingindo o escatológico, para mostrar que tudo acaba em manifestação divina formalizada na produção artística. Neste sentido, desejo comprovar que este eu se coloca como agente revelador de uma experiência anterior à palavra, como encarregado de dar carne a um mistério. Nas palavras da própria Adélia Prado, em entrevista aos editores do Instituto Moreira Salles, na ocasião da publicação do *Caderno de Literatura Brasileira* em sua homenagem, a poesia se sobrepõe à razão e dá voz a uma possibilidade de elevação espiritual: “Ele quer falar e me usa. No caso, sou seu oráculo”.

O tema se amplia na intenção de decompor os principais eixos em que o universo poético da escritora se circunscreve. Um ocupa-se da tematização da palavra poética que revitaliza literariamente a linguagem coloquial e popular, revestindo expressões mais banalizadas de novas cargas de significação. Outro se constitui na imagem de Deus sintetizada pela poesia em que o poeta aparece como instrumento da experiência religiosa unida à experiência poética. Por fim, tem-se a questão de uma voz feminina que se manifesta através de práticas cotidianas expressas por um corpo em tensão e transformação e que se reconhece culturalmente ora confirmando um determinado papel de mulher no mundo e do mundo, ora negando-o.

Adélia Prado é autora de uma obra em pleno desenvolvimento, não obstante já contar com um amplo juízo favorável, decorrência do reconhecimento de sua complexidade e valor estético. Justificam-se, pois pesquisas acadêmicas a seu respeito, assim como não se esgotam as possibilidades de estudo que possam contribuir para aprofundar os conhecimentos sobre essa brasileira que, com sua arte, ao mesmo tempo requintada e popular, representa seu povo de forma tão delicada e intensa.

O estudo de um eu que percorre seus textos, tanto em poesia quanto em prosa, pode ampliar a compreensão de sua obra como um todo, à medida que vai costurando as linhas de

uma consciência do fazer literário que ultrapassa os limites do cotidiano do qual Adélia Prado se nutre para atingir um ponto de prazer estético.

A proposição central da pesquisa é depreender e sistematizar a concepção de literatura formulada na obra de Adélia Prado, isto é, trata-se de estudar sua poética. O pressuposto é que nessa poética particular sobressai o componente lírico, tanto nas composições poéticas quanto na prosa da autora que vai, assim, criando um gênero híbrido – uma prosa poética íntima e pessoal – com características próprias, mas ao mesmo tempo, reveladora de uma consciência de mundo, entremeando as linhas de uma rede que se forma pela linguagem do corpo vivo, forte, coerente com seu tempo e de uma espiritualidade densa baseada em fé profunda.

Acreditando que o que diz é muito particular e muito enraizado na sua experiência de Minas e Divinópolis, a escritora demonstra fidelidade ao ser ontológico, sem vaidade de gênio, já que reconhece que a obra é maior que o escritor e a poesia um dom que Deus lhe deu, e valoriza o retorno humano acima de qualquer juízo crítico, pois se identifica com o leitor simples e honesto, como ela, mulher do povo, que mesmo depois da estreia como escritora, reconhecida por nomes como Carlos Drummond de Andrade e Affonso Romano de Sant’Anna, não perde a poesia da vida e continua levantando para fazer o pão e reza com todo o fervor e escreve com a sensibilidade da primeira vez.

Com temas como a reflexão e a interrogação sobre o cotidiano, a condição humana, a busca de sentido da vida, o reforço da fé nos valores espirituais, a obra de Adélia, marcada por sua experiência pessoal, mostra-se multifacetada, arrebanhando suas variadas expressões, como mulher, dona de casa, mãe, poetisa, artista da vida, despojada numa linguagem recriada poeticamente, substantiva e concreta, “requintada e esquisita” (*Bagagem*, p. 10), de quem se acredita como representante, ou porta-voz, de uma realidade que a ultrapassa, que se amplia para algo mais, que tangencia a experimentação de uma representação do sagrado, como religiosa para quem não há fronteiras entre poesia e revelação epifânica, de forma que aquela acaba sendo o eco de sua fé.

A Adélia-poeta acentua sua consciência em relação ao significado de seu fazer poético que assume e reconhece como parte de si, de tal maneira que o desenvolve como uma missão, como a representação de uma intenção divina: “A poesia é o rastro de Deus nas coisas” (*O pelicano*, p. 75)

Como se comprova no fragmento destacado do poema “O nascimento do poema”:

Por isso escrevo os poemas  
pra velar o que ameaça minha fraqueza mortal.  
Recuso-me a acreditar que homens inventam as línguas,

é o Espírito quem me impele,  
 quer ser adorado  
 e sopra no meu ouvido este hino litúrgico  
 (*O pelicano*, p.41/42)

E no *Caderno de Literatura Brasileira*, a própria Adélia, em entrevista, se explica:

Eu não faço diferença. Para mim, experiência religiosa e experiência poética são uma coisa só. Isto porque a experiência que um poeta tem diante de uma árvore, por exemplo, que depois vai virar poema, é tão reveladora do real, do ser daquela árvore, que ela me remete necessariamente à fundação daquele ser. A origem, quer dizer, o aspecto fundante daquela experiência, que não é a árvore em si, é uma coisa que está atrás dela, que no fim é Deus, não é? (*Caderno de Literatura Brasileira*, 2000, p.23)

O eu-mulher-Adélia se decompõe nas manifestações do corpo e da alma: uma que representa a fêmea consciente dos papéis do corpo, de suas forças e fraquezas, que dilui sua sensualidade em memórias sensoriais; e a outra, a que subverte a imagem do corpo como pecado e o entrega à fé, verdadeira, inteira, sem declinar de suas imperfeições. Entre estas manifestações, o que predomina é o amor. Amor que faz este corpo transpor os domínios da representação, oferecendo-se como gozo da letra. Amor físico, formado por sensações que vão sendo sublimadas até atingir o clímax, momento de gozo, ponto máximo da espiritualidade. Dessa maneira, cria uma imagem que rememora a escultura barroca de Santa Teresa D'Ávila (BERNINI, 1645-52), uma vez que não opõe erotismo e misticismo, mas os aglutina, numa composição que parte do físico para o espiritual, como se observa no poema "A terceira via" do livro *O pelicano* (p. 67): "Sem o corpo a alma de um homem não goza".

Conceituar poesia é tarefa sem grandes possibilidades de sucesso, uma vez que a própria poesia reage e rugue contrariando as teorias e transformando conceitos exteriormente concluídos e aparentemente fechados, para recriá-los, reeditá-los, ou reanimá-los e, em seguida, destruí-los.

Segundo Octavio Paz, o ritmo seria a primeira instância a partir da qual se pode iniciar qualquer discussão a respeito do que seria poesia. Mais: o ritmo seria a base de toda e qualquer expressão linguística:

O ritmo não só é o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como ainda não é difícil que seja anterior à própria fala. Em certo sentido pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem. Assim, todas as expressões verbais são ritmo, sem exclusão das formas mais abstratas ou didáticas da prosa. (PAZ, p. 11)

A poesia se configura em torno de uma cadeia melódica que se aproxima da música, como nas primeiras cantigas medievais em que a poesia e a música eram indissociáveis e, gêmeas, complementavam-se formando um todo em que o principal elemento era o ritmo.

Ainda segundo Octavio Paz, o modo de distinguir prosa e poesia é o ritmo, uma vez que:

Sem ritmo não há poema; só com o mesmo, não há prosa. O ritmo é condição do poema, enquanto que é inessencial para a prosa. Pela violência da razão, as palavras se desprendem do ritmo; essa violência racional sustenta a prosa, impedindo-a de cair na corrente da fala onde não regem as leis do discurso e sim as de atração e repulsão. (PAZ, p. 12)

A prosa, assim, fluida e espontânea, obedece a uma inclinação natural que a impulsiona a ser ritmo, naturalmente, como tudo na vida, inclusive o próprio pensamento. No entanto, esse ritmo é frouxo, determinado pelo grau de domínio do pensamento sobre as palavras, pelo abandono do falante ao fluir do idioma. Já a poesia, comparada por Paul Valéry com a dança, demonstra autossuficiência, pois se fecha sobre si mesma em um movimento circular que provoca uma emoção que outras combinações de palavras quaisquer não produzem.

Nesse sentido, Paul Valéry afirma que:

...todos os objetos possíveis do mundo comum, externo ou interno, os seres, os acontecimentos, os sentimentos e os atos, permanecendo o que são normalmente quanto às suas aparências, encontram-se de repente em uma relação indefinível, mas maravilhosamente ajustada ao gosto da nossa sensibilidade geral. Isso significa que as coisas e esses seres conhecidos – ou melhor, as ideias que os representam – transformam-se em algum tipo de valor. Eles se chamam entre si, associam-se de forma completamente diferente da dos meios normais; acham-se (permitam-me esta expressão) *musicalizados*, tendo se tornado ressonantes um pelo outro e como que harmonicamente correspondentes. O universo poético assim definido apresenta grandes analogias com o que podemos supor do universo do sonho. (VALÉRY, p.197)

No momento em que se permite relacionar as combinações estéticas com a música, o poeta e crítico revela a possibilidade de comunhão entre esses elementos e estabelece a cumplicidade da poesia com o sonho que resumiria o poético por sua íntima liberdade.

Delfina Muschietti a isso complementa:

...el ritmo también es *espaciamento*: disposición gráfica y blanco de la página, que propician el corte con la línea sintagmática de la escritura en prosa y proponen otra forma de la lectura; esto es, lectura verticales, transversales, em diferentes tipos y diseños que se arman a partir de la repetición de sonidos o espacios o palabras que insisten en una posición. (MUSCHIETTI, 2000, p. 87)

A imagem de uma poesia de ritmo fluido misturado à prosa, que se desprende dos conceitos poéticos tradicionais para dar liberdade a um eu que se funda pelo processo de instabilidade, de reconstrução através da linguagem que simultaneamente o desconstrói, de modo a engendrar um sentido novo para o desdobramento tanto desse eu que se enuncia quanto dos gêneros dos quais ele se reveste é o trabalho de uma mulher desdobrável assim como a arte que dela nasce.

Como, então, compreender uma linguagem que combina arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimento e imagem se fundem em um tempo de forma densa para construir uma subjetividade? Como definir um projeto que tangencia a música e o sonho e se equilibra entre o histórico e o pessoal por meio de um fluxo sonoro próprio? Como situar a poeta numa estante em que os conceitos se sobrepõem e se articulam, abrindo espaços para a modernidade e para as tradições com todas as suas vanguardas e especificidades?

Os estudos sobre a obra poética de Adélia Prado são marcados pela análise da dicotomia entre religiosidade e erotismo. No entanto, sinto necessidade de mergulhar na força poética viva dentro dessa obra. Com este propósito, eu me baseei em textos teóricos que surgiram em função da necessidade de ampliar a reflexão sobre os poemas que, por sua vez, foram reunidos sem preocupação cronológica. Analogamente, trabalhei tanto com a prosa quanto com a poesia com o intuito de registrar a hibridez entre esses gêneros como traço significativo do processo de renovação – transgressão de Adélia Prado, para quem escrever equivale a escrever-se e a inscrever-se na literatura brasileira e na modernidade.

Tais são as questões que me proponho a analisar aqui no que diz respeito à obra da poeta mineira Adélia Prado, voz que canta a música de uma mística do feminino, com sons que ecoam os tons de uma espécie de modernidade pessoal, de uma lírica de intimismo e revelação de um tempo e de um ser que se complementam.

## 1 – NA ESTANTE DA MODERNIDADE EM QUE PRATELEIRA SITUARÍAMOS A OBRA DE ADÉLIA PRADO?

### 1.1 – O feminino

A primeira opção seria a prateleira correspondente a uma literatura chamada feminina, segundo alguns estudiosos, uma vez que a poeta é considerada a princípio como a dona de casa que fazia poemas, a mãe de família religiosa que traduzia em versos seu cotidiano, especialmente em função das temáticas colhidas na experimentação de uma mulher comum, mãe, esposa, professora.

A história de vida da autora, suas entrevistas, além das demonstrações de sua latente sensibilidade são elementos que possibilitam a afirmação de uma relação de identificação entre Adélia Prado e o eu poético de sua obra. Não há dúvida, porém, em concluir que este eu amplia-se para os parâmetros ficcionais, uma vez que é trabalhado poeticamente e se desdobra entre o sujeito do autor e o da enunciação. Como diz Laéria Fontenele (2002):

Se é como instância linguística que o eu funda o espaço do discurso, promovendo efeitos de significação, é, também, por meio dele que o eu da voz lírica e o eu do narrador são construídos como polaridades dialógicas que fundam a intersubjetividade. Esta, uma vez determinada, impossibilita que o discurso se feche numa subjetividade solipsa. Dessa forma, mesmo que o eu seja o centro do discurso, é a partir dele, como referência de localização, que tanto o outro como os objetos serão situados. (FONTENELE, 2002, p.26)

O eu domina a cena do discurso de Adélia e transfere para ele uma aparência de monólogo interior, carregado de individualidade, de intimidade, de pessoalidade, articulando sua produção com uma forma de escrita feminina. É, entretanto, quando este eu se dirige ao tu, interpela o outro e cria um espaço de interlocução que sua escrita se torna universal e se desprende das amarras dos preconceitos da crítica sobre o estigma do feminino que seria limitador, restritivo. Segundo Benveniste (1991), o eu seria aquele que se opõe ao tu e funda o prisma da subjetividade ao passo que designa singularidade, ou seja, possibilita a construção da expressão que se liga a um agente específico, conferindo-lhe uma demarcação pessoal.

Assim, a escrita de Adélia não deixa de se imbuir da lógica discursiva da escrita feminina, à medida que evidencia sua singularidade e dialoga com o masculino e com as construções sociais acerca do feminino, de forma particular, única, com características discursivas que a diferenciam de outras composições do literário, e se presta à observação

sociológica, permitindo a criação de laços sociais ao mesmo tempo em que atualiza as posições subjetivas.

Consequentemente, Adélia Prado é considerada por muitos críticos como a construtora de um discurso essencialmente feminino. Nelly Novaes Coelho, em *Literatura feminina no Brasil contemporâneo* (1993), afirma ser a lírica de Adélia Prado portadora da “voz mais feminina de nossa modernidade” e assinala marcas já observadas por Beatrice Didier, Sara Kaufman, Júlia Kristeva, segundo Laéria Fontenele (2002), tais como: predominância do campo semântico da falta, do silêncio, do segredo, do tom confessional, subjetivo, íntimo; prevalência do eu; esgarçamento do sentido, da palavra e da ordem do discurso, descontínuo, atópico.

Por conseguinte, em princípio, de acordo com a observação feminina de diferentes pesquisadoras, o texto adeliiano se vai tecendo entre duas malhas principais, que como rede se entrelaçam: a primeira formada pelo conjunto de fatores sociais dos quais ela se apropria; e a segunda composta pelo ponto de vista intrínseco ao discurso da escritora em relação a esses fatores sociais. Sob estas malhas residem temáticas culturalmente associadas ao feminino, como: a problemática do cotidiano; a fragilidade e a instabilidade de estar no mundo; os estados da mulher na sociedade; a busca de sua identidade como autora.

Cabe destacar, no entanto, que a afirmação da presença do tom feminino na escritura de Adélia Prado não tem a intenção de reduzi-la, simplesmente, a uma modalidade discursiva, mas, ao contrário, de apontar para o traçado múltiplo que se forma em torno do feminino, perceptível através do mosaico que constitui a literariedade de sua obra em aspectos formais, estéticos, estilísticos e metalingüísticos.

O poema, “A invenção de um modo”, do livro *Bagagem* (PRADO, 1976, p. 25), exemplifica esses aspectos:

Entre paciência e fama quero as duas,  
 pra envelhecer vergada de motivos.  
 Imito o andar das velhas de cadeiras duras  
 e se me surpreendem, explico cheia de verdade:  
 tou ensaiando. Ninguém acredita  
 e eu ganho uma hora de juventude.  
 Quis fazer uma saia longa para ficar em casa,  
 a menina disse: ‘Ora, isso é pras mulheres de São Paulo’.  
 Fico entre montanhas,  
 entre guarda e vã,  
 entre branco e branco,  
 lentes para proteger de reverberações.  
 Explicação é para o corpo do morto,  
 de sua alma eu sei.  
 Estátua na igreja e praça  
 quero extremada as duas.  
 Por isso é que eu prevarico e me apanham chorando,

vendo televisão,  
 ou tirando a sorte com que vou casar.  
 Porque tudo que invento já foi dito  
 nos dois livros que eu li: as escrituras de Deus,  
 as escrituras de João.  
 Tudo é Bíblias. Tudo é grande Sertão.

Aqui se manifestam as características já citadas, como o fato de o eu lírico se situar a partir de seus referenciais exteriores e esperar confirmação do outro para que seu estado seja reconhecido, revelando sua instabilidade contida pela localização perante este outro. É um eu que se faz de velho para se confirmar jovem, que expõe as emoções com calma e naturalidade, sem temer as críticas, porque se alimenta delas. Parte de situações simples, cotidianas, para revelar um misto de intimidade e uma análise filosófica da vida.

No jogo intertextual, Adélia dialoga com Guimarães Rosa, transita pelos espaços de sociabilidade e, portanto, na esfera das relações simbólicas entre o discurso literário e aqueles de quem se avizinha. Neste sentido, coloca no mesmo plano a Bíblia, livro sagrado, e a obra de Guimarães Rosa, *Grande sertão, veredas*, livros que resumiriam, segundo o texto, os dois livros essenciais para a poeta.

Dessa forma, Adélia mostra ao longo do tempo toda a força de sua persona, pois revitaliza tais temas, ampliando-os, tratando-os com novos matizes. Sua relação com a religião que professa, ou com a sociedade em que vive, não é nada inocente, ou em outras palavras, ela não é mera tradutora de sentimentos femininos apáticos e submissos, mas é uma mulher questionadora de seu tempo, capaz de profundas ironias por sob um calmo olhar de mineira. Adélia reage com a poesia, como reagem as teólogas feministas, como reagem muitas mulheres sem nem mesmo saber, às imagens de um passado escrito, em parte, pela religião católica, e que ainda exerce sua influência de um modo ou de outro.

Como afirma Neusa Cursino (2005), é possível encontrar na poesia de Adélia Prado elementos que configuram transgressão e resistência às concepções negativas praticadas pela Igreja Católica em relação às mulheres. A mesma religião que oprime irá oferecer significados e símbolos capazes de viabilizar uma poesia de afirmação pessoal e, através dela, a expressão da poeta no espaço público.

Assim, constroem-se imagens e significados de determinados arquétipos presentes na psique das mulheres, ainda capazes de interferir em suas ações e sentimentos, como por exemplo, as figuras bíblicas de Eva e Maria, que surgem tanto na fusão poética entre religião e erotismo, quanto no cotidiano feminino iluminado pela poesia.

Neusa Cursino apresenta como exemplificação o poema “Lembrança de maio”, no qual Adélia consegue evocar Eva e Maria ao mesmo tempo, como arquétipos do feminino:

Meu coração bate desamparado  
 onde minhas pernas se juntam  
 É tão bom existir!  
 Seiva,  
 vergôntes, virgens,  
 tépidos músculos  
 que sob as roupas rebelam-se.  
 No topo do altar ornado  
 com flores  
 de papel cetim  
 aspiro, vertigem de altura e gozo,  
 a poeira nas rosas, o afrodisíaco,  
 incensado ar de vela  
 - a santa sobre os abismos -  
 À voz do padre abrasada  
 Eu nada objeto,  
 lírica e poderosa.

Neste poema, exhibe-se claramente a força transformadora de um erotismo que se desprende da culpa cristã em relação à sexualidade, já que liberta Eva por sob a roupa, nos músculos tépidos e rebelados. Por outro lado, Eva é levada até o altar, e ali vertigem e gozo juntam-se à poeira das rosas, Maria. E as duas, Eva e Maria, estão na bela imagem “a santa sobre os abismos”. A poeta nada objeta, “lírica e poderosa”, Eva e Maria somam desejo e poder e corporificam as experimentações físicas e as espirituais, uma vez que a sensualidade é levada para o altar.

Esta posição é confirmada também por Rita Olivieri (1994) que entende que o erotismo, quando se exacerba na poética de Adélia, quando se transforma em prazer físico indomável, quando se exalta em experiência sensorial, é suficientemente forte para afastar o pensamento cristão de culpa em relação à sexualidade.

São estudiosas que concordam que a relação entre as mulheres e a Igreja Católica foi e continua sendo permeada de conflitos. As pesquisas feministas no campo da religião puderam evidenciar a existência de uma relação ambígua e contraditória entre as mulheres e suas religiões. Os espaços religiosos mostraram-se complexos, não se verificando que sempre funcionam como força conservadora em todas as sociedades, podendo, pelo contrário, mostrarem-se mobilizadores, na medida em que as mulheres resistem ao seu poder disciplinador. Ou seja, existem análises que reconsideram a idéia de que a religião só contribuiu para a subordinação das mulheres, mas que estas, ao retomarem a trajetória e retrabalharem seus conteúdos poderiam, pelo contrário, promover uma reação feminina.

Adélia Prado formou-se em filosofia depois que seus filhos estavam crescidos, tornou-se admiradora e estudiosa da teoria junguiana, passou a deter um conhecimento nada superficial sobre a trajetória da mulher dentro do catolicismo, e tece pacientemente seu

posicionamento ao longo da vida, dos acontecimentos e experiências pessoais. Ela disse em palestra na PUC de São Paulo (STEINER, 2005):

Ainda que eu não saiba do que, eu me experimento culpada. Eu tenho culpa, eu sou culpada. Experimento também, sem tê-las escolhido, as vicissitudes da vida – as vicissitudes da minha condição. Estou no tempo, eu sou o próprio tempo, experimento desejo, efemeridade, analidade, o corpo, a vergonha, o limite. Enfim, experimento uma divisão original, eu já nasço dividida, diabolizada.

No entanto, em sua poesia, ela expurga esta divisão, esta culpa original, esta aceitação da vergonha do corpo, estes limites. A poesia é o veículo primordial por ela honrado, que liberta porque permite a expressão do que é e do que sente, permite um caminho apócrifo para ela dentro da Igreja.

Por isto Adélia escreveu no poema “O modo poético”, de *Bagagem*, p.79:

(...) é em sexo morte e Deus  
que eu penso invariavelmente todo dia.  
É na presença d’Ele que eu me dispo  
e muito mais, d’Ele que não é pudico  
e não se ofende com as posições no amor.  
(...)

Ainda na mesma entrevista, Adélia disse:

O erótico, sendo experiência do humano, é a aceitação da carne, a celebração da vida, e a rigidez religiosa condena o corpo como o cárcere da alma, tem toda essa visão agostiniana do corpo. (...) Na poesia, não há diferença entre corpo e alma. Por isto, a poesia é salvadora, ela provoca o resgate. Diante da beleza, fica-se com a mente desarmada. É uma sedução. Então, o que na doutrina é castrado, se resgata via poesia.

É nesta dupla trilha que, segundo a maioria dos estudiosos de sua obra, Adélia caminha: a realidade carnal e a imaginação. Despir-se diante de Deus formaliza o encontro, a perda de pudor, a passagem do carnal para a imaginação. Eliane Moraes (2005) afirma, na linha do pensamento de Bataille (1987), que o erotismo desnaturaliza a sexualidade humana, porque não se realiza no plano puramente carnal, mas tem uma dimensão mental acrescentada ao carnal, tem uma capacidade de fabulação, está vinculado à imaginação. Se a fantasia é o princípio de toda a literatura, ela afirma, a ficção erótica ocupa aí um lugar privilegiado. O próprio Bataille disse: “A poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é a eternidade”.

Através do elemento erótico-religioso em sua poesia, Adélia entra em contato com o feminino reprimido da psique, sem afastar-se da religião mesma que o condenou, mas

reestruturando a imagem católica de mulheres assexuadas, para outra, dona de sua capacidade de sentir e expressar o desejo sexual. Não por acaso, ela repete que a salvação está na poesia. É ali, através das palavras transmutadas em imagens, em cenas, em metáforas, em sonhos, desejos e visões, que uma realização acontece.

Assim é que a poeta escreve em “Festa do corpo de Deus” (*Terra de Santa Cruz*, p. 73):

Como um tumor maduro  
a poesia pulsa dolorosa,  
anunciando a paixão.  
“Ó crux ave, spes única  
Ó passiones tempore”.  
Jesus tem um par de nádegas!  
Mais que Javé na montanha  
esta revelação me prostra.  
Ó mistério, mistério,  
suspenso no madeiro  
o corpo humano de Deus. (...)  
Nisto consiste o crime,  
fotografar uma mulher gozando  
e dizer: eis a face do pecado.  
Por séculos e séculos  
os demônios porfiaram  
em nos cegar com este embuste.  
E teu corpo na cruz, suspenso.  
E teu corpo na cruz, sem panos:  
olha pra mim.  
Eu te adoro, ó salvador meu  
que apaixonadamente me revelas  
a inocência da carne.  
Expondo- te como um fruto  
nesta árvore de execração  
o que dizes é amor,  
amor do corpo, amor.

A constatação metonímica do corpo do Cristo provoca, neste poema, o choque, a ruptura do esperado, precisamente pelo seu oposto: a junção entre o sagrado e o profano. Uma vez que revela “a inocência da carne”, redime, pois, os mortais de sua existência pecadora, de estar preso a um corpo feio, sujo, a partir do momento que confirma a parte física de Jesus exposto “nesta árvore de execração”. O corpo de Jesus é o vínculo com a matéria que transcende e se espiritualiza. É o que busca Adélia: purificar o material, espiritualizar o concreto. E é essa a tarefa da poesia.

Se o rosto feminino expõe o gozo, a condenação da igreja marca o pecado, o proibido, o censurado, embustes dos demônios redefinidos pela poesia. Aos olhos da poeta, Jesus é a consagração maior da vida encarnada, ele não é o noivo da virgem tão somente, mas é aquele que resgata Eva e sua descendência – as mulheres – do castigo eterno em que se transformou o desejo sexual. Assim, o masculino é vital na poesia adeliana, na figura do marido, dos

padres, dos santos, dos homens imaginários, e nestes na enigmática figura de Jonathan, personagem por ela inventado e que habita poemas de uma determinada fase. Eva não será amaldiçoada, mas terá uma vida de prazer ao lado de Adão, desejará o corpo do homem sem medo, e isto será também a redenção.

Através da poesia, Adélia exerce a construção de si num processo contínuo, e é assim que coloca no mundo uma figura de mulher que não muda para melhor mudar. Neste processo, ela passa, entre tantas evocações determinantes em seu universo, pela figura da mãe, pela culpa religiosa desta, que vai sendo elaborada pela filha através de versos tão belos quanto certos.

Existe uma fotografia da mãe de Adélia na qual foi inspirado um poema que diz:

#### Fotografia

Quando minha mãe posou  
para este que foi seu único retrato  
mal consentiu em ter as têmporas curvas.  
Contudo, há um desejo de beleza em seu rosto  
que uma doutrina dura fez contido.  
A boca é conspícua,  
mas as orelhas se mostram.  
O vestido é preto e fechado.  
O temor de Deus circunda seu semblante,  
como cadeia. Luminosa. Mas cadeia.  
Seria um retrato triste  
se não visse em seus olhos um jardim.  
Não daqui. Mas jardim.  
(*Coração disparado*, p. 145)

Segundo Neusa Cursino (2005):

Este poema lido enquanto olhamos a foto em questão, traduz de maneira precisa a angústia do feminino ferido, mãe e filha. Há um desejo de beleza que uma doutrina dura fez contido, eis uma imagem que nos remete de volta ao paraíso onde Eva foi condenada e através dela as mulheres de tantas gerações. Podemos lembrar aqui as palavras sobre a sina das mulheres após o pecado original: 'tudo que ela conceber no pecado se não for vivificado por Cristo, está destinado a sucumbir, alma e corpo.' E também: 'enquanto Adão a pariu durante o sono, como num sonho, Eva parirá os filhos de Adão na dor, como um pesadelo.' A doutrina dura bane para dentro, para o reprimido, o desejo de beleza, o tempo da beleza, o Éden antes do pecado, Eva antes da condenação.

É na descrição da mulher do retrato, a mãe de Adélia, que encontramos a face desta dor contida, transformada em rigidez e amargura. A seriedade da boca, a curiosidade das orelhas, o vestido preto e fechado. Depois, a frase mais intensa nos atinge demoradamente. E diz: 'O temor de Deus circunda seu semblante, / como cadeia. Luminosa. Mas cadeia.' A pontuação usada dá dramaticidade, acentuando o clima repressivo religioso. A imagem que se cria é profunda e parece nos convidar a ficar olhando aquele rosto em sua mudez para sempre

fixada. É, porém, no final do poema, que Adélia mostra elementos que demonstram sua delicadeza e força para superar este modelo de mulher. Ela diz: “Seria um retrato triste / se não visse em seus olhos um jardim. / Não daqui. Mas jardim”. Novamente encontramos o mesmo recurso de pontuação para enfatizar o que deseja. Uma esperança aparece na visão do jardim. E ela, ao cortar ‘Não daqui. Mas jardim’, está buscando superar a dor, a solidão, que emana do feminino da mãe. O jardim de Adélia é daqui, construído em palavras redentoras, como se ela dissesse novamente: “o céu é aqui, mamãe”.

Mais uma vez diz Neusa Cursino:

A integração do feminino ferido na psique ocorre através da luz colocada na figura da mãe, luz no sentido de visão direta e focada, no sentido de desnudar e observar. O olhar sem disfarces permite a diferenciação entre os sujeitos, fortalece a identidade daquele que elabora o processo, e assim permite a integração. Em outras palavras, integrar é também confrontar. Estas colocações nos ajudam a entender o movimento de aproximação e afastamento da figura mãe, e das doutrinas religiosas não assimiladas, que existem alheias à sua vontade consciente, mas permeiam o fluxo inconsciente presente nas imagens poéticas como um todo, num ciclo de diferenciação-integração-superação.

Eva, recuperada na poesia de Adélia, é a libertação da culpa feminina, a integração da sua ferida materna, a aceitação da sensualidade e carnalidade da mulher em si mesma, re-inventando a prática católica como religião não comprometida com a opressão do feminino. Maria: um altar erigido casa adentro.

Medra, assim, uma dificuldade em enquadrar Adélia Prado em padrões, moldes mais comuns e pré-concebidos. Para muitos que leram e criticaram sua obra, ela é uma personalidade retrógrada, embora tenha talento. Mesmo assim, para tais críticos, seu talento é limitado pela temática repetitiva em torno de si mesma e de seu universo. Por outro lado, existem interpretações que colocam Adélia como mulher contestadora, uma libertadora de mulheres, apesar da insistência dela em afirmar que não gosta de carregar bandeiras, “carga muito pesado para mulher”, e apesar de afirmar claro e bom som, que a mulher deve ter papel secundário em relação ao homem. Com suas próprias palavras:

(...)É o papel do serviço, o papel de servir o mundo. Quando Deus falou – ‘Eu quero nascer no meio dos homens’ – perguntou a Maria: ‘O que você acha? Ela: ‘Pode’. Um sim. Servir para que o mundo seja. O serviço para o grande acontecimento.

Como bem coloca Ronaldo Vainfas (1992), à imagem das mulheres diabólicas (como a sedutora e fútil Eva), sobrepõe-se com o tempo, a imagem das mulheres inibidas, a das mulheres casadas, como virgens de segunda categoria. Vainfas explica que a Igreja foi obrigada a admitir o casamento como remédio, de maneira a aprisionar o desejo sexual, evitar o adultério e a impudicícia, uma vez que não podia condenar todos ao celibato. A função do casamento era unicamente a propagação da espécie, sendo o esposo a “cabeça da mulher”,

decidindo por ambos o momento da conjunção carnal. Cabia a mulher, porém, o sim, o consentimento.

O “privilégio” deste sim foi traduzido de diversas maneiras e, não é exagero dizer que ele ainda existe entre nós. Este “sim” implícito e envergonhado, este “privilégio” em exercer um poder às avessas, povoou a cabeça de muitas mulheres, confundiu, e ainda confunde, suas identidades. Afinal, por que as mulheres dizem sim a líderes de tantas religiões que continuam desmerecendo-as? Por que dizem sim aos ditadores da moda que torturam seus corpos, até que elas não se lembrem mais de ter prazer, mas apenas de obedecer?

Segundo Neusa Cursino, Adélia Prado faz uma interessante fusão no ambiente doméstico, entre a Eva carnal e a mulher que tem honra em dizer sim. Para a poeta, é Maria, a mãe de Jesus, que representa este sim, que representa este modelo e, nele, uma forma de poder. E é neste modelo de poder que se legitima a religião que a poeta professa, uma religião particularizada, uma religião de mulheres, revertendo um “sim” imposto e passivo em um “sim” pleno de ação e representação da vontade de fato. Através de Maria, duas possibilidades podem ser analisadas nos poemas: a primeira é a que reafirma um altar porta adentro, o cotidiano como resistência e resposta ao modelo de confinamento e, a segunda, busca qual poder a poeta encontra simbolizado em Maria.

Não foi apenas por recuperar e dar significado ao cotidiano das mulheres, inferindo ali uma espécie de poder, criando pontes entre a casa e a cidade, a casa e a paróquia, a casa e as festas populares, ou mesmo apontando belezas que nos passariam despercebidas, que é atraente a poesia de Adélia para as mulheres atuais. O que atrai, traduzindo as inquietações de nosso tempo, é a religião permeando tudo, num conflito ambíguo da poeta entre entrega e resistência ao Catolicismo, a uma religião que se desenvolveu nutrindo nas mulheres espanto e temor, e que contribuiu definitivamente para a formação de suas identidades.

Adélia Prado, em sua poesia, não está exercendo revolta contra o masculino, não está promovendo confronto entre o público e o privado numa reafirmação deste em detrimento daquele. O que a poeta faz, e muito bem, é refletir os conflitos mais profundos da psique das mulheres, mas sem engajamentos. Como poesia, sua obra cumpre bem o papel de suscitar no leitor ou leitora, diferentes questões e respostas, até mesmo contraditórias.

Como mulher, a poeta demonstra que a religião, em sua vida, é uma apropriação capaz de reformular imagens, fundar reinos e retomar poderes. Sua persona pública é a prova cabal disto.

Paralelamente ao feminino, para outros pesquisadores, como ingrediente essencial para a massa da poética de Adélia Prado está o erotismo, a sensualidade com que trata a própria

religiosidade, construindo uma linguagem do corpo a partir de suas manifestações mais simples e naturais e confirmando sua relação com o seu tempo. Este conceito poderia sugerir uma outra prateleira, ao lado da que comporta o feminino, dialogando com esta, mas oferecendo os moldes para uma visão de modernidade muito particular.

## 1.2 – “Erótico é a alma”

Se, por um lado, a sexualidade é tabu e conceito considerado historicamente em nossa sociedade como fechado, encerrado em padrões morais rígidos, que não aceitam apelo ou discussão; por outro, é tema determinante da transformação social, mola da engrenagem que movimenta as mudanças comportamentais e as maneiras de encarar o mundo e o outro. Arma-se uma dicotomia entre o que seria ‘feio’, grosseiro, desagradável socialmente, suportável somente como necessidade de perpetuação da espécie e o que seria atraente, instigante e que despertaria a curiosidade ou alimentaria as fantasias, a busca por prazer. Nos caminhos de evolução humana e social, a ânsia pelo conhecimento do corpo e das implicações sexuais compreende uma das pontas de descontinuidade em que as descobertas veem-se envoltas em preconceitos, medos, dúvidas, e, ao mesmo tempo, em desejos, sonhos, ansiedade.

Michel Foucault, em sua *História da sexualidade – A vontade de saber*, reconstrói, dentro da história da humanidade, o roteiro traçado pelo sexo como elo determinante do comportamento das pessoas, partindo da liberalidade, que ele chama de “franqueza”, até praticamente o início do século XVII, quando “as práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva e, as coisas, sem demasiado disfarce” (FOUCAULT, 2007, p. 9), até a ascensão da burguesia vitoriana, com seus códigos de decência devidamente elaborados em torno da família conjugal inteiramente absorvida na seriedade da função de reproduzir. A partir daí, segundo Foucault, a sexualidade é cuidadosamente encerrada dentro de casa, confiscada pela família, que a força a se calar, reservando para si o direito do segredo mascarado pelo decoro das atitudes que esconde os corpos.

O silêncio que se faz gerar em torno do assunto pressupõe a força da repressão que reproduz um estado de mutismo representativo da hipocrisia das sociedades burguesas de cada época que consideram que o que não é regulado para uma geração não possui lei, nem verbo e deve ser negado, expulso e reduzido ao silêncio.

Hoje, apesar de tantos avanços da modernidade, porém, de certa forma, continuamos a viver de acordo com essa aura de mascaramento social que disfarça a sexualidade, imprimindo-lhe os traços paradoxais da falsa moral, do pudor artificial, da vergonha sem vergonha, uma vez que a mocinha ainda sonha subir ao altar e viver uma história de amor romântica na qual estarão em jogo o poder, o dinheiro e, naturalmente, o sexo.

Por outro lado, como afirma ainda Foucault, se o sexo é reprimido, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele pode ser visto como um ato de transgressão, de deliberada subversão da lei, de “falar contra os poderes, dizer a verdade e prometer o gozo; (...) empregar um discurso onde confluem o ardor do saber, a vontade de mudar a lei e o esperado jardim das delícias” (FOUCAULT, 2007, p. 13). Qualquer discurso do corpo, portanto, vai atrair e repugnar; vai fazer brotar o desejo e o preconceito e, naturalmente, vai ser julgado de acordo com os parâmetros do poder e da busca pelo saber.

Adélia Prado introduz-se no cenário literário brasileiro em um momento bastante específico: entre os anos 70 e o início da década de 80, após a revolução cultural que definiu os padrões de transformação para as décadas seguintes, e estabeleceu um quadro composto por adolescentes conscientes de si mesmos, a crise na família e na igreja, as mudanças nos conceitos que governavam a conduta sexual, a venda de anticoncepcionais, a legalização do divórcio, o controle da natalidade e, enfim, o feminismo.

Sem compromisso partidário ou com grupos feministas, na escritura de Adélia Prado, o tema do erotismo, da sexualidade, da consciência do corpo, aparece de forma muito peculiar e própria, como membro de um dueto juntamente com o imaterial, o divino, o reconhecimento da presença do espírito. Estes dois lados estão ligados pelo elo da experiência poética, de forma que, embora antitéticos, eles não se anulam, ao contrário, somam-se para compor um eu complexo que não renega nenhuma de suas faces, mas alimenta-se delas para se manter. No contexto da obra aqui analisada, a imagem da transgressão, da ruptura com o tradicional dentro das expectativas sociais, equilibra-se, então, sobre três pernas: a experiência erótica, a experiência mística e a experiência criativa (FONTENELE, 2002, p. 54). Experiências interdependentes, através das quais corpo e alma constituem espaços em que a experiência mística manifestar-se-á como impregnada de erotismo.

Lendo o poema “A transladação do corpo”, do livro *O pelicano*, observa-se a crítica aos valores tradicionais, como a virgindade:

Eu amava o amor  
e esperava-o sob árvores,  
virgem entre lírios. Não prevariquei.  
Hoje percebo em que fogueira equívoca  
padei meus tormentos.  
A mesma em que padeceram  
as mulheres duras que me precederam.  
E não eram demônios o que me punha um halo  
e provocava o furor de minha mãe.  
Minha mãe morta,  
minha pobre mãe,  
tal qual mortalha seu vestido de noiva  
e nem era preciso ser tão pálida  
e nem salvava ser tão comedida.

Foi tudo um erro, cinza  
 o que se apregooou como um tesouro.  
 O que tinha na caixa era nada.  
 A alma, sim, era turva  
 e ninguém via.

(*O pelicano*, p. 25)

A crítica de Adélia reside, sobretudo, na ironia que expõe a precariedade dos sistemas simbólicos que atuam para expressar e modelar o comportamento, especialmente o feminino. Ao afirmar que não pecou, o eu mostra certo ressentimento, um lamento sóbrio, mas um lamento, que expõe as preocupações sociais com os aspectos exteriores, com as aparências, com a virgindade, mas esquece que “a alma, sim, era turva e ninguém via”.

A mulher depende do casamento para ser “mãe”, mesmo que isso seja um erro, “cinza”, mesmo que o vestido de noiva atue como mortalha, para que ela se torne também uma “mulher dura” como as que a precederam. A revelação do “erro” expressa a descrença na validade dos sistemas simbólicos de interpretação do mundo e dos valores normativos do sentimento romântico. O eu lírico mostra que sabe que a ideia de universalidade desse sentimento é um tipo de crença que pode ser opcional e que se formos forçados a adotar tal crença como verdade absoluta, como o eram as mulheres que a precederam, e a abdicar dos desejos sexuais em detrimento de um amor romântico, estaremos sendo tolhidos em nossa liberdade. (FONTES, 1999, p. 154)

O corpo erógeno, imerso no fluxo cotidiano de onde recolhe os elementos sensoriais de sua constituição, recobre diferentes níveis de discursividade para demarcar o discurso feminino de Adélia Prado. É o corpo atravessado pela linguagem que vai se marcar como diferente do masculino, para desconstruir qualquer impressão de preconceito ou de rejeição e inaugurar o seu reconhecimento como espaço de identidade assumidamente feminina, que aceita todos os “subterfúgios” que lhe cabem. É assim que Adélia escreve e se inscreve no mundo literário, dando voz ao corpo e conferindo-lhe os traços da ambiguidade, da subjetividade, que se ampliam para a simplicidade e a complexidade, a fraqueza e a força, a profundidade e a obscuridade e a clareza e a descoberta.

A transgressão, portanto, na lírica adeliana, não se apresenta sob uma ótica negativa nem positiva, mas sim com o sentido que lhe atribui Bataille (1997):

La experiencia conduce a la transgresión acabada, a la transgresión lograda que manteniendo lo prohibido como tal, lo mantiene para gozar de él. La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que el deseo que lleva a infringir la prohibición. Esta es la sensibilidad religiosa, que vincula siempre estrechamente el deseo con el pavor, el placer intenso con la angustia. (BATAILLE, 1997, p. 43)

Essa transgressão, assim, é um movimento interior baseado na pura experiência, por meio do qual o sujeito assoma ao real, ao impossível, ao transbordamento, ao sem-limites. É o que se observa, por exemplo, no poema “Disritmia”:

(...)  
 A escova ficou velha e não penteia.  
 Neste exato momento o que interessa  
 são os cabelos desembaraçados.  
 Entre as pernas geramos e sobre isso  
 se falará até o fim sem que muitos entendam:  
 erótico é a alma.  
 Se quiser, ponho agora a ária na Quarta corda,  
 pra me sentir clemente e apaziguada.  
 O que entendo de Deus é sua Ira,  
 não tenho outra maneira de dizer.  
 (PRADO, 1991, p. 57)

Neste poema, transferem-se para a alma atributos essencialmente relacionados ao corpo, deslizando para ela a ideia de finitude e de origem. Alma e corpo veem-se como faces do sentido, limite entre a vida e a morte; e a compreensão desse limite é, ao mesmo tempo, a sua transgressão: “erótico é a alma”. Segundo Laéria Fontenele:

(...) o espaço sob o qual o erotismo se inscreve, no feminino, transcende o corpo, invadindo a alma. A busca do entendimento do divino como necessidade de dizer o que há de inarticulável no corpo feminino expressa a possibilidade de gozo sob a forma do que, em Deus, é excessivo: “sua Ira”. (FONTENELE, 2002, p.55)

O ato de gerar outros seres “entre as pernas”, de forma considerada baixa, inferior, confere ao homem um misto de pureza, de divino, pelo poder de dar vida, articulado ao grotesco, animalizado. É, portanto, difícil de compreender como um ser pode reunir imagens aparentemente antagônicas, mas que, no poema, completam-se, pois “erótico é a alma”.

No momento em que o erotismo não se circunscreve nos limites do corpo e se exaltam as qualidades pagãs como necessárias, assinala-se o gozo feminino como articulado ao gozo divino, ao gozo da palavra e enquanto palavra. O corpo erótico atualiza a alma como espaço de gozo; e o paganismo do corpo, como estética do divino. Desse modo, a alma necessita imitar Cristo; e Deus, imitar o corpo.

Observemos o poema “Deus não rejeita a obra de suas mãos”:

É inútil o batismo para o corpo,  
 o esforço da doutrina para ungir-nos,  
 não coma, não beba, mantenha os quadris imóveis.  
 Porque estes não são pecados do corpo.  
 À alma, sim, a esta batizai, crismai,  
 escrevei para ela a imitação de Cristo.  
 O corpo não tem desvãos,

só inocência e beleza,  
 tanta que Deus nos imita  
 e quer casar com sua igreja  
 e declara que os peitos de sua amada  
 são como os filhotes gêmeos da gazela.  
 É inútil o batismo para o corpo.  
 O que tem suas leis as cumprirá.  
 Os olhos verão a Deus.  
 (*O pelicano*, p. 27)

“É inútil o batismo para o corpo”, uma vez que este apenas reflete o que a alma concentra. A inversão de valores revela a transgressão entre o limite do corpo erótico e o corpo divino. É pelo corpo que se conhece Deus: “Os olhos verão a Deus”; é o corpo que o sabe e o absorve através de sua parcialidade erógena: seja pelos olhos, conforme o texto em análise; seja pelo ouvido; pelo canal lacrimal; pelo peito, em outros poemas. O corpo erótico, conduzido pela escrita, desliza entre a sensualidade e a espiritualidade, expondo, pela metáfora do erotismo, a sua solidão, assim como sua entrega e despersonalização. O eu se propõe a, através do corpo físico, transcendê-lo, ir além, para atingir o espiritual.

Como diz Laéria Fontenele:

A necessidade do eu lírico de fundar uma escritura peculiar, de onde possa emergir um “modo poético” como seu equivalente, já permite entrever o estatuto da transgressão na escritura adeliã, que se expressa pela convocação do corpo como seu agente de significação. Na construção desse modo, o eu lírico figura os limites do corpo, instituídos como particularidades do feminino, impondo a si mesmo a tarefa de transfigurá-los. O que se apresenta como o desafio de transpor os limites do conhecido e o risco de deparar o ignoto, insinuados pela sina de “carregar bandeira”, “fardo” que o corpo deverá suportar através do seu “desdobramento. (FONTENELE, 2002, p. 57)

Assim, o modo poético nasce do desejo de construir uma escrita que busque a expressão da transgressão do limite, da passagem de um estado a outro, do subjetivo ao cotidiano, ou da vida à morte. E é isso que a personagem Jonathan, criado no livro *O pelicano*, vai representar. Jonathan é a personificação de Deus nas coisas, é o Deus humanizado, motivador de uma atitude ardente e companheiro amoroso da mulher em sua sina de escrever o que sente.

É com Queiroz (1994, p. 79) que se vê enfatizada a face múltipla de Jonathan:

As imagens que o signo de Jonathan recobre tecem-se, assim, sobre os semas do divino, do humano e da poesia. Compreendê-lo é compreender o mistério de que se compõem o ato poético, as relações amorosas com o mundo dos objetos e dos homens; é compreender o sentido religioso de que se revestem os atos da existência cotidiana.

Jonathan é a materialização desse mistério, a materialização do código sensitivo, é a meta que o eu lírico procura alcançar por meio de sua reprodução metonímica nas coisas

poetizáveis. A sua expressão poética é fruto da sedução que exerce sobre a voz lírica, que passa a invocá-lo. (FONTENELE, 2002, p.73)

Como sublinha Angélica Soares, enfim, o discurso poético de Adélia:

... restaura o sentido da religião religiosa, sem os limites repressores das religiões cristãs. E o faz, sobretudo, em defesa da mulher, imprimindo ao seu texto um caráter de denúncia. Ligar o sexo e o gozo ao pecado é obra enganadora dos “demônios”, é o corpo de Cristo “... na cruz, sem panos” que desvela o mistério da salvação. Eis a mensagem adeliã, que ultrapassa o estreitamento da moral sexual cristã, baseada no maniqueísmo e ocupada em ocultar a dimensão erótica do exercício religioso. (SOARES, 1993, p. 87/88)

Confirmando as propostas anteriores, Massaud Moisés, em *História da literatura brasileira – o modernismo* (1996, p. 516), afirma que Adélia Prado elucida, enfim, “a simplicidade do cotidiano doméstico (o profano), aglutinada a um espiritualismo de acenos místicos (o sagrado)”, através dos quais “mal esconde uma angustiante procura do ser, lado a lado com uma sensualidade velada, ancestral, mais signo de plenitude que de carência”.

Nas diferentes visões apresentadas, a obra de Adélia não se reduz a ficar compreendida apenas entre a transgressão e o conformismo. Em suma, ela reflete as inseguranças que muitas mulheres brasileiras sentem, na absorção das profundas mudanças dos papéis sexuais seja na sociedade ou na intimidade. A aproximação de Adélia com o feminismo não é, portanto, uma impropriedade, mas poderá ajudar a elaborar nuances de sua obra que de outra forma ficariam perdidas. Em contraposição, esta mesma aproximação, nos remete a interrogar os estereótipos feministas e a situar de maneira mais adequada os avanços de suas conquistas.

A fortuna crítica de Adélia Prado aponta, portanto, aspectos de transgressão na obra da poeta, revelando a coexistência de valores aparentemente opostos, como a fala de um corpo atravessado por uma linguagem que envolve erotismo e religiosidade. À medida que observam que a poeta interroga os estereótipos femininos, os teóricos acentuam seu caráter dual de dessacralização da linguagem, de valorização do cotidiano por meio de sua voz que destaca que quanto mais a poesia se afasta do sublime, mais se aproxima de Deus. Esta seria, afinal, a modernidade de Adélia Prado: a revelação de que quem a salva, na verdade, não é Deus, e sim a poesia (“A poesia nos salvará”), precisamente porque ela é a face de Deus “atingida da brutalidade das coisas”. Cabe ao poeta decodificar a mensagem divina por trás da poesia, reverter o brutal, compreendê-lo como seu nutriente. Não como místico ou como profeta, mas como poeta, como aquele capaz de interpretar o mundo com sensibilidade própria.

Em minha busca pela estante mais adequada para a obra de Adélia Prado, pude repassar a trajetória da poesia e observar alguns aspectos relevantes:

## 2 - A CORROSÃO DO TEMPO

### 2.1 – O tempo é plural.

A crise da modernidade, que se propagou desde o fim do regime feudal e se desenvolveu até o século XIX, fez-se sentir também na poesia, uma vez que esta tende a vivenciar as transformações nas relações e crenças de uma cultura no nível direto da relação sujeito-objeto e na própria base da forma e da linguagem. A proposta de reconhecimento de uma identidade do sujeito perpassa as tensões do mundo moderno, alimenta-se delas, embora sejam essas tensões as causas possíveis de sua descentralização e de sua fragmentação. Segundo Stuart Hall:

As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. O status, a classificação e a posição de uma pessoa na “grande cadeia do ser” – a ordem secular e divina das coisas – predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um indivíduo soberano. (HALL, 2002, p. 25)

O nascimento do “indivíduo soberano”, ainda conforme Stuart Hall (2002), entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, significou a ruptura com o passado e a possibilidade de renovação e transformação que deram origem à modernidade.

Experiências como o uso de novas métricas e novos ritmos, o verso livre, a arrumação do poema na página, levando em conta um efeito visual, constituem exemplos do surgimento de códigos de nova invenção que se sobrepõem ao código do conhecimento comum, criando uma dialética entre tradição e inovação, de modo que a linguagem e a imagem não mais se restringem às fontes sancionadas pela tradição, mas, no mesmo poema, podem ser chulas, vulgares, ou elaboradamente cultas. De certa forma, esse movimento é marcado por uma sensação de “iminência da esterilização linguística e da morte da imaginação” (SHEPPARD, 1989, p. 264), uma vez que caracteriza um momento de “substituição de uma ordem aristocrática, semifeudal, humanista e agrária por uma ordem de classe média, democrática, mecanicista e urbana” (SHEPPARD, 1989, p. 264).

Nesse sentido, o lorde Chandos de Hofmannstahl analisa o problema, segundo afirma Richard Sheppard, quando se refere ao poeta:

Antes, as instituições sociais haviam sido veículos de expressão e canalização das mais profundas energias físicas e espirituais da personalidade, dotando todos os fenômenos físicos e humanos com uma aura transcendente. Agora, porém, o edifício social se desfaz, os conceitos unificadores de “espírito” e “alma” não mais podem ser invocados, o desaparecimento de seu misterioso centro unificador interceptou áreas inteiras de sua personalidade, e apenas raramente ele (o poeta) sente um “fluxo de vida mais elevada” irrompendo pela crosta que o circunda. (SHEPPARD, 1989, p. 265)

Assim, o eu passa a se sentir sozinho, sem confiança nas instituições que perdem credibilidade em seu discurso social. Destroem-se conceitos abstratos que, antes, eram reais para ele e a poesia, cada vez mais, firma sua posição de representar a expressão de um estado de espírito transitório ou uma iluminação momentânea, como uma comunicação íntima, como a voz do poeta falando consigo mesmo ou com ninguém, como uma voz perdida no ar, a voz do inconsciente descoberto pelos artistas.

Charles Baudelaire, considerado o primeiro moderno no sentido de aceitar a miséria e a sordidez do cenário urbano moderno, procurava se aproximar do leitor pelo erro, pela tolice, pelo pecado, pelo tédio, enfim, por aspectos negativos da existência humana. Já “Verlaine passa da vulgaridade para a religiosidade; Rilke de uma familiaridade quase enganadora para a abstração metafísica”. (HOUGH, 1989, p. 260)

Divididos entre a força da ciência e a multiplicidade das crenças e dos mitos da história, os poetas veem-se livres, por um lado, mas abandonados e solitários, por outro. O resultado disso é um poema que consiste numa série de fragmentos líricos, que misturam a nostalgia tradicional, o sonho, com passagens de sátira e realismo dramático. Tudo isso se tece como rede, compondo uma espécie de “diário espiritual” que concentra o desenvolvimento pessoal do autor e sua experimentação pessoal (HOUGH, 1989, p. 260).

A angústia desses poetas é, então, a de encontrar uma linguagem que possa satisfazer a fragmentação do tempo, as crises do mundo, ao mesmo tempo que preencha o seu vazio interior e responda a suas questões mais íntimas. A consciência de que essa linguagem pode estar perdida, despotencializada, enfraquecida, causa o desespero:

Nas palavras de Richard Sheppard:

...a linguagem deixa de exercer controle sobre uma realidade fluida e esquiva e passa a se estender como uma espessa crosta sobre sua imaginação; deixa de ser um veículo transparente de autoexpressão e se converte em algo como um superego opressivo; deixa de ser um meio de comunicação e torna-se uma parede opaca e impenetrável. Franz Kafka, cujo mundo imaginário se assemelha à visão de um animal em sua toca olhando para um mundo que, em sua platitude e indiferenciação, não lhe pertence mais, manifestou esse mesmo tipo de desespero: “O que eu escrevo é diferente do que eu digo, o que eu digo é diferente do que eu penso, o que eu penso é diferente do que eu deveria pensar, e assim por diante até as mais profundas trevas”. Desapareceu o que ligava o pensamento à linguagem, a linguagem ao mundo exterior, o homem ao homem. (SHEPPARD, 1989, p. 267)

Surgindo no mundo editorial em 1976, mais de um século depois do início dessa crise, Adélia Prado naturalmente traz em sua obra não só as angústias de seus predecessores, assim como as marcas das produções literárias anteriores, como cada um toma culturalmente a forma das fontes em que se alimentou, assume os sabores dos manjares de que se nutriu, acrescentando-lhes seus gostos característicos, seus traços peculiares, seu ‘bouquet’ pessoal.

Segundo Alfredo Bosi:

O tempo a que remete o discurso, o tempo das mediações predicativas, é um tempo originariamente social. Social porque intersubjetivo, social porque habitado pelas múltiplas relações entre pessoa e pessoa, pessoa e coisa. E social, em um plano histórico maior, isto é, determinado, de cada vez, por valores de família, de classe, de status, de partido, de educação, sobretudo de educação literária, de gosto. O tempo histórico é sempre plural: são várias as temporalidades em que vive a consciência do poeta e que, por certo, atuam eficazmente na rede de conotações do seu discurso. (BOSI, 2000, p.142)

Para configurar o momento em que a escritura de Adélia está inscrita, é necessário considerar as circunstâncias culturais, sociais e históricas que projetam seus reflexos sobre a sua arte. É um tempo de afirmação da sociedade de consumo em que as mercadorias precisam ser rapidamente consumidas para serem rapidamente substituídas, e em que as pessoas passam a se reconhecer como consumidores e têm seus desejos tratados esteticamente como meios de rentabilidade e aumento do capital de giro. É uma época em que “o mundo real se desmaterializa, converte-se em signo, em simulacro”, como afirma Domício Proença Filho, em *Pós-modernismo e literatura* (1995, p. 36), uma vez que o consumidor compra a imagem do produto e não o produto em si, e está inteiramente envolvido pela força da mídia. Pois é ela que determina a moda, os comportamentos individuais, a conduta moral, e direciona o indivíduo normal para uma espécie de “conformismo sistemático” que ocorre quando ele tem seu discernimento anulado e pauta seus gestos pelos dos outros e só reproduz, sem criação, como explicita Merquior, no ensaio “Estilos históricos na literatura ocidental” (1980).

A tecnologia, na sociedade contemporânea, por sua vez, abraça um número crescente de pessoas e dilui a comunicação interpessoal até no âmbito do convívio familiar. Distancia, portanto, os indivíduos e instaura valores em que o eu aparece como a preocupação central que vai nortear os interesses numa busca constante por prazer imediato e descartável.

Paralelamente, este estágio de evolução da tecnociência acompanha o processo de expansão capitalista que contribui para a estruturação de um quadro em que a proliferação de sentimentos como individualismo, egocentrismo e competitividade faz-se marca permanente.

Dessa forma, assiste-se a uma maior fragmentação do social e à emergência de segmentos significativos da sociedade em cuja esteira ganha dimensão acentuada a atuação

política assumida menos por indivíduos e mais por grupos setoriais representativos, tais como: as mulheres passam a reivindicar legitimamente seus direitos através de movimentos e tomadas de posição; os homossexuais se organizam e exigem reconhecimento e respeito; etnias consideradas minoritárias assumem a defesa de sua representatividade e significação social e cultural.

Nos anos 80, as questões giram em torno da abertura política, do fim da ditadura militar, que gerou descrédito pelo regime, recalques do indivíduo no tecido social e político, mas, ao mesmo tempo, engendrou a busca por inspiração nos processos revolucionários de expressão democrática e “uma força de vida que se apresenta pela afirmação do desejo, pela liberdade e pelo prazer, desprezando o ser humano o gosto pelo martírio e pela dor no processo da civilização” (SANTIAGO, 2002, p.37).

Surgem, por conseguinte, nesse momento, algumas marcas distintivas peculiares, em relação às produções típicas do Modernismo, estilo que atingiu a arte e a literatura como um “vagalhão renovador”, que as faz serem reconhecidas “como expressão legítima da nossa sensibilidade e da nossa mentalidade” (CÂNDIDO, 2006, p.10).

Algumas dessas marcas podem ser identificadas através da tendência para a eliminação das fronteiras entre a arte erudita e a arte popular, o que tem provocado um questionamento sobre os critérios tradicionalmente definidores e valorizadores do produto estético. O ritmo funk, por exemplo, inicialmente tratado como produto de menor valor, e para o qual se previa uma vida curta, hoje divide os palcos brasileiros com grandes nomes da música em posição de equivalência e não demonstra falta de fôlego ou promessa de extinção.

Torna-se frequente, também, a presença da intertextualidade, ou seja, da mistura, do diálogo entre vários textos, comprovando que ninguém é só um, mas sim o conjunto formado por todas as suas leituras prévias, que vão se somando no sentido de montar o indivíduo e sua consequente produção literária. Além disso, há como traço significativo e globalizador, a preocupação com o presente, sem, necessariamente, a projeção no futuro. É uma visão negativa e pessimista do presente, sem oferecer grandes possibilidades de transformação.

Ainda compõem o cenário o exercício da metalinguagem em que o texto literário, enquanto linguagem ou enquanto processo, passa a importar mais do que os conteúdos de vida que possa revelar, como diz Domício Proença Filho (1995) e o caráter memorialista, de depoimento, que revela a experiência do corpo vivo por trás do escrito, a memória afetiva do escritor ou sua experiência pessoal, através da qual vêm à tona problemas de ordem filosófica, social e política.

Neste contexto, torna-se imprescindível observar o traçado de uma mulher cuja principal arma – a palavra – mantém uma posição presa à terra e a suas origens, cuja veia poética toca várias das referidas características, mas atribui a elas uma nova coloração, um matiz variado, num jogo de luz e sombra, aproximação e afastamento.

A poesia de Adélia, tecida por um eu interior centrado em si e buscando uma possível passagem para a descoberta do enigma da vida, expressa naturalmente as linhas do nosso tempo, reunindo algumas das interrogações mais vivas do pensamento contemporâneo. Assim, a tônica confessional, por exemplo, como artifício expressivo do eu lírico, revela a preocupação com o leitor como o outro social da experiência estética, com quem estabelece uma relação, não apenas de destinatário de uma mensagem, mas com quem partilha, divide o conteúdo de um saber. O eu lírico atua como o detentor de um segredo que precisa confiar ao outro, tem a obrigação de enunciar um saber sobre algo que o uso ordinário e cotidiano da língua esvaziou de sentido, transformando-o poeticamente. É o que se observa no poema “Objeto de amor”, do livro *O pelicano* (PRADO, 2007, p. 29):

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.

Consoante as propostas de Friedrich (1978), a tradição poética moderna atualiza a relação do eu lírico com o mundo, ordenado a partir dos avanços da técnica e dos processos de modernização como um todo. Adélia, ao contrário, recria o popular, travestindo-o de poesia e transportando-o para o universo do poético à medida que edifica o cotidiano com suas práticas, seus modos de fazer e agir, que comparecem ao poético como condição e matéria da expressão do eu no mundo, e não como consciência de saber-se vítima da modernidade.

O texto apresentado, assim, confirma a modernidade no sentido de se aproveitar de um verso livre, sem preocupação com métrica ou rima, aproximando-se da estrutura de prosa. E, como se se dirigisse a alguém, a uma segunda pessoa do plural marcada pela forma verbal “puderdes” que mostra distanciamento, reverência em relação ao leitor, transmite uma mensagem em que essa reverência se quebra no momento em que o choque vem pela escolha da palavra em geral de uso vulgar, mas que aparece recriada poeticamente, ratificando a

intenção de, simultaneamente, aproximação e afastamento, ruptura com o tradicional através da reapropriação do banal.

A palavra crua que denomina parte do corpo, enquanto signo, apresenta uma estrutura sonora, um significante, que fere, incomoda os ouvidos mais sensíveis, ao lado de um significado igualmente difícil de ser assimilado como poesia. No entanto, o modo como a verdade daquele momento é dita estabelece uma outra relação com a mesma palavra, envolve o leitor e instaura uma crise entre o que estava previamente determinado como feio e o que é corpo e como tal estabelece o encontro com o concreto, com o real que traz de volta nossa humanidade e nossa finitude.

## 2.2 - “Quem entende a linguagem entende Deus”

Samuel Levin afirma que a “poesia se distingue por uma singular unidade de estrutura” (*Estruturas lingüísticas em poesia*, 1975, p. 13), e recupera Winsatt e Brooks (1957, p.748 apud LEVIN, 1975, p.13), quando declaram que “a ‘forma’ efetivamente abrange e penetra a ‘mensagem’, de modo a constituir-se em significado profundo e substancial, mais que em mensagem abstrata ou ornamento separável”, de modo que a “dimensão poética é aquele significado vividamente unificado que coincide com a forma”.

Na poética de Adélia Prado, o conceito de unidade se estabelece de forma muito peculiar, uma vez que é alcançado a partir da revitalização de termos e expressões normalmente considerados indignos de frequentar um texto de natureza poética. Adélia edifica um castelo com base em elementos simples, extrinsecamente não poéticos, utilizando os tijolos do cotidiano, e até do universo do escatológico, mas exerce sobre eles a força do trabalho poético, para erguer daí uma poesia pura e limpa que une ‘forma’ e ‘mensagem’, em um corpo único. A escritora compreende que as palavras sejam potencialmente poéticas e que cabe à linguagem fazer com que este potencial passe a ser ato.

Neste sentido, corrobora o que afirma Etienne Souriau: “Enganam-se aqueles que pensam poder classificar as coisas uma por uma, como próximas ou distantes do poético” (SOURIAU, 1947, p. 259 apud COHEN, 1966, p. 36). Ao que acrescenta Jean Cohen:

De fato, a história literária ignorou essa exigência: a poesia seguiu a evolução das sociedades, não deixou de se democratizar. A princípio reservada aos deuses e às deusas, hoje ela abriu suas portas à multidão de plebeus. Da carniça de Baudelaire ao metrô de Prévert, os seres e coisas que se julgavam excluídos da poesia por uma espécie de maldição natural mostraram-se dignos de penetrar nela, quando as palavras forçavam sua entrada. (COHEN, 1966, p.37)

Um bom exemplo é o poema “Lirial”, do livro *O pelicano*, p.15:

Lírios, lírios,  
a vida só tem mistérios.  
Destruo os lírios,  
eles me põem confusa.  
Os finados se cobrem deles,  
os canteiros do céu,  
onde as virgens passeiam.  
Como cabeças de alho,  
os bulbos ficam na terra  
esperando novembro para que eu padeça.  
Como pessoas, esta flor espessa;  
branca, d’água, roxo-lírio,  
lírio amarelo – um antilírio –,  
lírio de nada, espírito de flor,

hausto floral do mundo,  
 pensamento de Deus inconcluído  
 nesta tarde de outubro em que pergunto:  
 para que servem os lírios,  
 além de me atormentarem?  
 Um lírio negro é impossível.  
 Inocente e voraz o lírio não existe  
 e esta fala é delírio.

Neste texto, existe uma evidente preocupação com a forma, através do cuidado na elaboração de rimas e efeitos sonoros, como por exemplo, “lírios” – “mistérios”, “lírio” – “antilírio” – “delírio”. Por meio destes efeitos, a mensagem vai se articulando e se construindo para revelar os sentimentos do eu diante das associações entre a flor e a ideia de morte. A flor, embora singela, não desperta vozes relativas a sua beleza ou perfeição; ao contrário, a visão do lírio motiva a lembrança da morte, de funeral, de algo que atormenta o eu lírico. O eu, assim, revela a intenção de destruir os lírios, pois eles não são inocentes e representam um “pensamento de Deus inconcluído”, uma imagem que relaciona a beleza à morte e ao tormento.

A repetição das expressões promove sua fixação na memória do leitor, como sugere Levin, que considera a poesia dotada de uma “qualidade duradoura, não na acepção estática de documento ou propriedade pública, mas na acepção dinâmica de recriação individual” (LEVIN, 1975, p. 14), que sugere a interação com o leitor, a partir do momento em que este é estimulado a reproduzir a poesia em seu espírito, e que esta contracenava com suas memórias e vivências anteriores.

Na poética adeliã, estes conceitos se confirmam pela imagem do cotidiano que é desenhada para compor um todo expressivo do eu, mas atinge igualmente o leitor, que se vê compreendido, às vezes transpassado por uma série de “verdades poéticas”, que revelam sentimentos, sensações, impressões, traços humanos comuns, especialmente femininos. Assim, no processo de seleção de cada vocábulo e de sua posição na estruturação do poema se articula a definição de estilo, que segundo Bernard Bloch, “é a mensagem conduzida pelas distribuições de frequências e pelas probabilidades transicionais de seus traços linguísticos, especialmente na medida em que difiram das dos mesmos traços da linguagem como um todo” (BLOCH, 1953, p. 42 apud LEVIN, 1975, p. 25).

É na escolha dentro das infinitas possibilidades da língua que Adélia Prado desenvolve sua poética ao mesmo tempo universal e intimista, que pode ser analisada por meio de considerações estruturalistas, como as de Samuel Levin ou Jean Cohen, preocupados com a estrutura fônica e semântica do texto poético, uma vez que a escritora constrói, através de jogos fonéticos como rimas, aliterações e assonâncias, um complexo sistema de significações,

e consolida a linguagem como significação, de modo que os recursos sonoros impliquem um processo de “remessa para” (COHEN, 1966, p.31), de transcendência do significado para atingir a dualidade do processo semiológico.

É o que se observa no fragmento do poema “A criatura”:

Jesus, José, Javé, Jonathan, Jonathan,  
a flor diminuta é meu juiz.  
Me deixem no deserto resgatada,  
pedra que dentro é pedra,  
sobre pedra pousada.  
(*O pelicano*, p. 95)

Assim, concordando com Jean Cohen, se o poema é linguagem, ele tem a função de remeter para o conteúdo considerado como substância, ou seja, como coisa existente em si e independente de qualquer expressão verbal ou não verbal. As palavras são simples substitutas das coisas, existem para transmitir uma informação sobre as coisas que as próprias nos forneceria se pudéssemos identificá-las. Portanto, a “linguagem é um simples intermediário codificado da própria experiência” (COHEN 1966, p.32).

No entanto, por outro lado, Adélia tece seu conceito de poética, contrariando, de certa forma, a ótica estruturalista apresentada, pois declara que sua poesia é como uma graça, uma dádiva divina e, assim, aproxima-se da afirmação de Georges Mounin (1962):

Na poesia, trata-se de fazer de maneira evidente certa operação do espírito, de restituir seu equivalente assimilável por meio exclusivo da física das palavras. A missão própria da poesia é oferecer ao mais sólido da linguagem e ao mais misterioso do mundo o lugar de uma misteriosa coincidência. (MOUNIN, 1962, p.53/54, apud COHEN, 1966, p. 25).

E a própria Adélia, em entrevista ao *Caderno de literatura brasileira*, reafirma:

Poesia não é algo que eu crio com as palavras. As palavras me servem na medida em que dão carne a uma experiência anterior. Eu só posso escrever porque existe essa experiência anterior. Eu posso até cutucar um pouquinho em alguma palavra e ela me despertar a coisa, mas essa coisa desperta é que é o grande mistério. Para mim, é o corpo de Cristo; ela é uma encarnação da divindade, é um experimento do divino. E o máximo desse experimento é um Deus que tem carne, que no caso é Jesus. É o máximo de poesia possível.

Sob este ângulo, a noção de poética de Adélia tangencia a de Mikel Dufrenne, no sentido de relacionar a linguagem ao pensar e ao sentir. Nas palavras de Dufrenne:

Eu aprendo a responder ao substantivo assim como responderia ao objeto que ele designa, pois para mim ele nada mais é do que o substituto desse objeto, ou mais do que isso, ele carrega o sentido, evoca a definição na qual uma compreensão é explicitada. (...) Falar é sempre trocar idéias e não gestos ou coisas (DUFRENNE, 1969, p. 31/ 33)

Dufrenne, assim, sugere que a linguagem seja pensamento e vice-versa, uma vez que é, a um tempo, o significante e o significado que é visado pelo pensamento. Portanto, ela é mais que um signo: “é um instrumento que se aniquila no que produz, à medida que o produz ou que é reabsorvida no pensamento que suscitou”, uma vez que não existe semelhança entre a palavra e o objeto, mas entre o que a palavra desperta em nós e o que o objeto despertaria em nós; pois ela não está no ente; está em nós. (DUFRENNE, 1969, p. 34)

A palavra adquire, então, status de ‘sentimento’, pois é a partir dela que comungamos com o que nos é comunicado por meio de uma sensibilidade afetiva que, segundo Mikel Dufrenne alcança o conceito de natureza: “A significação é natural (e natural se opõe, neste caso, a artificial) enquanto é expressão, e a expressão, por sua vez, supõe que a palavra seja natureza”. (DUFRENNE, 1969, p. 43) E a poesia seria a manifestação da imagem, porque a palavra, tratada como uma coisa e não como um signo, só pode significar por intermédio da magia e não pela razão.

As ideias de Dufrenne ecoam na poética da escritora mineira, alvo de nosso estudo, à medida que se concentra como uma poética do sentimento, das impressões, marcada pela sensibilidade. Uma poética em que o signo se desdobra para produzir o imprevisível, em que a sintaxe se desorganiza para aumentar a quantidade de informação, privilegiar o léxico e colocar as palavras em liberdade. E é a própria Adélia que explica, em entrevista ao *Caderno de literatura brasileira*:

A palavra para mim é a coisa mais sutil que existe. Palavra é coisa (...) Às vezes, a palavra entra no poema não pelo que ela significa, mas pelo puro som dela; aranha, cortiça, pérola são belas coisas ou palavras belas? (...) Palavra é sentido. Por exemplo, se eu falo ‘papel’, isto não significa nada; ‘cadeira’, ‘gravador’, ‘xícara’, ‘café’, são sons. Agora, as palavras ‘papel’, ‘café’ ganham consistência quando elas estão poetizadas. No poema, elas ganham densidade, concretude, sentido. Então quando eu falo ‘a palavra’, eu estou dizendo ‘o sentido’. Eu entendi isto através de outra via. Quando você diz: o filho de Deus é Verbo, Jesus Cristo é Logos divino, palavra eterna... O que é isso? Para mim é sentido, o sentido, o sentido do ser, o sentido da existência (...) Palavra é quando você chega ao sentido, é quando você entende.

Por conseguinte, o livro *O pelicano* representa, através da metáfora em estado bruto, a descoberta das plenas potencialidades que a poesia permite, uma vez que revela que a encarnação da palavra é Jesus e esta identificação entre Jesus e o verbo se corporifica na metáfora de Jonathan pela qual a escritora revela sua paixão ao longo de todo o livro.

Por isso, não surpreende que, nesta obra, haja poemas que, do ponto de vista escatológico, concebam a história como “excremento do tempo”, imagem que se opõe à busca pela eternidade:

Ora, direis. Ora digo eu. Ora, ora.  
Não quero contar histórias,  
porque história é excremento do tempo.  
Queria dizer-lhes é que somos eternos.  
(*O pelicano*, p. 23)

Ou que o homem seja visualizado como imagem de Deus, invertendo a tradição cristã que diz que Deus criou o homem à sua imagem e semelhança:

O corpo não tem desvãos,  
só inocência e beleza,  
tanta que Deus nos imita  
(*O pelicano*, p. 27)

### 2.3 – “Os vocativos são o princípio de toda poesia”

Desde seu livro de estreia, *Bagagem*, de 1976, a tematização sobre o fazer poético pressupõe, na arte de Adélia Prado, uma intenção de firmar o espaço para a dicção poética, originando uma opção estética que privilegia o particular, a circunscrição do espaço social sob a forma de província e seus mínimos, a simplicidade das coisas como signos de uma verdade. Tais elementos, associados a um ‘simbolismo religioso’, integram uma ética de entrega ao Divino que constitui a cosmologia da obra da escritora e que se reconhece pela relação entre poesia e Deus, através de uma expressão humilde, do uso da linguagem popular, do destaque aos limites humanos e físicos e ao limite da própria divindade. (FONTENELE, 2002, p. 69)

À medida que Adélia humaniza Deus e diviniza o homem, aproxima-os para construir seu projeto literário que pretende ser a representação da palavra de Deus:

Por isso escrevo os poemas  
pra velar o que ameaça minha fraqueza mortal.  
Recuso-me a acreditar que homens inventam as línguas,  
é o Espírito quem me impele,  
quer ser adorado  
e sopra no meu ouvido este hino litúrgico.  
(*O pelicano*, p. 41/42)

A primeira pessoa do discurso revela um eu que se mistura à Adélia enquanto pessoa, enquanto fiel à religião que professa e enquanto poeta disposta a usar sua arte como veículo desse Espírito, não de forma panfletária, mas certamente de entrega dupla: ao Espírito e à poesia que utiliza para torná-lo concreto – “hino litúrgico”.

Em entrevista à Revista *Entre Livros*, a poeta afirma que:

...só pessoas equivocadas quanto à natureza do fato literário repudiam um livro por sua casuística religiosa. O enredo ou tema de um livro não é o que o torna bom ou mau. Seu valor e desvalor têm a ver com “forma”, apenas. Sou poeta, não escrevo catecismos.

E a “forma” de sua poesia anuncia não a intenção de divulgar uma prática religiosa, mas a postura de que o poema seja também uma forma de oração, com versos livres, espontâneos, nascidos de uma inspiração, de uma revelação epifânica.

Para concretizar este projeto, um dos recursos mais férteis produzidos pelo sujeito do texto literário para materializar a onipotência do divino é o silêncio, a falta, a abertura de um espaço para o inefável. A poesia é, assim, capaz de acolher o mistério da espera, o inefável do gozo do sentido e da sonoridade das palavras que cristalizam a manifestação da beleza como

essência, sem, no entanto poder se confundir com o discurso religioso propriamente. Como afirma Queiroz (1994):

A vertente religiosa apresenta ainda particularidade relativa à expressão formal do poema: trata-se da correlação entre seus níveis sintático, rítmico e semântico e as formas bíblicas da ladainha e da oração, sem, contudo, se confundir com elas, visto que os poemas de Adélia não têm o caráter pragmático que se observa nas formas litúrgicas. (QUEIROZ, 1994, p. 75)

Como outro recurso, há os elementos vegetais que metaforizam a energia de transformação proposta na poética de Adélia Prado. O poder criador da poesia está, por exemplo, metaforizado em "buganvílias brancas", que é tema de "No meio da noite" (PRADO, 2006, p. 15):

Acordei meu bem pra lhe contar meu sonho:  
sem apoio de mesa ou jarro eram  
as buganvílias brancas destacadas de um escuro.  
Não fosforesciam, nem cheiravam, nem eram alvas.  
Eram brancas no ramo, brancas de leite grosso.  
No quarto escuro, a única visível coisa, o próprio ato de ver.  
Como se sente o gosto da comida senti o que falavam:  
"a ressurreição está sendo urdida, os tubérculos  
da alegria estão inchando úmidos, vão brotar sinos".  
(...)

"As buganvílias brancas (são) destacadas de um escuro" como a palavra bíblica é "luz que brilha nas trevas" (Evangelho de São João). Ambas rompem o caos e o silêncio noturno, e criam mundos. A visão, a luz e o verbo são símbolos positivos do poder criador. Configuram o gesto de verticalização ascendente do dia que irrompe em meio à noite através do sonho. Adélia projeta a imagem diurna da palavra como cinética, ou seja, como movimento. Ao Verbo soberano, combativo, masculino, que objetiva vencer o tempo e a morte, aproxima as buganvílias que falam sobre a ressurreição. Os símbolos da palavra têm o bastão florido como modelo de metamorfose, em que valores negativos servem ao progresso de valores positivos. A poesia é um produto ígneo da fricção da vida e da morte. E afinal, o tempo é vencido.

A "sempre-viva" de "Solo de clarineta" (p. 49) é mais um símbolo vegetal da poesia como fiadora da permanência da esperança:

As pétalas da flor-seca, a sempre-viva,  
do que mais gosto em flor.  
Do seu grego existir de boniteza,  
sua certa alegria.  
É preciso ter morrido uma vez e desejado  
o que sobre as lápides está escrito  
de repouso e descanso, pra amar seu duro odor  
de retrato longínquo, seu humano conter-se.  
As severas.

As flores desidratadas, humanizadas, fazem o percurso humano da ressurreição, uma vez que precisam morrer para atingirem o estado de merecer a vida eterna.

A crença religiosa na ressurreição estrutura, ainda no livro *Bagagem*, "Pistas" (p. 22) e "O dia da ira" (p. 24). E também "Tarja" (p. 54), poema em que o nome de uma mulher falecida "é como um ramo de angélicas dentro de um quarto fechado", e em que se pontua que "a poesia, a mais ínfima, é serva da esperança". Já "Módulo de verão" (p. 16) confirma: "o que ela (a poesia) fica gritando eu não entendo,/ sei que é pura esperança". São exemplos de uma religiosidade calcada nos valores católicos, firmes em seu propósito de desvendar o mistério da vida eterna.

Nos metapoemas, como por exemplo o poema "Guia", constata-se claramente que o objetivo da poesia é a salvação:

A poesia me salvará.  
 (...)
   
 No entanto, repito, a poesia me salvará.  
 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.  
 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.  
 Ele me salvará. Não falo aos quatro ventos,  
 porque temo os doutores, a excomunhão  
 e o escândalo dos fracos. A Deus não temo.  
 Que outra coisa ela é senão Sua face atingida  
 da brutalidade das coisas?

(PRADO, 2006, p. 63)

A ligação entre o divino e o poético se manifesta de forma nítida; é a poesia que, como representação dos desejos de Deus, será responsável pela salvação do eu. É a poesia que promove a compreensão em relação aos mistérios do amor de Cristo, de sua entrega pela salvação dos homens. A palavra sagrada se mistura às palavras do mundo que se prestam à compreensão máxima, que se elevam à posição de preencher as lacunas do que ultrapassa os limites da significação plana e possibilitam uma verticalização do conhecimento – epifania. E o silêncio, a ausência de uma explicação coerente se acentuam na recusa de falar “aos quatro ventos” e na indagação final que serve de definição para a própria poesia: a poesia, portanto, nada mais é “senão Sua face atingida da brutalidade das coisas”. A poesia realiza o que aos olhos profanos seria impossível e o poeta é aquele que tem a tarefa de decodificar a mensagem, “entender a palavra pelo seu reverso”, expressar o que vislumbra de transcendente ou divino nas coisas.

As imagens se somam como quadros de um filme bastante cortado, como uma série de fragmentos líricos que podem ser a expressão de um estado de espírito ou uma iluminação momentânea. Os espaços vazios que se formam entre esses quadros são preenchidos pela mente e a elipse, a omissão, causa um efeito de profundidade e densidade, como se nem tudo pudesse ou devesse ser dito e a compreensão final seja também uma graça, um exercício do contato com o divino.

A construção sintática fundada em referências anafóricas em que os pronomes nem sempre revelam claramente os elementos que substituem contribui para produzir essa imagem do que não é dito, do que se deve depreender a partir de alguma sensibilidade. O objetivo não é esclarecer o caminho da espiritualidade, mas sugerir que ele exista ou que talvez existam muitos caminhos.

Assim, o silêncio atua como parte de um movimento de dizer e não dizer, de avançar e recuar, cultivando um vínculo metafórico de construir formas mínimas que parecem carecer de ressonância emocional, mas que são, na verdade, opções vigorosas de imagens sobrepostas, como a do “roxo das flores debruçado na cerca” que fica responsável por perdoar a “moça do seu feio corpo”.

Para Ana Lúcia Moret (1993), em “Tradição e Modernidade na Obra de Adélia Prado”, o discurso da autora é rico e moderno precisamente pelo fato de tomar a linguagem do Antigo Testamento, cuja característica é materializar a palavra (influência hebraica em que expressões fantasiosas e concretas são mescladas a metáforas e imagens fortes e ousadas). Veja-se o trecho seguinte:

O que mais nos surpreende neste aspecto da religiosidade de Adélia Prado é que ela, ao ligar-se a uma tradição tão milenar como o cristianismo, acaba escolhendo dentro dele um ponto ainda mais distante, no caso, o Antigo Testamento. Paradoxalmente, isto lhe confere certa modernidade na medida em que se afasta ou se diferencia da prática religiosa tal como se apresenta na pregação católica de nossos tempos, mais centrada no Novo Testamento. Ou seja, o primitivismo do Antigo Testamento acaba dando ares mais modernos à sua poética da religiosidade. (1993; 25)

A representação do Velho Testamento como reunião de símbolos e metáforas acentua o projeto literário de Adélia, uma vez que ela não demonstra preocupação em transmitir a mensagem da religião conforme esta se apresenta na atualidade. A base da sua arte se constrói exatamente como metáfora, assim como a palavra de Deus se estruturou, gerando ícones em torno de si mesma.

Assim, mesmo as práticas cotidianas mais banais constituem motivo para o encontro com o sagrado, que, na maioria das vezes, não é teologal, mas sim experimental. Exemplar é “O poeta ficou cansado”, do livro *Oráculos de maio* (PRADO, 1999, p. 13):

ó Deus,  
me deixa trabalhar na cozinha,  
nem vendedor nem escrivão,  
me deixa fazer Teu pão.  
Filha, diz-me o Senhor,  
eu só como palavras.

Fazer pão, atividade tipicamente feminina, alcança um valor maior pela possibilidade da metáfora: o pão é metáfora do corpo do Cristo, do ritual de permanência da purificação e do sacrifício de Jesus pela salvação dos homens. Fazer o pão de Deus seria tarefa extremamente importante por simbolizar a passagem do concreto ao abstrato, do físico ao espiritual.

Ainda de *Oráculos de Maio* (1999), pode-se recolher “Mural” (p. 39), no qual estão presentes o registro do cotidiano, a beleza das coisas repetidamente exercidas, o diálogo com Deus e a sua presença nos acontecimentos mais ínfimos:

Recolhe do ninho os ovos  
a mulher  
nem jovem nem velha,  
em estado de perfeito uso.  
Não vem do sol indeciso  
a claridade expandindo-se,  
é dela que nasce a luz  
de natureza velada,  
é seu próprio gosto  
em ter uma família,  
amar a aprazível rotina.  
Ela não sabe que sabe, a rotina perfeita é Deus:  
as galinhas porão seus ovos,  
ela porá sua saia,  
a árvore a seu tempo  
dará suas flores rosadas.  
A mulher não sabe que reza:  
que nada mude, Senhor.

A partir da observação de uma cena simples do cotidiano, o poema acaba se transformando em oração, em súplica. A beleza e a sinceridade daquele momento ganham a riqueza da transcendência sob a ótica de Adélia que trata como algo mais do que pode parecer aos olhos comuns.

Da mesma forma, o fazer literário, sua origem e o papel do poeta no mundo constituem também uma constante. Na sua obra, a poesia nasce da voz de Deus e o poeta é

aquele que a transmite à humanidade: "Com efeito, eu mesma recebi do Senhor o que vos transmito" - uma adaptação de Co. 11, 23. e epígrafe da primeira seção de poemas de *O Coração Disparado* (2006).

Sua metapoesia revela que ao poeta cabe o papel de servir a Deus, porque tem a missão de ser aquele que materializa Sua palavra, que se resume na própria poesia: "Poesia sois Vós, ó Deus./ Eu busco Vos servir." (1995; 282). A construção artística associada ao sofrimento da matéria, de mãos dadas com o divino presente nas coisas mundanas salvam o poeta, como afirma Gerontília, em *Solte os cachorros* (2006): "O que me fada é a poesia. Alguém já chamou Deus por este nome? Pois chamo eu que não sou hierática nem profética e temo descobrir a via alucinante: o modo poético de salvação."

Em diversas entrevistas, a mineira defende a imagem divina da poesia:

Considero a poesia a passagem de Deus entre nós, o sinal luminoso de Seu dedo na brutalidade das coisas. Tocados por Ele, não morreremos. A ressurreição se garante. Claro que isso ocorre também fora da arte (...) A poesia é verdade. Posso inventar uma linguagem, nunca uma emoção. (2000, p. 82)

## 2.4 – A poesia é de Deus

Na prosa, as marcas da religiosidade seguem os mesmos passos da poesia. As personagens, em sua maioria femininas, dedicam à fé um significativo espaço de suas preocupações. A religiosidade entra como ingrediente formador de uma massa humana que busca atravessar uma crise, transpor as dificuldades lançadas pelo mundo.

Tudo começa pelas epígrafes bíblicas que aparecem como a insinuar de onde vêm as ideias que dão origem aos livros. São epígrafes que sugerem aspectos comuns das experiências dos apóstolos, como por exemplo, a epígrafe do livro *Manuscritos de Felipa* (1999), que reproduz um trecho de uma carta em que o apóstolo Paulo, à espera do martírio, pede a Timóteo que vá até ele: “Quando vieres traze contigo a capa que deixei em Trôade, na casa de Carpo, e também os livros, principalmente os pergaminhos.” (II Timóteo 4-13). A imagem simbólica de um simples pedido pode sugerir a importância da palavra escrita para aquele que precisa deixar uma mensagem para toda a humanidade – os pergaminhos são a maneira de permanência até nossos dias das palavras de homens que entregaram a vida em nome da fé.

A proposta de transmitir uma mensagem de transformação delinea as páginas de *Manuscritos de Felipa* e, neste sentido, a obra pode se assemelhar a um pergaminho, por ser uma espécie de diário de uma mulher que atravessa momentos de doença e dor e, por meio de sua fé conduzida pela mão católica da autora, consegue se recuperar e alcança um estado de felicidade.

Quando, diante da proximidade da morte da amiga Martina, Felipa destaca o papel do médico que leva a paciente à capela e a convida a rezar, por exemplo, observa-se a junção, a união, e não a oposição, entre ciência e religião. A doença e a iminência da morte transformam as pessoas, agem sobre elas de forma determinante e a dor serve de ingrediente para a construção de uma subjetividade para a qual a religião é essencial. Nesse momento, o texto vai se transformando em reza, em longa novena, sem parágrafos marcados, sem respeitar uma pontuação adequada, num ritmo monótono, repetitivo como a sequência das orações da novena. Páginas transcorrem com uma narrativa corrida, sem pausa para reflexão. As palavras parecem brotar aos borbotões, misturando aquelas que seriam destinadas a Deus em uma oração formal a outras que discorrem sobre o cotidiano, a realidade, coisas banais e exteriormente desimportantes, no entanto, também dedicadas a Deus, também como meios de orar: “... a gente reza de todo jeito, dormindo, andando, botando leite pra ferver, conversando

com paciência com gente inoportuna e pouco inteligente como o Alcino Maia...” (PRADO, 1999, p. 61)

Como diz Ana Cristina Chiara, “a religiosidade de Adélia Prado é uma práxis que, em termos de linguagem, alia o sentimento do sublime aos fatos mais prosaicos” (CHIARA, 2003, p. 345):

Arrumei as romãs na travessa, dizendo à Ivaneide que podia pegar algumas. Penei porque escolheu as mais bonitas e maiores, as mais rosadas. Essas coisas são quase como cortar um pedacinho do meu dedo mindinho. É muito difícil dar o mais bonito. Melhorei quando, pra me livrar da sensação de estar usurpada das romãs, ofereci-as a Deus em Holocausto. Foi como reavê-las. Fantástico. (PRADO, 1999, p. 22)

Em outros livros, a epígrafe anuncia ensinamentos, revela momentos de reflexão, como em *Cacos para um vitral* (2006). A partir da epígrafe: “... quando vier a perfeição, o que é limitado desaparecerá; agora vemos em espelho e de maneira confusa, mas depois veremos face a face...” (I Coríntios 13), introduz-se a imagem do espelho que mostra o inverso, o esquerdo, um outro lado, produz uma visão falsa, ilusória e confunde a verdade. No entanto, o futuro oferece uma esperança de que poderemos ver “face a face”, sem, porém, uma definição clara do que isso representa. O que seria ver “face a face”? Na carta aos Coríntios, trecho bíblico de onde se extraiu a epígrafe, a resposta é o amor que sobreviverá às profecias, às línguas, à ciência, “pois nosso conhecimento é parcial, como parcial é a nossa profecia”, ao passo que “o amor jamais acaba”. (I Coríntios 13)

A religiosidade surge agora como algo vivo – presente na vida e no texto, misturada a elementos do cotidiano, como se fosse uma força real que se combina a todas as experiências e memórias. É o que ocorre, por exemplo, quando o pai inaugura a iluminação elétrica em casa, momento em que as imagens se atropelam em uma espécie de oração de agradecimento:

Quando inauguraram a luz elétrica na minha casa, meu pai convidou os vizinhos e serviu café acompanhado, depois de rezar o terço, onde se completou no segundo mistério glorioso como Jesus, quarenta dias após sua ressurreição, subiu ao céu na presença de sua mãe santíssima e dos apóstolos. Não esplende o sol como esplendeu naquele dia a lâmpada Alva Edison sobre a mesa quadrada e nossas quatro cadeiras. (PRADO, 2006, p.11)

O questionamento religioso segue a linha da fragmentação uma vez que comprova, confirma a fé que questiona, instaurando um paradoxo entre o ideal da fé que deveria trazer apaziguamento e tranquilidade, mas, ao contrário provoca mais tensão e crise por causa da culpa que instaura pelas próprias incoerências internas. A religião é ironizada no ponto de vista dos outros, daqueles que a veem unicamente como cura para os problemas e aparece, de forma dúbia, tanto como a própria problematização da fé, quanto como meio de descobrir o

caminho a seguir na vida, como solução – epifania – busca por um sinal, uma mensagem, que nem sempre é claro e pode trazer mais dúvida e ansiedade:

Comecei já naquela horinha uma novena pra Santa Teresinha do Menino Jesus, a fim de obter discernimento quanto ao rumo das minhas ações (...) Dito e feito, ao principiar o fim da novena recebo de amiga distante e não íntima um envelope contendo o retrato de Teresinha com a seguinte dedicatória: A Dolores, com votos de que Santa Teresinha lhe dê saúde e disponibilidade no serviço de Cristo! Mercedes. Olha o que fui arranjar! Meio burra que sou pra decifrar mensagens, não sei que atitude tomar. (PRADO, 2006, p. 54/55)

Assim, a mensagem vem, mas não é claramente decifrada, mantém-se o enigma, faltam ingredientes para dar liga à massa e a consequência disso é que o eu se sente diminuído, reduzido ao diminutivo:

O ciscadinho do pardal em riba do muro. É só isso que eu sei, do ciscadinho, do pardalzinho, do murinho. Uma ajudazinha, Santa Teresinha do Menininho Jesus, me manda uma florinhazinha do campo, de sinal, que eu descubro a vida, minha vida vidinha. (PRADO, 2006, p. 55)

As referências bíblicas permeiam praticamente todos os livros de Adélia Prado com o propósito de discutir a realidade através da sua comparação com a história bíblica analisada, tratada como real e como mistério simultaneamente, articulando o sonho, a imaginação e a situação do cotidiano com a qual se confronta.

No entanto, a obra em que a religiosidade se desenvolve de forma absoluta e plena é *O pelicano*, analisado a seguir.

## 2.5 - O pelicano

Em geral, os livros de poesia de Adélia Prado se organizam em torno de uma ideia central e se desdobram em blocos ligados entre si. O livro *O pelicano*, de 1987, constitui o melhor exemplo dessa prática, pois está articulado em quatro blocos que se unem em torno de uma epígrafe inicial que abrange toda a obra. A epígrafe “Foi bom ser afligido” (salmo 118, 18) introduz a proposta de diálogo com salmos e cânticos dos *Livros sapienciais* do Velho Testamento, de onde são extraídas as demais epígrafes que iniciam cada um dos blocos que formam a obra. Dentro da Bíblia, estes são livros didáticos, que apresentam um caráter formativo, uma relação de ensinamento e de aprendizagem entre o autor e seus leitores e marcam, na obra de Adélia Prado, uma espécie de descoberta das plenas potencialidades que a poesia permite e sua mais profunda significação.

Em relação a esta primeira epígrafe, é interessante observar que o fragmento bíblico original é: “O Senhor castigou-me muito mas não me entregou à morte”. Adélia, portanto, desviou o sentido primeiro e adaptou-o à sua intenção, mediante a descontextualização da citação bíblica, para alcançar sua perspectiva. A autora, assim, reforça a ideia dos *Livros sapienciais*, e, pretensamente, sugere a benevolência da aflição, como meio de aprendizado, de descoberta, de purificação para atingir a salvação, imagem que metaforiza todo o livro, reconhecido como um aprendizado tanto para a escritora quanto para seus leitores, uma vez que expõe um eu revestido da embalagem lírica que se multiplica para abranger vários ângulos e para evidenciar suas diferentes faces, que não se limita a margens predeterminadas e se oferece, voluntariamente, à experiência da poesia, como um sacrifício ou oferenda. É uma imagem que percorre outras obras, tanto em poesia quanto na prosa e se mantém acesa como a vincular a arte de Adélia ao processo de purificação descrito pela religião como essencial ao homem para que este possa atingir a redenção.

Na primeira parte, chamada “Licor de romãs”, a epígrafe “Pela manhã iremos às vinhas, para ver se a vinha lançou rebentos, se as romãzeiras estão em flor”, extraída do *Cântico dos Cânticos*, de autoria de Salomão, representa a busca aos frutos recém nascidos, aos rebentos das uvas, referências bíblicas que metaforizam o sangue de Jesus, compondo um cenário repleto de simbologias que remetem a nascimento e a origem. Este é um momento chamado por Antonio Hohlfeldt, no ensaio publicado no *Caderno de literatura brasileira* (2000), de “fluxo de consciência da escritora em relação a sua própria arte e a seu significado”.

No poema “A Terceira Via”, a presença do misticismo denuncia-se pela falta assinalada não só pela humanidade do Cristo, que, mesmo sendo filho de Deus, precisou do corpo físico para cumprir os desígnios do pai, mas também pelo desejo de corpo e espírito da voz lírica metonimizado por componentes corporais (“unha”, “pé”, “nariz”) alterados em suas funções para revelar o seu movimento em torno do objeto do desejo.

Sem o corpo a alma de um homem não goza.  
 Por isto Cristo sofreu no corpo a sua paixão,  
 adoro Cristo na cruz.  
 Meu desejo é atômico,  
 minha unha é como meu sexo.  
 Meu pé te deseja, meu nariz.  
 Meu espírito – que é o alento de Deus em mim – te deseja  
 pra fazer não sei o que com você.  
 Não é beijar, nem abraçar, muito menos casar  
 e ter um monte de filhos.  
 Quero você na minha frente, estático  
 – Francisco e o Serafim, abraçados –,  
 e eu para todo o sempre  
 olhando, olhando, olhando...  
 (*O pelicano*, p. 68/69)

Analogamente, a sequência das negativas (“não é beijar, nem abraçar, muito menos casar”), através da impossibilidade de definir o perfil do desejo, provoca o comparecimento do silêncio e o inefável se prolonga pela epizeuxe do último verso “olhando, olhando, olhando...” É como se as palavras não conseguissem expressar o gozo na construção do sentido, e a falta e o excesso são convocados a dizer o que só o eu lírico pode experimentar. Como afirma Laéria Fontenele:

O sentir corpóreo atualiza o erotismo como elemento fundamental na construção do sentido, por indicar o que as palavras não conseguem alcançar: o seu limite e a relação paradoxal de um sujeito que goza para além da codificação social. (FONTENELE, 2002, p. 73)

Desta forma, o inefável se origina da relação entre totalidade e falta, como o que rapta o eu por um instante, constrói um lapso no tempo deste eu, para preenchê-lo com a essência do amor. Neste sentido, sinalizando a falta de palavras para nomear o silêncio da coisa, os vocativos encarnam a expressão mais significativa. O eu clama, invoca apela, exalta o outro por meio de vocativos, e a falta de resposta gera o inefável que cresce como tenda para envolver o eu na interrogação, no questionamento íntimo, na dúvida, enfim, na solidão diante de si mesmo.

O poema “Genesíaco” tanto utiliza os vocativos em sua composição, quanto os valoriza dentro do discurso metalingüístico a que se propõe: “Os vocativos/ são o princípio de toda poesia” (*O pelicano*, p. 11)

Um homem na campina olhava o céu. As estrelas  
pareciam aumentadas, de tamanho brilho.  
Estrela, ó estrela, estrelas,  
ele suplicou como se injuriasse.  
Os que alimentavam o fogo  
aproximaram-se admirados:  
nós também queremos, repeti para nós.  
Ó noite de mil olhos, reluzente.  
Os vocativos  
são o princípio de toda poesia.  
Ó homem, ó filho meu,  
convoca-me a voz do amor,  
até que eu responda  
Ó Deus, ó Pai.  
(*O pelicano*, p.11)

O cenário que se cria diante dos olhos do leitor é de um campo aberto iluminado pela luz das estrelas que despertam o elemento poético, criando a ambiência mística religiosa tanto para o contato com o divino quanto para o surgimento da poesia – consequência deste contato.

A partir do título, valoriza-se o princípio da criação, a origem de tudo, a imagem do nascimento, verbalizada pela invocação às estrelas, articulada à visão do eu lírico como mãe, a que gera o novo ser. O eu se posiciona sob o ponto de vista da mãe, expresso pelo vocativo “Ó homem, ó filho meu”. O verbo no modo imperativo contribui para esta compreensão do desejo de transcendência que se inicia na maternidade, perpassa a proposta de gestação da própria poesia, nos versos: “os vocativos/ são o princípio de toda a poesia” e atinge uma visão de clímax da espiritualidade, com os vocativos “ó Deus, ó Pai”.

Já no segundo bloco, chamado “O jardim das oliveiras”, a epígrafe “Por que escondes de mim a Tua Face e por que me consideras como a um inimigo?” pertence ao *Livro de Jó* e indica o momento em que Deus esconde a sua face, ou seja, o momento do sofrimento, da purgação, das tentações. Segundo a Bíblia, o “jardim das oliveiras” é o lugar sagrado onde Jesus se recolhe para jejuar e rezar durante quarenta dias e quarenta noites e sofre como homem, sozinho perante a iminência do martírio. É uma passagem em que o próprio Cristo questiona a decisão divina e teme ser abandonado por seu Pai. No livro, o eu se debate em meio às trevas, ao medo, à sensação de abandono.

É o que se observa na análise do poema “O bom pastor” (*O pelicano*, p. 53):

Me deixo estar inerte,  
porque não há em mim qualquer coragem.  
Não posso ter, nem ser,  
nem morrer, nem viver,  
não posso entrar nem sair.  
Clamo por Deus e Ele me devolve ao tempo,  
Às notas fiscais que  
- por ordem do governo-  
Devo exigir dos maus negociantes.  
Por que todo este peso sobre mim?

Não quero ser fiscal do mundo,  
 quero pecar, ser livre,  
 devolver aos ladrões  
 sua obrigação com os impostos.  
 Tudo me está vedado,  
 não há lugar para mim,  
 parece que Deus me bate,  
 parece que me recusa,  
 pedir auxílio é pecar,  
 não pedir é loucura,  
 é consentir no auxílio do diabo.  
 (...)

(*O pelicano*, p. 53)

São versos atualizados pela palavra forte de Adélia, em que as antíteses desvelam a crise existencial do eu, confuso, perdido, entre os limites do real e do misterioso, em crise com o mundo que exige dele atitudes predeterminadas e em conflito com seu Deus, que parece se voltar contra ele.

O ritmo do texto apresenta singular importância, uma vez que se organiza em versos curtos, rápidos e sem preocupação com rimas perfeitas. No entanto, nascem rimas simples, como “ter”, “ser” e “morrer”, “viver” que, introduzidas pelas palavras negativas, consolidam a idéia de negação das antíteses proposta pelo eu em um momento de crise. O eu se vê impedido de ser o que quer pelas obrigações externas, sociais, políticas e busca respostas na espiritualidade, mas não encontra.

E é a palavra escrita, como promete o desenvolvimento do poema, que o salva. É o poder da arte que transforma o momento da iminente perdição em pureza e salvação, através da metalinguagem, conforme se observa na sequência do referido poema:

(...)  
 Não ireis acreditar  
 se pensáveis que lêis um poema –  
 alguém me entrega uma carta:  
 “eu agora coloquei dentes,  
 estou mais jovem,  
 só a canseira de velho continua”.  
 O terror sumiu,  
 porque ao reproduzir-vos a carta  
 corrigi duas palavras  
 e não há quem às portas do inferno  
 socorra-se das gramáticas.  
 Portanto, um poder novo me salva,  
 uma compaixão,  
 que usa as constelações e os correios  
 e a mesma língua materna  
 que me ensinou a gemer.  
 O Misericordioso pôs nos ombros  
 Sua ovelha mais fraca.

(*O pelicano*, p. 54)

As temáticas da velhice e do tempo reaparecem renovadas, transformadas pela possibilidade de redenção: corrigir duas palavras não é coisa que se faça “às portas do inferno”. A visão inicial de fraqueza e abandono desaparece e uma espécie de esperança ressurgue, no momento em que o Misericordioso põe nos ombros sua ovelha mais fraca. A língua materna e a consciência de seu uso e poder são os responsáveis por essa transformação.

Já na terceira parte, “O pelicano”, a epígrafe “Estou enferma de amor”, do *Cântico dos Cânticos*, apresenta o amor como doença, como vergonha, descrito por um eu que experimenta a tensão entre as ofertas do mundo e as pressões espirituais, que atravessa a passagem entre a compreensão de sua natureza humana com suas fraquezas e imperfeições e a busca pela espiritualização: “Comigo é na pândega / ou na santidade mais rigorosa”, (*O pelicano*, p.68).

Ou por um eu que toma consciência de seu corpo para reconhecer sua existência e compor o seu retrato: “Sem o corpo a alma de um homem não goza./Por isto Cristo sofreu no corpo a sua paixão.” (*O pelicano*, p.68)

É neste bloco que aparece o nome de Jonathan, um nome hebraico que significa “dádiva de Jeová ou de Deus”<sup>1</sup>. Originalmente grafado com Y – yod, letra que está relacionada ao princípio absoluto da criação da vida, a palavra Y-honathan, possui mais de dez referências bíblicas. Três delas, porém, são relevantes ao nosso estudo: refere-se a um neto de Moisés; ao filho mais corajoso do rei Saul e a um Macabeu que reconquistou para Israel sua liberdade religiosa e política, por meio de longas guerras e de jogos diplomáticos. Nas três acepções, traduz a ideia de um guerreiro e se articula com a de reinício. Também é com Y que se escreve o nome de Jesus no original. Desta forma, explicita-se a metáfora que a personagem concentra: “Jonathan é Jesus” (*O pelicano*, p. 84) e desvenda-se o amor-paixão que o eu lírico lhe dedica.

Amor que se descobre no poema “O sacrifício” (*O pelicano*, p. 83/84, fragmento):

(...)  
 Desde a juventude canto.  
 Desde a juventude desejo e desejo  
 a presença que para sempre me cale.  
 As meninas bailavam,  
 eu estacava querendo  
 e só de querer vivi.  
 Licor de romãs,  
 sangue invisível pulsando na presença Santíssima.  
 Eu canto muito alto:  
 Jonathan é Jesus.

<sup>1</sup> <http://pt.wikipedia.org/wiki/J%C3%B3natas>

A encarnação da palavra é Jesus e a identificação entre Jesus e o verbo se concretiza na metáfora de Jonathan, pois é por meio desse nome que Adélia passa a tratá-lo, transferindo para ele, que é conquistador e, ao mesmo tempo, filho de Deus, o elo entre o Criador e suas criaturas.

O poema revela que o eu lírico direciona sua vida por um desejo de transcendência espiritual, um desejo de encontro que perpassa os caminhos do corpo e culminam em um “canto muito alto” suficiente para eliminar as diferenças entre o corpo e o espírito, uma vez que “Jonathan é Jesus”.

O licor de romãs carrega uma simbologia de importância milenar, visto que aparece nos textos bíblicos, associado às paixões e à fecundidade. Para os judeus, a romã é um símbolo religioso com profundo significado, pois quando chegaram à terra prometida, após abandonarem o Egito, os 12 espias que foram enviados para aquele lugar voltaram carregando romãs e outros frutos como amostras da fertilidade da terra que Jeová (Deus) prometera. Na obra de Adélia Prado tanto de poesia quanto de prosa, as romãs têm papel destacado e trazem diversas vezes essa mesma mensagem: de felicidade, de força, de “sangue invisível pulsando na presença Santíssima”.

Por fim, na última parte do livro, chamada “Colmeias”, a epígrafe “Escuta, minha filha; vê e presta atenção: esquece teu povo e a casa de teu pai; que o rei se encante com a tua formosura!”, Salmo 44, 11, de autoria dos filhos de Coré, representa o encanto da formosura, a entrega final à felicidade do encontro com Jonathan/Jesus nas pequenas coisas concretas do cotidiano, como um cacho de uvas, fechando o ciclo que se iniciou com a ida às vinhas, ciclo que remete ao nascimento da fé, perpassa pela dúvida e atinge a plenitude, a realização do eu através da palavra: “o poder é de quem detém a palavra” (*O pelicano*, p. 94), que ele justifica:

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.

A epígrafe, aqui, também sofreu uma pequena alteração por parte da autora. O original diz “Ouve, filha, vê e atente! Esquece tua gente e a casa de teu pai! O rei cobiça tua beleza, ele é teu senhor, curva-te ante ele!”. Mais uma vez, Adélia trabalha o texto para atingir o objetivo de acentuar o ambiente de sedução que está implícito no texto bíblico, porém de maneira mais disfarçada. Como afirma Antonio Hohlfeldt, pode-se considerar este procedimento literário uma prática comum na poesia de Adélia Prado: a “apropriação

transubstanciada do texto do Velho Testamento, adaptando-o à organização e à intenção de cada obra” (*Cadernos de Literatura brasileira*, 2000).

Já no poema “O pelicano”, texto que intitula um dos mais importantes livros de Adélia Prado, uma primeira pessoa descreve uma cena exterior que provoca profunda agitação em seu íntimo, despertando os sentidos físicos e trazendo efeitos psicológicos. É um poema com estrutura narrativa, com versos livres, sem preocupação métrica e com um ritmo quebrado, uma vez que alterna medidas diferentes. Dessa forma, a concentração se dá no aspecto da organização de um cenário de proximidade com o mar, de um navio que carrega uma simbologia que se amplia para produzir sobre o eu um efeito de descoberta e revelação: “Eu estava poetizada”:

Um dia vi um navio de perto.  
 Por muito tempo olhei-o  
 com a mesma gula sem pressa com que olho Jonathan:  
 primeiro as unhas, os dedos, seus nós.  
 Eu amava o navio.  
 Oh! Eu dizia. Ah, que coisa é um navio!  
 Ele balançava de leve  
 como os sedutores meneiam.  
 À volta de mim busquei pessoas:  
 olha, olha o navio  
 e dispus-me a falar do que não sabia  
 para que enfim tocasse  
 no onde o que não tem pés  
 caminha sobre a massa das águas.  
 Uma noite dessas, antes de me deitar  
 vi – como vi o navio – um sentimento.  
 Travada de interjeições, mutismos,  
 vocativos supremos balbuciei:  
 Ó Tu! Ó Vós!  
 – a garganta doendo por chorar.  
 Me ocorreu que na escuridão da noite  
 eu estava poetizada,  
 um desejo supremo me queria.  
 Ó Misericórdia, eu disse  
 e pus minha boca no jorro daquele peito.  
 Ó amor, e me deixei afagar,  
 a visão esmaecendo-se,  
 lúcida, ilógica,  
 verdadeira como um navio.  
 (*O pelicano*, p. 87)

Os vocativos, associados às interjeições e às exclamações, favorecem a ambiência erótica sugerida por uma espécie de canibalismo visual: “Por muito tempo olhei-o/ com a mesma gula sem pressa com que olho Jonathan” que transfere ao poema o silêncio próprio da adoração, da contemplação do objeto do desejo e do amor, culminando na expressão do inefável, a partir de imagens que traduzem experiências de desfalecimento, comunhão e entrega que o prazer sexual provoca. Ao que complementa Laéria Fontenele:

A linguagem mística confunde-se com a linguagem amorosa dos parceiros sexuais; e a sua comunhão, com a da voz lírica com o divino; e este a contamina com a sua essência, tornando-a “verdadeira como um navio”. (FONTENELE, 2002, p. 74)

A ave, o pelicano, é o símbolo do amor paternal, devido à maneira dedicada como sustenta seus filhotes. Por isso, segundo a iconografia cristã, tornou-se o símbolo do Cristo, e é visto como a representação do sacrifício de Jesus pela salvação dos homens. O pelicano sustenta e nutre seus filhotes de seu interior, assim como o navio sustenta as pessoas em seu bojo. Além disso, o navio é símbolo de salvação que se estende metaforicamente à imagem de Jesus, uma vez que “caminha sobre as águas” (*O pelicano*, p. 87). Como afirma Antonio Hohlfeldt, “há um encadeamento de imagens que partem do navio – pelicano – Jonathan – Jesus, enquanto ideia de salvação, cuja compreensão é atingida pela poeta, que se sente *poetizada*, ao longo da noite”. (*Cadernos de literatura brasileira*, 2000).

A revelação epifânica se completa, enfim, neste livro de descoberta de si e do outro, através da poesia que exerce o papel de externar o sentimento que parte do físico, concreto, sensorial, para a abstração da revelação divina. Os blocos, assim, fecham-se em torno da consciência de que as experimentações humanas são ricas e férteis e produzem, para Adélia Prado, os efeitos do despertar para a mensagem de Deus.

A consciência estética de Adélia Prado faz com que ela utilize o silêncio, a falta e o inefável como mediadores de um modo de expressão poética em que as palavras são intimadas a dizer o que nelas é oco de significação. Desta maneira, projeta o divino na poesia, envolto ao mundo natural e cotidiano, de modo a compor o que seria o discurso feminino de Adélia Prado, uma vez que o amor humano de Adélia não nega o corpo nem o mundo. É pelo corpo que o amor torna-se erotismo e se comunica com a vida e com as forças mais ocultas de transcendência.

O erotismo, segundo afirma Bataille (1987, p. 29):

é o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas, nesse momento, o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde, (...) no erotismo. Eu me perco. (...) O ato do amor e do sacrifício revelam é a carne.

Desse modo, a experiência de vida e morte, perda e recuperação é descrita pelo autor como uma tensão entre a descontinuidade e a continuidade.

Na comunhão entre carne e espírito é que a experiência poética adeliânica efetua a transgressão, pois o corpo desejado equivale à alma e o eu lírico translada ao corpo os atributos da alma para que este deixe de ser uma prisão.

Em “Pranto para comover Jonathan” (*O pelicano*, p. 81), a grandeza e a permanência do amor como emoção voltado para si mesmo se confirmam, assinalando a existência de um amor por si só para o qual nada mais importa. É um amor que se basta a si mesmo, que se nutre de si mesmo e que domina o eu de forma absoluta:

Os diamantes são indestrutíveis?  
 Mais é o meu amor.  
 O mar é imenso?  
 Meu amor é maior,  
 mais belo sem ornamentos  
 do que um campo de flores.  
 Mais triste do que a morte,  
 mais desesperançado  
 do que a onda batendo no rochedo,  
 mais tenaz que o rochedo.  
 Ama e nem sabe mais o que ama.

A repetição da palavra de valor comparativo “mais” estabelece o indefinido, o incomensurável, o que se expande para o misterioso de não saber “mais o que ama”. Em última instância, portanto, é o amor como sentimento supremo de encontro e realização do eu o elemento que sedimenta a poética de Adélia Prado. Um amor que não só recupera a potencialidade platônica de caber dentro do ser humano, registrando sua capacidade de amar, sem necessariamente estar canalizado para um objeto, mas também um amor que não vê limites para a entrega e o gozo e que os transcende através de uma aposta de sublimação plena e espiritual de si mesmo.

Assim, como conclui Laéria Fontenele (2002, p. 80):

A demarcação desses elementos coincide com a produção da verdade poético-ficcional de que o poeta é instrumento do divino, bem como a poesia é a voz deste materializada na letra do poeta; por isso, a expressão do cotidiano banal, recortado nos seus humilíssimos afazeres, do natural, de suas partes banidas da esfera pública. É por meio dessa expressão que sua invisibilidade, sua surdez, seu mutismo e seu secreto gosto são elevados ao estatuto de sublime, em que a coisa é dignificada.

E concluimos retomando o título do capítulo que afirma que “os vocativos são o princípio de toda a poesia”. Os vocativos chamam, apelam, clamam. São elementos gramaticais que se dispõem a interpelar o outro, a suplicar. Na poesia de Adélia Prado, os vocativos fazem a ponte entre o sublime e o prosaico, à medida que se dirigem tanto ao sagrado, a Jonathan, ao divino, quanto aos homens comuns, para revelar a admiração pelo inesperado que a poeta percebe nas coisas do cotidiano. Os vocativos formalizam a capacidade de perceber, nas coisas simples que sempre estão ao nosso lado e que parecem vazias de significação, um encanto inesperado – a poesia. Adélia Prado tem a habilidade de

recolher e registrar o maravilhoso existente no comum e diário. A nossa escritora afirma isso no poema “Genesíaco” (*O pelicano*, p. 11), ao explicar que os vocativos, a súplica, o dar-se conta, enfim, da realidade maior do que o eu é a base da escrita.

Ó noite de mil olhos reluzentes  
Os vocativos são o princípio  
De toda a poesia.

Essa capacidade de reconhecer ou de suplicar para reconhecer o sentido das coisas, de todas as coisas faz com que nada escape do cotidiano. A enorme virtude disso é que a nossa vida é cotidiano prosaico, pequeno, repetitivo, ranheta. Assim, ao gritar pelo sentido da vida miudinha – que é do que somos feitos – e ao afirmar suas respostas, Adélia Prado nos “salva” e o faz de uma maneira vigorosa, porque vai tecendo, lembrando, apontando o sentido que encontra nas tarefas cotidianas. Essa grande revolução silenciosa, misteriosa e definitiva que trata de cooperar com a construção da alma é a grande vocação da poesia de Adélia Prado...

### 3 – AS LINGUAGENS DO CORPO

Olho muito tempo o corpo de um poema  
até perder de vista o que não seja corpo  
e sentir separado entre os dentes  
um filete de sangue  
nas gengivas

Ana Cristina César

### 3.1 – “Um modo de pisar”

Os versos de Ana Cristina César, presentes aqui como epígrafe, tratam da consciência da poeta de que o poema tenha uma existência bipartida, composta de um corpo e de uma alma, em outras palavras, de significante e significado. Com essa preocupação, ela desenvolve uma tentativa de dissociar essas partes, de modo a separar a matéria sonora externa da palavra de sua essência de sentido. O que sobra desse esforço, para a poeta, é “um filete de sangue nas gengivas”. A parte física é incômoda e dolorosa, uma vez que o signo linguístico resume, em princípio, algo único e absoluto. A arte moderna, especialmente a poesia, cujo instrumento de trabalho é a palavra, tem se dedicado à tarefa de reconhecer cada um de seus elementos, iniciando um movimento de dissociá-los, em busca de alcançar um nível de pureza máxima.

A ligação com a experiência vivida e cotidiana desloca a posição do sujeito para outro lugar, que não é simplesmente o do artesanato poético; de modo que ele se torna o objeto de uma “interrupção” que os poemas frequentemente instauram em diferentes níveis. O artifício interrompe o fluxo espontâneo da experiência, do mesmo modo que a materialidade formal do "corpo do poema" é interrompida pela irrupção do próprio corpo ("olho muito tempo o corpo de um poema / até perder de vista o que não seja corpo / e sentir separado dentre os dentes / um filete de sangue / nas gengivas", versos extraídos de *A teus pés* (1998); especialmente porque "Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos (...)", *Inéditos e Dispersos*, 1999). O processo do fazer poético acaba gerando uma sensação física que ultrapassa os limites naturais e age sobre a poeta, criando um círculo em que se misturam criador e criatura e o corpo fala mais alto.

O corpo, apesar de cada vez mais profundamente estudado pela medicina, esmiuçado em seus cantos mais recônditos, exposto pela modernidade em vitrines como um bem de consumo, apesar de todo o apelo que provoca, continua com seus mistérios, principalmente porque não se limita a essa casca exterior, mas estende seus dedos para tocar o íntimo, o indizível, em cumes aos quais a clínica médica e a psicologia não conseguem escalar.

A contemporaneidade ‘traga e traduz’ o ser humano como mosaico de si mesmo. Evolução ou involução, o homem no limite da velocidade, do tempo, da tecnologia, da pressa, do consumismo, do individualismo e mais e mais coisas, treme solitário diante da urgência de ser. Ser o quê? Uns dizem que só Deus sabe; outros (os céticos, os descrentes) dizem que nem Deus sabe.

Os caminhos para a expressão da subjetividade chegam a um ponto em que parece que não há mais o que criar. É como se a humanidade tivesse chegado a um limite de si mesma e não soubesse mais a direção a seguir.

Nessa linha, o corpo pode se tornar o ponto de contato entre o homem e o mundo, uma vez que a linguagem que tem a oferecer desperta, choca, toca o outro, fazendo brotarem sentimentos de repulsa, compaixão, atração pelo mórbido, pois ao mesmo tempo que assimila as mensagens que o mundo lhe envia, recebe-as conscientemente ou não e devolve-as de maneira positiva ou negativa.

Na tradição cristã, o corpo está envolto em uma aura de tentação e de pecado, uma vez que representa os impulsos demoníacos. Segundo Foucault (2007), no início do século XVII ainda vigorava certa franqueza. As práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva e as coisas, sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade:

Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do séc. XIX. Gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, crianças astutas vagando, sem incômodo nem escândalo, entre os risos dos adultos: os corpos “pavoneavam”. (Foucault, 2007, p. 9)

No entanto, já no século XIX, a burguesia vitoriana trata de encerrar cuidadosamente a sexualidade e tudo o que lhe diz respeito em uma espécie de crepúsculo de segredo, transferindo para a família conjugal a austeridade de uma lei da procriação e produzindo no espaço social uma noite de silêncio em torno do tema. E ao que sobra só cabe encobrir. O decoro das atitudes esconde o corpo; a decência das palavras limpa o discurso, confluindo ironia e hipocrisia, mascaramento social com ares de seriedade e sobriedade. Assim, o que não é regulado pela sociedade ou por ela transfigurado deve ser expulso, negado e reduzido ao mutismo.

Há nesse momento uma proposta de anulação do corpo em favor da alma. É a ela que vão confluir as intenções de purificação para que se atinja a sublimação. O sofrimento do corpo é o meio de se alcançar a vida eterna. Repetindo a paixão de Jesus, os homens, segundo a tradição religiosa cristã, seriam premiados com a eliminação de seus pecados e com a libertação do espírito. O corpo, neste sentido, é apenas um invólucro, um recipiente para a alma; uma vez que esta representa a essência, o que dá a vida, o sopro divino.

Dessa maneira, os desejos e anseios do corpo, tais como o sexo e o prazer, devem ser condenados a uma aura de segredo, revestidos de lacres morais e de consciência. Segundo Foucault, através do sacramento da confissão, a Contrarreforma se dedicou, em todos os

países católicos, a impor regras meticulosas de exame do indivíduo por ele mesmo, estimulando a confissão de seus pecados com detalhes, especialmente, porque:

...atribui cada vez mais importância, na penitência – em detrimento, talvez, de alguns outros pecados – a todas as insinuações da carne: pensamentos, desejos, imaginações voluptuosas, deleites, movimentos simultâneos da alma e do corpo, tudo isso deve entrar, agora, e em detalhe, no jogo da confissão e da direção espiritual. O sexo, segundo a nova pastoral, não deve mais ser mencionado sem prudência; mas seus aspectos, suas correlações, seus efeitos devem ser seguidos até as mais finas ramificações... (FOUCAULT, 2007, p. 25)

Um discurso obediente e atento deve, portanto, seguir, acompanhar e estudar, segundo todos os seus desvios, a linha de junção do corpo e da alma, pois ela revela, sob a superfície dos pecados, “a nervura ininterrupta da carne” (FOUCAULT, 2007, p. 26). A confissão formaliza, então, um discurso do corpo a partir das normas religiosas. Porém, o falar o sexo esconde o propósito de geri-lo, administrá-lo, direcionando-o para o efeito de reconversão espiritual, de retorno a Deus. Cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente proibir, mas inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos.

Por trás desse texto, naturalmente, transpira o corpo real e um saber a ele coerente que, quando se manifesta fora deste quadro de interdição e controle, é considerado anormal, deformidade, aberração. Para se expressar de modo incondicional, o corpo recolhe-se a determinados espaços proibidos para as pessoas de bem: o “rendez-vous” ou as casas de prostituição, pois como sobreviver em um mundo de rígidos padrões morais embrulhados em hipocrisia? De que maneira driblar as convenções e exercitar o proibido, o de dentro, em um espaço em que o que importa são as exteriorizações? Como manter as máscaras impecáveis de aceitação e conformismo sobre faces atormentadas de angústia e revolta?

A literatura, entre outras manifestações artísticas, pôde, no século XIX, oferecer uma forma de escape às repressões sociais, à censura e à imposição de um silêncio hipócrita em relação à sexualidade, criando gêneros considerados inicialmente menores, que atuavam como meios de burlar as convenções para expressar os desejos proibidos e deixar vazar as sensações da intimidade latente do ser humano. Assim, nascem as obras de Álvares de Azevedo, por exemplo. Ao empregar a linguagem do corpo, o poeta se coloca fora do alcance do poder; desordena a lei e antecipa, de certa forma, o sonho de liberdade futura – sonho de transgressão de uma ordem de mutismo e inexistência à qual o corpo estava condenado.

E o corpo entra na literatura do século XIX pela porta dos fundos, recebendo os elementos considerados inconvenientes nos salões da burguesia: os vagabundos, as prostitutas, os feios, os maus, os loucos, os bêbados, os párias, enfim, reunindo uma camada

social maquiada com o grotesco, o rude, o chocante. É por essa porta que entra, também, então, a deformidade, a dor, a velhice, a tristeza e mais outros males da espécie humana.

A mulher não escapa desse movimento, pois o corpo feminino – simultaneamente objeto de desejo e imagem do pecado – vai representar a dificuldade de conciliar a ideia de amor com a de posse física, exprimindo um drama inerente à educação cristã de natureza repressora. O desenho da figura feminina comprova isso, visto que ele é traçado ora como a prostituta, a perdida, aquela que possibilita, por um lado, o prazer sem remorsos, por outro a representação do ser marginal, fora da lei; ora a virgem pura e casta, porém distante e inatingível. Enfim, a mulher aparece como fetiche, desejo, obsessão, embora duplamente inalcançável: ou por estar *suja* e servir para proporcionar prazer, mas não amor verdadeiro, ou por estar inacessível no plano da concretização de um amor de almas.

A relação entre o corpo feminino e a desordem e o desequilíbrio resultou, portanto, numa escrita do corpo que reflete todo um sistema de representações que envolvem sua historicidade, além de questionamentos psicanalíticos e biológicos.

No entanto, é normalmente apenas enquanto discurso e enquanto metáfora que o corpo feminino alcança a almejada subjetividade, tendo em vista que as tradições culturais do Ocidente mantêm, em grande escala, ainda hoje, os conceitos de inferioridade da mulher em relação ao homem e de delimitação de espaços e discursos diferentes para homens e para mulheres.

A presença do corpo às vezes rude e rústico pontua a arte poética de Adélia Prado, como metáfora, para criar uma imagem do que é “real”, do concreto que conjuga força e simplicidade, inocência e sensibilidade, uma imagem de quem tem os pés firmes no chão mineiro em que nasceu e que rompe com o discurso do belo e do feio relacionado aos padrões sociais. Isto pode ser identificado, por exemplo, no poema “Metamorfose”, do livro *Bagagem*:

Foi assim que meu pai me disse uma vez:  
Você anda feito cavalo velho, procurando grotas.

As cigarras atrelavam as patas nos troncos  
e zuniam com decisão os seus chiados.  
As árvores cantavam no quintal,  
refolhadas de novíssimo verde.  
Arregacei as narinas e fui pastar  
com minha cabeça minúscula.  
O que mais quente e amarelo pode ser,  
era o sol, um dia de pura luz.  
Mugi entre as vacas, antediluviana,  
sei de moitas, água que achei e bebi.  
Na volta sacudi pescoço e rabo.  
Só dois sinais restaram:  
um modo guloso de cheirar os verdes;  
um modo de pisar, só casco e pedras.

(PRADO, 2006, p. 47)

O poema revela a descoberta do mundo pelo corpo, pelos sentidos, que se somam para oferecer uma dimensão da experiência. O eu animalizado experimenta o mundo, o chão, a terra, a água, de forma íntima e envolvente, não nega sua origem animal, ao contrário, aproveita-se dela, nutre-se do que ela tem a oferecer. É o ser que aceita sua condição humana e, como tal, animal e, conseqüentemente, humaniza árvores e vacas. Os elementos sensoriais destacam-se em um movimento de cores, sons e sabores.

Constrói-se uma escrita do corpo em que este atravessa da realidade para a ficção, passa por uma ponte de linguagem dos sentidos, da experiência do concreto para chegar ao outro lado em que a abstração oferece a possibilidade de transformação enquanto linguagem. A Adélia – filha, como massa passiva, obediente, vê nas palavras do pai a verdade, sua realidade e não a rejeita, herança de conhecimento que abarca – transforma-se em “cavalo velho procurando grotas” e através da busca pela apreensão do mundo, ultrapassa a linguagem do corpo e estabelece a dimensão do corpo como escrita.

Já o poema “Exausto”, também de *Bagagem*, mostra que o eu se amolda à terra tenra pelo princípio involutivo de miniaturização, transmutando-se de ser continente em contido. Evoca saudosa a mãe, “alegria sã e medo remediável”, assim como, relembra o tempo feliz em que, enrodilhada, imersa no líquido viscoso, abrigava-se no ventre materno, como o grão na terra:

Eu quero uma licença de dormir,  
perdão pra descansar horas a fio,  
sem ao menos sonhar  
a leve palha de um pequeno sonho.  
Quero o que antes da vida  
foi o profundo sono das espécies,  
a graça de um estado.  
Semente.  
Muito mais que raízes.  
(PRADO, 2006, p. 26)

Segundo Emil Staiger (1969, p. 54), “o autor lírico não se “descreve” porque não se “compreende”. As palavras “descrever” e “compreender” pressupõem um defrontar-se objetivo.” O eu que se apresenta na poesia de Adélia envolve o leitor em uma rede de construção de subjetividade em que o jogo de significação poeta – leitor vai e volta, como se não houvesse compreensão plena de nenhum dos lados. O que se depreende é um corte no tempo presente, que será sempre presente. O que se vê é um momento estanque da vida com o qual o leitor pode ou não se identificar, pois vai revelar uma fresta da alma do poeta que se

desdobra no eu lírico do texto. Consoante as ideias de Staiger, para que a insinuação da alma do poeta se faça eficaz, o leitor “precisa estar indefeso, receptivo” e sua alma precisa estar, por sua vez, “afinada com a do autor” (p. 49).

O que vemos, portanto, no eu que se mostra nos versos destacados, é que a imaginação poética de Adélia desce às profundezas do ser, busca um centro, um refúgio secreto, de união e bem-estar e se abre para que o leitor compartilhe dessa busca. É um eu solitário que, no entanto, convida o leitor a mergulhar com ele ao encontro de um centro que reparta segurança. As estruturas místicas do imaginário têm um caráter "de apego ao aspecto concreto, colorido e íntimo das coisas, ao movimento vital, à revelação dos seres" (DURAND, 1969, p. 319-20). A materialidade de sua imaginação se comprova na sua adesão ao sensível, na raiz concreta das suas metáforas, no artesanato do significante, enfim, na valorização das coisas e da linguagem do cotidiano.

O jogo dicotômico de tensão entre o corpo-significante e a alma-significado sugerido por Ana Cristina César na epígrafe deste trabalho ressurgiu com Adélia Prado como o desdobramento entre o antes e o depois, o interior e o exterior, o lado de dentro e o de fora. A concretude das metáforas que estruturam o poema reafirma sua natureza tátil. No entanto, este caráter corporifica a alma, uma vez que transporta para ela todo o conjunto de questões existenciais indissociáveis entre corpo e alma.

O corpo biológico, como marca da singularidade reprodutiva e de uma potência de ser mãe, no que concerne à criação não somente de outros seres, mas também de um meio social, insere-se na lírica de Adélia, como pode ser observado no poema “Resumo” (2006, p. 13):

Gerou os filhos, os netos,  
deu à casa o ar de sua graça  
e vai morrer de câncer.  
O modo como pousa a cabeça para um retrato  
é o da que, afinal, aceitou ser dispensável.  
Espera, sem uivos, a campa, a tampa, a inscrição:  
1906 – 1970  
SAUDADE DOS SEUS, LEONORA.

É um texto que expõe a potencialidade feminina primeiro de ofertar-se como dádiva, de entregar-se ao outro como símbolo do amor, da dedicação, no sentido de construir uma estética da vida; depois de abrir-se à morte, como renúncia consciente de dever cumprido, como imagem de compreensão plena do inexorável.

Os três primeiros versos, sintéticos, econômicos, resumem, como propõe o título, a vida de Leonora. As formas verbais “gerou” e “deu” indicam a ação da personagem em relação ao outro, especialmente pelos complementos do verbo dar: ela deu à casa – espaço da

sociabilidade, do encontro, da reunião e, conseqüentemente, do amor; “o ar de sua graça” – ou seja, ela possui algo como um dom de transmitir a si mesma, de se doar como o próprio ser em sua finitude. O segundo verso do poema concentra, então, a imagem da imanência feminina do cuidado com a casa em que deve existir o ambiente do amor, que se instaura na linguagem do cotidiano.

No entanto, embora tenha dedicado sua vida a esse empreendimento, a essa doação, Leonora é obrigada a confrontar-se com a finitude do corpo e com o fato de não ser indispensável pelo terceiro verso que lhe apresenta a realidade: “e vai morrer de câncer”. Esse verso modifica o nível de significação dos anteriores e força um movimento circular. Somos levados a reler os dois primeiros versos para reconstruir a história da personagem. A ideia de fim, de ruptura, coerente com o corpo biológico, só é quebrada pela sugestão de eternidade que surge no último verso, especialmente na palavra “saudade”. É pelo amor que plantou entre os seus que Leonora será eternizada.

A construção da metáfora do corpo, enfim, realiza-se através de um processo de significação que se subdivide em diferentes modos de apresentação. Proponho-me a estudar aqui, entre esses modos, a velhice, a dor e seus traços característicos que espiritualizam o corpo por sua proximidade com a morte e a busca pela espiritualidade nas pegadas do cotidiano.

### 3.2 – O pontilhão

Não é simples relacionarmos-nos com nosso corpo, pois ele é o ambiente de uma contradição fundamental: de um lado, está a razão e a fonte do ser, unidas ao desejo que o impulsiona e, algumas vezes, choca; de outro, repousa a consciência que temos de nós mesmos, construída a partir das exigências sociais e culturais. Essa dicotomia ruge como um incômodo, uma vez que se afirma como um estrangeiro que teria penetrado de surpresa, é o “Outro, alojado em nós mesmos, dividindo-nos”. (REVEL & PETER, 1995, 152/153). A que os autores acrescentam:

Vê-se, então, a razão e o sentido de nossos duráveis empreendimentos contra o corpo: do saber, para lhe designar um lugar estreitamente *marcado*; de toda sociedade para o *objetivar*; da cultura para o dividir em camadas em sua grafia toda entregue à *vista* (estátua, coreografia: um espetáculo); da medicina para não o reter e não o ler senão em seu *visível*. (REVEL & PETER, 1995, p. 153)

A velhice seria um momento como o descrito acima, momento de dissociação entre o corpo e seu interior, de não aceitação desse corpo pelas diferenças que apresenta, de choque e surpresa diante da situação de limitação deste novo estado. Observando o poema “Páscoa”, do livro *Bagagem* (p. 28), de 1976, encontramos uma concepção de corpo relacionada à de velhice, como solidão e perda:

Velhice  
 é um modo de sentir frio que me assalta  
 e uma certa acidez.  
 O modo de um cachorro enrodilhar-se  
 quando a casa se apaga e as pessoas se deitam.  
 Divido o dia em três partes:  
 a primeira pra olhar retratos,  
 a segunda pra olhar espelhos,  
 a última e maior delas pra chorar.  
 Eu, que fui loura e lírica,  
 não estou pictural.  
 Peço a Deus,  
 em socorro da minha fraqueza,  
 abrevie esses dias e me conceda um rosto  
 de velha mãe cansada, de avó boa,  
 não me importo. Aspiro mesmo  
 com impaciência e dor.  
 Porque sempre há quem diga  
 no meio da minha alegria:  
 ‘põe o agasalho’  
 ‘tens coragem?’  
 ‘por que não vais de óculos?’  
 Mesmo rosa e sequíssima e seu perfume de pó,  
 quero o que desse modo é doce,  
 o que de mim diga: assim é.  
 Pra eu parar de temer e posar pra um retrato,

ganhar uma poesia em pergaminho.

A estética da velhice é delineada como o reconhecimento do estranho de figurar uma idade e conseqüentemente uma aparência com a qual o eu não se identifica. Nesse processo, surge a necessidade de dar uma forma à velhice e impõem-se, como cerne do irremediável, as limitações físicas: a maior sensibilidade ao frio, a diminuição da flexibilidade corporal, as dores, as doenças etc.

A linguagem do corpo se desfia em três partes: a primeira “pra olhar retratos” é a fase de memórias que escorrem como água, fluidas, soltas, mostrando uma calculada fragmentação e uma rapidez de imagens que se apresentam à medida que os objetos passam diante de seus olhos. São retratos do passado que se confrontam com sua própria imagem no espelho. Relendo José Paulo Paes (1997), observamos a dúplici simbologia que se relaciona ao retrato:

Um retrato traz ausência e presença, prazer e desprazer. A realidade exclui a ausência e o desprazer. Prazer evidentemente na medida em que o retrato torna iconicamente presente a coisa retratada; desprazer na medida em que o ícone não alcança substituir satisfatoriamente a realidade palpável. (PAES, 1997, p.12)

Os retratos despertam, assim, as outras etapas do dia, desencadeiam a seqüência de busca pelo prazer inicial, pelo encontro com o eu do passado presente no retrato.

Já a segunda é a de “olhar espelhos” e apresenta a mulher que não se reconhece na realidade especular e que se busca na lembrança, também sem grandes sucessos, uma vez que a imagem que se enuncia já não é a mesma do enunciado. A defasagem é dolorosa e gera a terceira etapa, que é “a maior delas”, destinada a chorar, pois nem o passado nem o presente parecem suficientes para suprir as necessidades de si mesma que a motivam numa posição crítica diante da decomposição do corpo pela idade. A velhice é o tempo da constatação de um fracasso físico, da deterioração do corpo, da queda das máscaras, da decomposição de tecidos que antes firmes, rígidos, concentrados, agora se mostram flácidos, frágeis, incapazes de corresponder aos apelos e às urgências da mente que se angustia por sua impotência.

Daí vem o apelo para que Deus abrevie esses dias, o pedido para atravessar essa fase de transformação, de envelhecimento, para que, enfim, ela possa se tornar uma “velha mãe cansada”. Parece que o que incomoda é o processo de envelhecimento, a passagem de um estágio a outro da vida, como atravessar uma ponte para um lugar desconhecido, incerto e cheio de limitações. Essa passagem, sem dúvida, contamina a escrita, expressão desse eu que sente e pressente uma espécie de erosão do corpo e da alma, reconhecendo nas etapas da velhice os degraus de aproximação da morte.

Os versos são livres, não têm, como em geral, preocupações métricas, mas apresentam um ritmo leve, com a intenção de garantir o espaço do silêncio, do inefável, criando a imagem do inacabado, da mulher na expectativa de posar para um retrato.

A ausência de uma regularidade métrica demonstra a liberdade de não se prender ao exterior e, desta forma, permitir ao íntimo o espaço da poesia. Da falta de intenção de provocar um efeito sonoro tal ou qual resulta exatamente a imagem que se quer produzir. Conforme afirma Emil Staiger (1969):

No estilo lírico, não se dá a “re”-produção linguística de um fato. (...) O poeta não “realiza” coisa alguma. (...) Por isso, a indicação das relações sonoras isoladas está fadada a decepcionar. A interpretação separa em partes distintas o que em sua origem é enigmaticamente uma só coisa. Além disso, ela não pode nunca desvendar todo o mistério da obra lírica. Pois esse estado de unicidade (Einssein) é mais íntimo que a mais sagaz perspicácia de espírito; capaz de notar como uma face “fala” muito mais que qualquer descrição fisionômica e a alma é mais profunda que qualquer tentativa de interpretação psicológica. (STAIGER, 1969, p. 21)

A simbologia religiosa do termo “Páscoa”, relacionado à ressurreição de Cristo, portanto, à renovação – associada à dimensão profana da corporeidade feminina – justifica a angústia pela busca de recuperação da imagem especular, daquela que já foi “loura e lírica”, mas que hoje não está “pictural”, pois o que aparece é um corpo feio e assexuado que se ressentido por isso.

Como diz a personagem Gerontília, do livro *Solte os cachorros*, em relação a um retrato antigo: “um fóssil autêntico de minha vida pregressa” (PRADO, 2006, p. 73). O fóssil guarda as características do ser vivo que o precedeu, mas está petrificado, destituído do poder de transformação, erodido como linguagem. O passado vem como sombra, como perda e o presente oferece a desfiguração, entrelaçada à busca pela figuração identitária do feminino que vem por sua elocução, ou seja, por sua voz literária. Falar a velhice é um modo de encará-la, de trabalhá-la poeticamente, poetizando o que dói: “No batente mesmo, na dura realidade, ficar velha me dá muita jeriza, vontade de parar com tudo e ficar assistindo, na pirraça.” (PRADO, 2006, p. 73).

A memória entra nesse processo como elemento ambíguo também de afastamento e aproximação. As imagens guardadas sofrem o distanciamento do tempo, das evoluções do espírito que as busca, como se procurasse recuperar o incidente conforme o corpo o sentiu naquele determinado instante. Então, o que se chama de memória pela escrita passa pela memória corporal.

Na passagem da poesia para a prosa, encontram-se os mesmos motivos, as mesmas temáticas. O que muda naturalmente é o ritmo, já que as narrativas desenvolvem-se com mais

espontaneidade, num fluxo da palavra solta, mais rebelde, desafiando a malha que compreende o íntimo de mulheres que são levadas pela necessidade de escrever como uma urgência do corpo.

O corpo narrado compreende muito mais do que a sequência narrativa pode sugerir, pois se desprende da tensão de economia na construção de imagens natural à poesia e flui como rio sem preocupação de estancar a correnteza.

No livro *Manuscritos de Felipa*, as dores do corpo estão relacionadas à tristeza, à solidão, enfim, aos problemas da alma, à dificuldade de aceitação da velhice. As personagens femininas buscam uma compreensão de si mesmas, e quando não conseguem, vem a dor. São mulheres de uma mesma família que carregam um peso, uma culpa, uma “marroíce” (da família Marroio), sofrem porque não entendem a razão de seus sofrimentos e as dores se explicam como castigos de Deus – tendinites, conjuntivites – sintomas de um desequilíbrio cármico, de uma herança de sofrimento, aliada ao cansaço: “Isto me resume: cansaço” (PRADO, 1999, p. 35).

Ana Cristina Chiara (2003), no texto “Fim da festa de hormônios”, resume:

Duas escritoras brasileiras, Adélia Prado e Hilda Hilst, tematizaram a velhice feminina de modo a aproximar essa experiência de um estado de transição penoso e estranho, ou para sermos mais precisos, de um estado de transe. Para ambas, a velhice se configura como uma espécie de possessão por forças desconhecidas que abrem parênteses no cotidiano controlado pela rotina. O corpo passa a ser figura exponencial desses textos. Um corpo permanentemente marcado por uma espécie de abjeção e por um fascínio pelas figuras da transformação e da diluição no nada, no vazio, na impossibilidade da linguagem, o que só poderá se resolver por uma espécie de ascese ao sagrado. (CHIARA, 2003, p. 343)

O medo traça a linha principal da caracterização da personagem, domina seus impulsos, desarticulando as relações com os outros, fechando-a em casa, por estar “entrópica”. A doença e a dor desenvolvem o medo que circularmente retorna na concretude de mais doença e mais dor. É medo de que a dor seja sintoma grave, medo de morrer, medo da solidão:

Sendo uma pessoa sobre o natural, sujeita a intermitentes espasmos de estresse psíquico, estou de novo me sentindo cansada, após quatro anos de relativo repouso. Minha libido está desaparecendo, a cara nojenta do medo me dá o ar de sua graça. A velha está com medo e não existe chupeta pra anciãs. À minha volta, jovens-que-não-vão-morrer-nunca e velhinhas, algumas se agarrando em mim, equivocadas quanto à minha fortaleza, outras fingindo que não estão velhas, as piores, disfarçando o medo com agressividade e ocupações. (PRADO, 1999, p. 7)

O desequilíbrio se instaura na caracterização de Felipa como uma pessoa “sobre o natural”. Pelo sentido da preposição que transmite ideia de lugar acima, constata-se que ela se

posiciona como distante das demais, pelo constante estado de “espasmos de estresse psíquico”. A descrição agasalha um tom irônico em relação a toda a situação. A realidade do medo aparece de forma agressiva, explicitando a revolta da narradora capaz de analisar criticamente o momento, coisa que as outras personagens não fazem. Na construção do substantivo composto “jovens-que-não-vão-morrer-nunca”, a ironia se manifesta entremeada a sentimentos de desprezo ou ressentimento pelas diferenças entre ela e as jovens. Felipa não tem mais o pensamento de que não vai morrer nunca. Ao contrário a morte a ronda, mostra-se à espreita e o medo se firma.

Ainda segundo Ana Cristina Chiara (2003):

O medo, obviamente traveste a crise de angústia da narradora. Medo e crise serão tematizados até que se cumpra uma espécie de purgação com resultantes sublimadoras (...) Os sintomas de angústia de Felipa apontam todos para a desorientação da percepção corporal: labirintite é a metáfora-chave do quadro que mistura cansaço, distúrbios da tireoide, lágrimas, sensação de estar fora dos eixos, bolha no lábio e até mesmo uma unha encravada. (CHIARA, 2003, p. 344)

Este é um livro que representa uma passagem, uma travessia: Felipa se recupera de uma doença, sente as transformações da idade e se submete a uma terapia. São vários aspectos que articulam esse movimento. Para compreender tudo isso, escreve um diário. Coisa que, segundo Emil Staiger, serve para fechar o círculo da tensão:

...Quem escreve um diário faz também de si o objeto de uma reflexão. Reflete, inclina-se sobre o passado. Se se inclina para atrás é porque já deixou para atrás o alvo. Realmente o termo reafirma-se em significado literal. O autor de um diário liberta-se de cada dia., enquanto toma distância e reflete sobre ele. (STAIGER, 1969, p. 54)

Ao escrever, Felipa se distancia de si mesma e do instante que atravessa. Pode, assim, refletir sobre as mudanças e experimentá-las duplamente, pela vivência e por sua posterior análise. Observando as linhas finais do livro, percebemos que a imagem de travessia surge como metáfora, como se o próprio livro indicasse a passagem, tanto da narradora que escreve uma espécie de diário, quanto da autora e do leitor:

-Deus, me passa no pontilhão?  
-A pé ou no colo?  
-No colo.  
Você fecha os olhos e quando abre já passou. Não doeu nada.  
(PRADO, 1999, p. 160)

A exposição do feio, do repulsivo, do deprimente da velhice é um procedimento estético que pode ser considerado permanente nas obras de Adélia Prado. É uma temática que

segue a lógica da desfiguração, alterando o estado de morte, que se transforma em ficção, como declara a personagem Felipa, no momento da morte de sua amiga Martina:

A morte era real, não dava medo como agora que virou ficção, oráculo, palavra, que virou deus. Certamente nos acomete a todas este arrepio, este fundo no plexo quando os peitos secam, o útero dorme e uma fadiga de que nem nos damos conta provoca os que nos rodeiam: você está com muito má postura, o que é isto? Sabemos do que se trata: chegou o futuro. É aqui, nesta esplanada deserta, com três edificações escondidas, como casamatas, uma igreja, uma empresa de turismo, uma clínica de repouso. Você sobe a um promontório onde a areia é mais firme e olha em volta o deserto. Não mudou nada em sua alma, contínua de infinitos desejos. (PRADO, 1999, p. 84)

Nos espaços da caracterização do corpo, cabe na obra de Adélia Prado, o espaço da dor que se visualiza através de processo de miniaturização, uma vez que a dor só pode ser experimentada no âmbito da intimidade e da privacidade. Expressar, descrever a própria dor é quase tão difícil quanto entender a dor do outro. Como diz Arendt (ARENDR, 1999, p. 60/61 apud FONTENELE, 2002, p. 119):

O sentimento mais intenso que conhecemos – intenso ao ponto de eclipsar todas as outras experiências, ou seja, a experiência da grande dor física – é, ao mesmo tempo, o mais privado e o menos comunicável de todos. Não apenas por ser, talvez, a única experiência à qual somos incapazes de dar forma adequada à exposição pública; na verdade ela nos priva de nossa percepção da realidade a tal ponto que podemos esquecer esta última mais rápido e facilmente do que qualquer outra coisa. (...) Em outras palavras, a dor, que é realmente a experiência limítrofe entre a vida (...) e a morte, é tão subjetiva e alheia ao mundo das coisas e dos homens que não pode assumir qualquer tipo de aparência.

A dor, portanto, conduz o ser para o centro de si mesmo. Traçar o desenho da dor, retratar o semblante que esta se lhe oferece significa deixar cair a máscara, expor ao outro uma face sem disfarce de modo que a imagem possa se formar nítida. No discurso de Adélia Prado, fazer esse retrato corresponde a realizar a passagem da invisibilidade à luz. A personagem Gerontília, de *Solte os cachorros*, desenvolve esse esforço de definir a dor diante do médico:

Tem base? Tudo quanto é novidade, para cima de mim: dor nas costas, no estômago, boca amargando com gosto de fel, de azeitona, de cabo de sombrinha. Como, fico cheia, não como, fico fraca. Do começo da goela até na boca do estômago, como se tivesse um talo de bambu enfiado, uma espécie de tristeza me sujando. Doutor falava: põe a mão onde que dói. Eu punha, ele explicava: aí não é estômago não, é intestino. É doutor? É, e ninguém tem fígado não senhora. Fígado só adoce de duas coisas, cirrose e câncer. Aí eu gelava. Foi indo, foi indo, eu tirei chapa, deitada, de costas, em pé, não deu absolutamente nada. Sabe o que mais? Tomei foi remédio pra toda qualidade de verme. Tem base? (PRADO, 2006.)

O consultório médico, que deveria ser lugar de intimidade e confiança, assume o ar de distanciamento: os exames não desvendam o mistério da dor, o discurso do médico traz mais angústia por prenunciar a tragédia e fica aquela “espécie de tristeza sujando”. O corpo mais

uma vez somatiza a dor da alma, mesclando-se as duas em uma só realidade – corpo e alma – dor, solidão, angústia.

E na consciência da dor, do cansaço, da velhice, ressalta-se a busca evidente entre o eu e a linguagem que ultrapassa os desejos físicos, embora se apoie neles como muleta para o que parece insolúvel: a falta, a lacuna de um eu em relação a si mesmo. No entanto, o desejo permanece atemporal, escapa às prisões da velhice:

Faz tempo que não vejo o Teo. Hoje estou velha e feia. Carmita começou a fazer ginástica. Fiquei desanimada por ela. Não acredito em ginástica, nem em regimes ou cremes. Se soubesse que o Teo ia aparecer, em poucas horas ficava jovem e ágil, porque ele é a minha ginástica, meu regime secreto, meu elixir da eterna juventude. (PRADO, 1994, p. 59)

A velhice, porém, à medida que sugere uma maior proximidade com a morte, ao contrário do que insinua parecer, instaura, nesse estado, a condição de permanecer mais e mais atada à vida. Quando quase todas as personagens de Adélia, assim como o eu lírico dos poemas, assumem que não aceitam a perda irremediável da juventude. Admite-se, pois que o que dizem é que estão vivas e desejam ir além do seu tempo, transformando-o em circular, como no poema “Tempo”, do livro *O coração disparado*, p. 31:

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.  
Tomo o nome de Deus num vão.  
Descobri que a seu tempo  
vão me chorar e esquecer.  
Vinte anos mais vinte anos é o que tenho,  
mulher ocidental que se fosse homem  
amaria chamar-se Eliud Jonathan.  
Nesse exato momento do dia vinte de julho  
de mil novecentos e setenta e seis,  
o céu é bruma, está frio, estou feia,  
acabo de receber um beijo pelo correio.  
Quarenta anos: não quero faca nem queijo.  
Quero a fome.

Querer a fome é querer o tempo, é continuar buscando o insaciável, é não se entregar à condição de feia e velha, sem, no entanto, confirmar o culturalmente difundido desejo feminino de preservar o seu valor de objeto ornamental pela negação da idade ou por sua ocultação por meio de recursos plásticos ou cosméticos. Adélia se anuncia com quarenta anos, mas expressa isso como uma nova etapa (“vinte mais vinte”) com tudo o que esse movimento traz de conteúdo simbólico.

Assim, Adélia transforma o tempo em poesia e toma por essa veia a solução da eternidade. A poesia não envelhece, está alheia às pegadas do tempo, e conseqüentemente, eterniza quem com ela se veste.

### 3.3 - “Este é o meu corpo, comei-o.”

José Paulo Paes (1997) trabalha o sentido da metáfora como sendo “o invisível ou o espiritual metaforicamente significado pelo visível ou concreto”. A metáfora cristã que transfere para o pão o corpo de Cristo e para o vinho seu sangue exprime essa proposta de transcendência entre corpo e espírito.

O Senhor Jesus, na noite que foi traído, tomou o pão e, quando ele tinha dado graças, ele o partiu e disse: "Este é o meu corpo, que é dado por vós; fazei isto em memória de mim ". Da mesma forma, depois de cear, tomou o cálice, dizendo: "Este é o cálice da Nova Aliança no meu sangue; fazei isto, sempre que bebê-lo, em memória de mim". Sempre que você comer este pão e beber este cálice, você vai estar anunciando a morte do Senhor até que ele venha. (1 Coríntios 11:23-26)

As palavras bíblicas anunciam as metáforas do corpo criadas para transmitir uma mensagem de transformação. O corpo de Cristo, o cordeiro imolado, entregue aos homens como meio de purificação de seus pecados confirma uma linguagem do sacrifício escrita com sangue e dor. Quanto mais dor, mais intensa é a verdade que se quer revelar... Quanto maior o sofrimento, mais legítimo será o perdão...

Reviver os passos de Jesus Cristo até o calvário simbolicamente representa uma busca espiritual de redenção, uma maneira de purgar os pecados e de se aproximar da espiritualidade plena. No entanto, como é uma experiência simbólica, que se formaliza como ícone e como metáfora, assume um estatuto de inferioridade interessante ao pensamento ortodoxo cristão que inverte “o sentido usual de “real””: este passa a designar não a concretude do sensível e do visível e sim a intangibilidade do espiritual e do divino”. (PAES, 1997, p. 12)

Na poética de Adélia Prado, essa busca de espiritualidade se realiza duplamente, pois se manifesta também pela mistura de sensações, impressões sensoriais que recebem um tratamento especial, como se o corpo tivesse sua própria linguagem – ele parece que fala através de cheiros, gostos, lembranças.

A boca valoriza os diferentes conhecimentos do mundo, como a criança que conhece o mundo primeiro pela boca ou o homem animalizado que se guia por seus sentidos:

Com a boca entendo de tudo, capim, feijão cru, milho, talo de couve, a parte de dentro da casca das bananas e certas partes do frango, de menor cartaz. Sei gosto de sapólio, de papel de embrulho. Mas sou feito uma cabra, muito asseada. Acho ótima a maneira de Jesus se comunicar: “Este é o meu corpo, comei-o; este é o meu sangue, bebei-o.” (PRADO, 2006, p. 19)

O gesto da deglutição ou nutrição – a que corresponde o esquema místico de descida, de movimento para dentro do corpo, revela a interiorização, a internalização daquilo que se pretende assimilar, de modo que as estruturas místicas do imaginário podem caracterizar as marcas de um tipo de realismo sensorial: “Com a boca entendo de tudo”.

A espiritualidade se mistura à sensualidade e anulam-se oposições consagradas pela ótica maniqueísta, tais como jejum e comida ou pecado e perdão. O corpo do Cristo anunciado como metáfora da salvação dos homens aparece erotizado pela imagem de Adélia: “sem o corpo a alma de um homem não goza. / Por isto Cristo sofreu no corpo a sua paixão.” (PRADO, 2007, p. 68)

Comer o corpo de Cristo significa unir-se a ele, ser parte dele, possuí-lo, absorvê-lo dentro de si de uma forma física e concreta. O sacramento da comunhão formaliza isso: torna concreta a metáfora, corporifica o simbólico, aproximando Deus e o homem como se fossem um só. A linguagem de Adélia Prado, por sua vez, faz-se hóstia, pois também dá corpo ao símbolo e torna-se ela mesma sujeito e objeto desse corpo.

Dessa maneira, o mundo é absorvido através da boca e todas as experimentações acabam assumindo um aspecto sensual por uma linguagem que diviniza o homem, inclusive em seus momentos mais primitivos, no âmbito do escatológico:

Linhagem é no banheiro que se tem. Sozinho é que o *pedigree* mostra o rabo. Mesmo porque linha é não perder o respeito de si, nem dos outros, só isso, simples. Descobri quando o capiau chegou pra mim e disse, como se lesse a ata da coroação: dona, inda que mal lhe pergunte, com o perdão da palavra, ondê mesmo que fica a latrina qu’eu to obrando mole e solto hoje que ta uma derrota. (PRADO, 2006, p. 17/18)

Ou em um momento do corpo feminino que afeta diretamente a alma como a menstruação que a deixa “azeda”, diminuída como ser humano:

Foi com raiva e azedume que principiei esta latomia. Levantei agorinha para ir no cômodo de banho e vi a mancha marrom. Sei que vou me acalmar. Por três dias vazarei de mim. Então, pergunto: é tudo ainda menor do que suponho? Minha ira, meu desejo sem nome, o que chamo de angústia é um espasmo que qualquer vidro de Regulador Xavier repõe em seu lugar? (PRADO, 2006, p. 36)

A sensação é de humilhação, como se suas angústias não fossem legítimas e o corpo fosse mais forte do que seus sentimentos. A personagem se vê solitária e incompreendida, uma vez que o corpo, aparentemente ausente de linguagem, representa o local de sua infelicidade.

No entanto, Jacques Revel e Jean-Pierre Peter acreditam que:

... não existe palavra possível senão por causa do corpo. O que fundamenta a linguagem (não seu mecanismo nem suas leis, porém a necessidade de expressar-se) é que temos um corpo; sede do desejo, ele fundamenta a expressão desse desejo. Toda palavra é desejo, toda palavra vem do corpo. Se se fala, fala-se disto mesmo, (embora sob a forma de outra coisa. Porém a palavra, nascida do corpo, ocupa-se logo em enganar, a tecer a vestimenta enganadora de uma ilusória independência. Aparência enganadora graças à qual sufoca, na linguagem pela linguagem, o que existe de inquietante no corpo. Finalmente, toda palavra ordenada, refletida, institucionalizada, emprega-se para negar o corpo. (1995, p. 145)

A poética de Adélia Prado, por sua vez, parece reconhecer o caráter dúbio e enganador da palavra e, por isso, transforma-a em elemento poético, em grão de poesia a serviço de uma recriação da verdade. Assim, a palavra vulgar, simples, ou a palavra proibida pelos tabus sociais renova-se ao reconstruir seu significado e criar uma brincadeira de esconde-esconde com o significante, ampliando seu universo com o princípio de mostrar o íntimo.

É assim que, no livro *Solte os cachorros*, a narradora-mulher-poeta anuncia o ato de escrever como um gesto físico, como a escrita do corpo e se assume como aquela que “vai parir o poema, começar tudo outra vez”. (PRADO, 2006, p. 63)

E Glória, personagem de *Cacos para um vitral*, revela sua busca pela poesia no dia a dia, observando que poesia é falar de um jeito diferente, é falar o corpo: “Então era isso, falou Glória descobrindo, nomeando o tesouro: poesia, as orgiazinhas, orgasmozinhos faiscentes...” (PRADO, 2006, p. 11) E no momento em que assume essa descoberta, ocorre a transformação da fragmentação para a unidade, para a junção dos cacos e construção do ser único:

Quando recuperava a alegria, Glória ficava íntima. E descobria: desde toda sua vida, o medo, o sentimento de culpa não a preservavam, antes a endureciam. Mas estar alegre era possuir intimidade, seu corpo não era mais feito de partes, mas uma coisa só harmoniosa, ajustada, digna de amor e amar, fazer os outros felizes. (PRADO, 2006, p. 67)

Isso se resume no fato de a poeta entender a poesia como paixão. Dessa maneira, ser poeta é ter recebido o dom de ser, por tudo, ferido de morte, é ser "cheio de dor":

Ave, ávido.  
Ave, fome incansável e boca enorme,  
come.  
Da parte do Altíssimo te concedo  
que não descansarás e tudo te ferirá de morte:  
o lixo, a catedral e a forma das mãos.  
Ave, cheio de dor.  
(PRADO, 2006, p. 68).

A repetição da palavra “ave” remete simultaneamente a uma saudação latina e a imagem do pássaro. Como pássaro, justifica-se a boca aberta, a “fome incansável”. Os aspectos sonoros da palavra “ave” contribuem com a abertura da boca necessária para que seja pronunciado o “a” inicial. O poeta ávido, insaciável, carrega uma missão de seguir em

busca da poesia, mesmo ferido de morte, unicamente por sua condição de poeta, está fadado a continuar, mesmo “cheio de dor”.

No entanto, no poema “Com licença poética”, de "O modo poético", primeira parte do livro *Bagagem*, já fora dito que "dor não é amargura" (PRADO, 2006, p. 9). Em "No meio da noite", diz-se que a poesia "doía como um prazer" (p. 15). Em "Atávica", a poeta confessa: "Por prazer da tristeza eu vivo alegre" (p. 45). Compreende-se, portanto, que o modo poético concretiza uma espécie de discurso da íntima conciliação do paradoxo, como a conjunção entre dor e prazer, numa mística da experimentação poética. Existe uma urgência quanto ao poetizar que reúne a dor e o prazer, corpo e alma, cada um essencial para o resultado final que é a poesia:

(...)  
 Pode-se compreender de novo  
 que esteve tudo certo, o tempo todo  
 e dizer sem soberba ou horror:  
 é em sexo, morte e Deus  
 que eu penso invariavelmente todo dia.  
 É na presença d'Ele que me dispo  
 E muito mais, d'Ele que não é pudico  
 e não se ofende com as posições do amor.  
 Quando tudo se recompõe  
 é saltitantes que nos vamos  
 cuidar de horta e gaiola.  
 A mala, a cuia, o chapéu  
 enchem o nosso coração  
 como uns amados brinquedos reencontrados.  
 Muito maior que a morte é a vida.  
 Um poeta sem orgulho é um homem de dores,  
 muito mais é de alegrias.  
 A seu cripto modo anuncia,  
 Às vezes, quase inaudível  
 Em delicado código:  
 'cuidado, entre as gretas do muro  
 está nascendo a erva...'  
 Que a fonte da vida é Deus,  
 há infinitas maneiras de entender.  
 (PRADO, 2006, p. 79/80)

A poesia vem como forma de expurgar a vergonha do corpo, tanto que o eu lírico se despe diante de Deus, sem medo ou pudor, porque tem confiança na aceitação de seu corpo como criação e, portanto, como divino. O gesto de despir-se se amplia em metáfora de liberdade dos tabus sociais, das amarras que cobrem o corpo da mulher como algo feio e pecaminoso para dar origem às “posições do amor” e reforçar, então, sua concretização. Na sequência, a felicidade amorosa se formaliza pelo adjetivo “saltitantes”, revelando o prazer alcançado e a possibilidade de retorno ao cotidiano, à imagem de que “a mala, a cuia, o chapéu/ enchem o nosso coração”.

É da força desse corpo que nascem os brotos poéticos, a expressão de uma intimidade, a revelação do eu, a erva que nasce nas gretas do muro, inspirando cuidado, sugerindo a ponta de um mistério que pode ser entendido de muitas maneiras, pois “muito maior que a morte é a vida” e “um poeta sem orgulho é um homem de dores”, mas a principal mensagem é “que a fonte da vida é Deus”.

Na prosa poética de Adélia, o corpo da experimentação e do prazer, proibido na vida real, estende suas malhas para abranger os sonhos que representam uma forma de viver fantasias em geral impossíveis, pois as personagens são mulheres casadas, sem práticas de experiências extraconjugais. Mas sonham e nesses sonhos elas “vivem” instâncias libertadoras de sua condição limitada. Um sonho de Glória, em *Cacos para um vitral*, expressa a passagem do sonho para a realidade:

Olha, disse ao moço no sonho, é um casulo, um casulo alongado e está rompido. E viu dentro dele o passarinho mínimo debatendo-se, um beija-flor de biquinho amarelo que saiu por fim e adejou. Glória sonhara aquilo. Ela sonhava muito e sonhos como aquele hidratavam sua vida, perto do que suspeitava ser a bem-aventurança, o sentir dos eleitos no céu. Não houvera sexo no sonho. O moço estava próximo e fremia, olhava-a mais que com os olhos. Não houvera sexo, mas um eriçar de mais profundas coisas, imperturbavelmente coisas de homem e mulher. Não saberia nomear. (PRADO, 2006, p. 14)

A imagem do casulo de forma alongada sugere a inspiração fálica, masculina, da qual sai o passarinho de biquinho amarelo, ou o ser-objeto que provoca um prazer além do físico, conjugando o espiritual de modo a provocar a “bem-aventurança”. A repetição de que não houvera sexo no sonho acentua que o que houve ultrapassa os limites do sexo e atinge algo que ela “não saberia nomear”.

Já em *Manuscritos de Felipa*, os sonhos que funcionam como meio de libertação da narradora – personagem do seu estado de doença e estagnação, são sonhos em que ela se vê em grandes dificuldades e perigos. No primeiro, salva crianças de um naufrágio e recebe ajuda de pessoas nuas e com características físicas animalizadas. É o corpo do outro que se expõe para ajudá-la no momento da crise. A imagem grotesca, feia, provoca um efeito de repulsa que não é coerente, uma vez que ela depende daquelas pessoas para se salvar:

Estávamos sendo resgatadas por um helicóptero, um dos pilotos, nu. Onde lhe nascia o pênis e à volta do ânus a pele grotescamente espessa, enrugada e vermelha, parecia um porco, ele todo, um porco branco. Eu chamava o que via de ‘a animalidade dos humanos’. (PRADO, 1999, p. 29)

No segundo, Felipa vê um homem carregando em um carrinho de mão a filha que tinha sido estuprada. Em outro, sonha com o dia de seu casamento, mas ela aparece noivando

com a morte. São sonhos de dor e sofrimento, mas que trazem uma sensação de apaziguamento e a despertam de seu estado anterior.

O mais importante, porém, é o último sonho, durante o qual ela amamenta o neto que metaforiza a criança divina. É um sonho que a faz atingir o que chama de “a glória do corpo” (PRADO, 1999, p. 157), ou seja, um estado de felicidade e recompensa tanto física quanto espiritual, um estado de gozo e prazer que a eleva do plano do comum, do material, do concreto:

Mamou sofregamente, eu sentia formar-se o leite abundante, era gozoso e pensei: por isto dispensei orgasmos. Troquei de seio e o menino continuou até se fartar, até regurgitar, passava a mão na barriguinha, falando do estampado de sua camiseta, o gozo perdurava. Conversando com as pessoas, mostrava a criança, sabia que era a avó e não a mãe, mas era formidável que outros também soubessem. (PRADO, 1999, p. 157)

O gesto de amamentar, de produzir em seu corpo o leite que vai alimentar a criança, traz um prazer maior que um orgasmo, porque transcende o físico gozo de satisfazer o outro. Ocorre mais uma vez a mistura entre o sensual-sensorial e o espiritual.

Neste ponto da narrativa, a mulher que escreve suas impressões, seus medos, seu cotidiano, alcança um estado de beatitude, de êxtase absoluto e a prosa escorrega naturalmente para a poesia para dar conta da descrição do sentimento que se abriga. Entretanto, nem a poesia é bastante, pois acontece algo como o desligamento do alcance humano da palavra (CHIARA, 2003, p. 345). A prosa precisa ser interrompida para dar vez para toda a emoção que preenche aquele momento:

Como em campos de arroz nos alagados,  
brotavam os lírios, alguns floridos já,  
as corolas expostas sobre a linha d'água,  
brancura.  
E mais não falo para não tornar em alvamento  
o que era branco só, branco puro.  
Havia um homem no sonho olhando as flores comigo.  
(PRADO, 1999, p. 158)

É sentimento puro que conjuga o corpo e a alma, o gozo físico e o prazer da realização espiritual que transforma o estado inicial de dor, privação e medo ao estado de integração, de unidade de ser ela mesma, absoluta. Conforme diz Ana Cristina Chiara:

Ao final do livro, converteu-se o estado de privação no estado de integração que corresponde à metáfora da passagem pelo pontilhão. O corpo violentado, coberto de erupções, conseguiu libertar-se da dor por meio do encontro com o sublime que, no caso de Felipa, obviamente guiada pela mão católica de Adélia Prado, é a reconciliação com o Verbo Divino por meio da dádiva, da entrega absoluta a essas formas endoidecidas de amor pelas romãs eróticas e fecundas (...). A partir desse duro caminho de provas e das provações do corpo, feitos os

testes do amor a Deus, a experiência da palavra humana tornar-se-á dispensável porque transmutada no sentimento da existência do Significante Supremo: “Não preciso proteger tudo, se Deus precisar me dá mais ideias e eu escrevo outro livro. De onde tirei este tem mais. Acho que morrer é assim.” (PRADO, 1999, p. 160) (CHIARA, 2003, p. 345)

Por conseguinte, o corpo que se expõe não nega o prazer ou o sexo, ao contrário, assimila-os como parte da sua linguagem, admite seu poder no processo de busca pela felicidade. É um corpo que revela seus desejos que estão acima das limitações religiosas tradicionais. Apesar de sua fé e também de sua prática católica, Adélia recupera, na arte, a linguagem da sensualidade, do erotismo, enfim, a linguagem do corpo, que não aparece como negativa ou pecaminosa. É uma linguagem forte que brota dos desejos de mulher que, constituem um imaginário hedonístico que não se ressentem da existência e invasão de imagens antitéticas, divisionais, de necessidade de purificação do corpo humano. Eis o que diz o poema "Duas maneiras" (p. 72):

Quando Ele dá fé, já estou no colo d'Ele,  
pego sua barba branca,  
Ele joga pra mim a bola do mundo,  
eu jogo pra Ele.

A busca de proteção superpõe novas imagens – ou de ações involutivas de busca de abrigo, ou de gozo de riquezas substanciais. O Deus espiritualizante torna-se Deus amoroso, condescendente.

É uma visão de Deus que Glória (*Cacos para um vitral*) resume no instante que afirma que “achou Deus subliminar. Queria escrever aquilo e rabiscou: Deus subliminar, esconso, linhas tortas, sub-reptício, sutil, manhoso, jogador, bonito, fascinante, sedutor, homem.” (PRADO, 2006, p. 62)

Em entrevista, a própria Adélia disse:

O erótico, sendo a experiência do humano, é a aceitação da carne, a celebração da vida, e a rigidez religiosa condena o corpo como o cárcere da alma. Por isto, a poesia é salvadora, ela provoca o resgate. Diante da beleza, fica-se com a mente desarmada. É uma sedução. Então, o que na doutrina é castrado, se resgata via poesia.

E a poesia de Adélia se expande em forma e transita pela prosa como meio de recuperar a voz do corpo para libertar a alma. Transgride, assim, em relação aos princípios tradicionais do belo segundo a doutrina da qual a poeta fala. Transgride mais quanto à forma, quando escrever o corpo metaforiza uma escrita de si mesma, de modo que o corpo se amplia da realidade para a ficção e os gêneros se ampliam – da poesia para a prosa e vice e versa.

Adélia cria o corpo que se transforma porque é linguagem num jogo de aproximação e afastamento de si mesma: os manuscritos de Adélia.

### 3.4 - Manuscritos de Adélia

Não há dúvida de que o imaginário de Adélia Prado produz uma obra que, em seu conjunto, pode ser considerada como de natureza filosófica. No entanto, seus conceitos são transmitidos envolvidos em uma malha poética. Desta forma, tais conceitos em geral se diluem e são absorvidos sem que haja argumentação filosófica.

Jorge Luís Borges (2000), confirma isso pela experiência pessoal:

Lembro ter lido, há uns trinta anos, as obras de Martin Buber – que considere poemas extraordinários. Então, quando fui para Buenos Aires, abri o livro de um amigo meu e descobri em suas páginas, para grande espanto, que Martin Buber era um filósofo e que toda sua filosofia estava contida nos livros que eu lera como poesia. Talvez eu tenha aceitado aqueles livros porque chegaram até mim pela poesia, pela sugestão, pela música da poesia, e não como argumentos. (BORGES, 2000, p. 40)

Segundo Borges (2000), a poesia não deve ser encarada como uma tarefa, mas como uma paixão e um prazer: “A vida é feita de poesia. A poesia não é alheia... está logo ali à espreita...” (p. 11) Um livro é um objeto físico num mundo de objetos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então aparece o leitor certo e as palavras – ou antes, a poesia por trás das palavras, pois as próprias palavras são meros símbolos – saltam para a vida, e temos a ressurreição da palavra. (BORGES, 2000, p. 12)

A obra de Adélia Prado exemplifica as teorias de Jorge Luís Borges sobre o fazer poético, pois a paixão e o prazer são nitidamente observados a partir dos recortes do cotidiano que lhe servem como ingredientes. É uma prosa que se mistura com a poesia no sentido de valorizar imagens, construindo personagens femininos cujos perfis se fecham em sínteses de si mesmos, ou seja, são personagens que se estruturam com a força poética da imagem, revelando uma profundidade psicológica característica do poema. Somente o poema é capaz de atingir níveis de tamanha subjetividade, uma vez que dispensa a preocupação com ordenação de fatos narrativos para elaborar imagens.

Por isso, posso utilizar neste trabalho tanto obras em prosa quanto em poesia: a poesia de Adélia Prado se aproxima da prosa ao criar narrativas, ao montar imagens do cotidiano; ao passo que sua prosa tangencia a poesia por desprezar o enredo e traçar como narrador personagem o perfil de um eu lírico.

É o que acontece, por exemplo, no livro *Cacos para um vitral* (2006). Não há distinção entre fala de narrador e fala de personagem. A mistura entre o narrador em primeira pessoa e em terceira pessoa mostra um movimento de distanciamento e aproximação do eu

que se constrói e desconstrói por meio de diálogos exteriormente confusos, mas que evidenciam a fragmentação da linguagem que busca um encontro, uma solução para a angústia através da escrita em cacos.

A metáfora oferecida pelo título é a de um vitral composto de cacos tanto do eu que se quer montar como um mosaico, quanto da linguagem que funciona como os próprios cacos, como os pedaços de uma porcelana quebrada que se procura colar, reconstruir. À medida, porém, que se desmonta, fortalece-se não unicamente o todo, mas o movimento da construção pela linguagem. O corpo do texto, fragmentado, exposto em imagens aparentemente independentes, vai compondo o corpo do eu e volta para si mesmo. A hibridez da linguagem densa, formada pelos cacos, desemboca na hibridez dos gêneros literários analisados: a prosa não dá conta da dimensão poética do eu e escorrega para a poesia que, por sua vez, não satisfaz pela contenção de imagens e retorna para a fluidez prosaica. A obra, enfim, flui como poesia líquida, em que se manipula a escrita no nível horizontal, no espaço do eu, na busca por uma salvação que parte do material, do concreto, das coisas simples do cotidiano – do corpo-significante – e se verticaliza à medida que transcende esse cotidiano, vai além dele para expressar a experiência humana diante dos mistérios da espiritualidade – a alma-significado:

O calor vai derretendo o açúcar e a mistura vai virando um xarope muito ótimo pra doença do peito. Quando dona Cessa explicou aquilo, ficou tão especial, tão, tão, especial mesmo, o agrião com o açúcar no forno virando xarope!... Dona Cessa dizia: uma vasilha funda, assim uma marmitta... Glória sentia com aquilo a mesma sensação que lhe provocava o matinho detrás da janela de tia Palmira, samambaia misturada com buquê de noiva, moita de azedinha e funcho. O jardinzinho de tia Palmira, o xarope de dona Cessa, seu pai reformando a casa: ... na platibanda a gente põe assim uns fingimentos de estrela, eu mesmo faço, de massa forte. Pra canteiro, forma de meia-lua e doce de leite... Que espécie de coisa eram tais coisas? O pai reforçava: canteiro quadrado não; sem poesia. Então era isso, falou Glória descobrindo, nomeando o tesouro: poesia, as orgiazinhas, orgasmozinhos faiscentes; nos canteiros, no matinho, no xarope que a velha queria a qualquer custo, sem poder explicar a mais funda razão de seu querer. Meu Deus! Agora aguento ficar velha. A poesia é de Deus. Dona Zi tinha morrido, dona Cessa sofria e a vida era maravilha! (PRADO, 2006, p. 10/11)

As imagens aparecem como quadros individuais, únicos, porém ligados pela temática do cotidiano, da simplicidade, da ideia de traçar um retrato de gente comum que busca respostas nos elementos naturais, misturando registros linguísticos diferentes em meio à fala da narradora que reproduz a fala das pessoas do povo com variantes de classe social além de variantes regionais. Tudo isso vem costurado pela reflexão metalinguística, pela revelação do sentido poético a que a personagem tem acesso por sua sensibilidade pessoal e por sua ansiedade por definir o poético.

*Cacos para um vitral* é um livro narrado em uma espécie de falsa terceira pessoa, visto que apresenta um narrador que se confunde com a personagem principal, que, por sua vez, confunde-se com a própria autora em sua história de vida: Adélia, tal como Glória, é mãe, professora, mulher, menina, filha, amiga, vizinha, confidente de outras mulheres. Assim como é culpada e pecadora porque cristã. Enfim, várias figuras femininas se somam para compor essa imagem de uma só mulher – vitral através do qual a luz se expande em diferentes cores.

E se vai montando esse vitral, com os cacos que, colados, culminam na consciência de ser, atravessando uma linha existencialista incômoda e desconfortável, já que não admite o desligamento desse ser desperto para si mesmo, a cada momento consciente de si mesmo, sem possibilidade de se perdoar dessa culpa:

Desde sua juventude invejava as amigas que comiam comendo, namoravam namorando e até mesmo colavam colando, com afinco e esmero, confundidas elas próprias com o objeto de suas ações. Como o pai na mesa, batendo o osso no garfo pra tirar o tutano, de tal modo embebido e completo que ela entendia o que era uma forma, o inteiro, sem fragmentos. Desejou ser assim. Desejava sempre. Tomava banho ‘sabendo’, ‘sabia’ que namorava, assistia-se existindo, exaurida, desejando ser expulsa de si pra gozar a existência como coisa, bicho e algumas pessoas parecem gozá-la. Não sabia formular o confuso e incômodo sentimento. (PRADO, 2006, p. 38)

Dessa maneira, em *Cacos para um vitral*, o movimento de quebra da estrutura textual esperada serve para que se entenda o inteiro, dá-lhe forma, molda-o para que atinja uma epifania em que escrever é o único meio de desligar-se de si mesma e de finalmente compreender a dimensão do ser:

Muitos anos mais tarde, muitos anos mesmo, num instante de graça, surpreendeu-se tão absolutamente em si mesma que não tinha mais a consciência de si, um momento em que escrevia. Sentiu-se visitada de Deus! Então é assim que se é! Eu também sou, possuo um ser perceptível aos outros e não há perigo de que me desintegre em fragmentos de areia. Que belo dia foi aquele, o de sua epifania. Glória lembrava e agradecia de novo, tinha um ser. Era ela mesma um ser. (PRADO, 2007, p. 38/39)

O ser que se configura consciente de si mesmo “é” enquanto escrita. Glória tem um ser que é corpo-linguagem em transformação. A obra realiza, dessa maneira, sua maior transgressão que é a da forma. O paradoxo se articula entre estar tão profundamente imersa em si mesma que não tinha mais a consciência de si. Dessa maneira, a epifania corporifica a revelação da descoberta de si como linguagem. O eu só se sente completo a partir do desligamento da consciência de si, no momento em que se escreve e se inscreve como objeto poético.

Esse efeito se repete no livro *Manuscritos de Felipa*. A narradora, em primeira pessoa, é uma dona de casa a quem se associam em geral novenas e pão de queijo, mas que, como

personagem de Adélia Prado, carrega a densidade da consciência e escreve como forma de buscar a verdade, através de seus fragmentos, cacos de verdade:

Já era bordão de Adão a pérola barroca: “um gambá cheira o outro”. É feio, grosseiro, mas é verdadeiro. Quero a verdade, mas não muito, não toda, por partes, se puder, em pequenos torrões. Com chá, por causa do medo que voltou, o deus terrível que me quer escrava e a quem temo deixar, com medo de morrer afogada pelo excesso de ar, viciada que estou em pequeninos gritos, suspiros abafados, lágrimas prestes a cair. (PRADO, 1999, p. 9)

A linguagem se liberta de seus padrões formais e escapa pela transgressão. Assim, falar palavrão seria uma espécie de oração que tem como objetivo concretizar pela palavra a metáfora do ser – o resumo de si. Os sentimentos todos convulsos poderiam ser externados pela palavra grosseira, chula, desvalorizada socialmente, mas poetizada pela prosa de Adélia. Falar palavrão seria uma forma de “orar em línguas”:

- Você fala palavrão?  
 - Não, meu amor.  
 - Por quê?  
 - Acho feio, você fala?  
 - Falo.  
 - Por quê?  
 - Porque acho bonito.  
 - Qual você acha mais bonito? Você quer falar comigo?  
 E falamos e falamos até que ele e eu sossegamos, a velha e o neném de três anos. Era de se ver! Em português, sem subtexto, só o som, nada a fazer, Lacan, uma delícia, a alma experimentando deus. (PRADO, 1999, p. 22)

E falar palavrão, afinal, é feio ou bonito?

A palavra se divide aqui, mais uma vez, em significante e significado e o exterior, o som, passa a desprezar o conteúdo. O sentido se perde diante da força sonora da palavra que, enquanto signo, amplia seu potencial para a expressão da alma, para a libertação das amarras sociais que decidem o que pode e o que deve ser dito e inaugura outra realidade: “sem subtexto”, sem segundas intenções, sem preconceitos ou marcas previamente determinadas. Absolutamente livre. A velha e o bebê: dois extremos da vida a quem se perdoam as liberdades (ou seriam liberalidades?). Opostos que representam os elementos humanos que escapam às obrigações de comportamento e às exigências de aceitação social.

A referência a Lacan estabelece a ligação entre o concreto da experimentação, da prática do contato com o menino de três anos e o palavrão e a reflexão filosófica que o tema agasalha, evidenciando a consciência crítica da escritora em relação ao seu fazer poético, espaço que se abre para distinguir e identificar as relações duais no campo do significante. Como sugere Lacan, “os símbolos são mais reais que aquilo que simbolizam, o significante precede e determina o significado” (1998). É, portanto, na fala, que o inconsciente se

manifesta, através dos palavrões, dos esquecimentos, ou dos relatos de sonhos, enfim, fenômenos descritos no livro *Manuscritos de Felipa*, próximos dos que Lacan nomeia como "formações do inconsciente". A isto se refere o aforismo lacaniano "o inconsciente é estruturado como uma linguagem".

E no exercício da metalinguagem, a narradora – autora Felipa se anuncia escrevendo, demonstra sua postura crítica em relação à sua própria escritura, mas estende sua crítica ao que chama de pedantismo de uma escrita que se pretende obscura, que se arma do rebuscado para simular um conteúdo que não tem:

Entrego a confusão à minha alma, que está em Deus e não pensa. Vi o quanto havia melhorado quando saí pra comprar esta lapiseira com a qual escrevo estes *Manuscritos de Felipa*, assim chamados porque o primeiro título, melhorzinho, *A casa que mora*, me pareceu pedante – é pedante (...) O texto que se escreve para ocultar um subtexto que só os muito inteligentes vão sacar, faça-me o favor. 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 adentrarás à cidade submersa plantada em teu peito. Põe lá o teu pezinho e mais rápido que São Pedro desistindo de andar sobre as águas darás braçadas patéticas suplicando ar. (PRADO, 1999, p. 20)

Na análise do que é o subtexto, confrontam-se, ao mesmo tempo que se reafirmam, valores como essência e aparência, forma e conteúdo, exterior e interior. O eu se posiciona como a escritora que avalia seu trabalho como uma expressão da busca, da tentativa de encontrar respostas por intermédio de uma fragmentação que não pretende esconder:

Que bom escrever assim, meio errado, uma palavra aqui, outra ali, próclises, elipses, até que vire um dialeto desconhecido, um orar em línguas. Trabalho pela elisão, palavra que nunca usei, estou arriscando. A julgar por elipse, só pode ser exclusão, supressão, uma limpada. (...) Pego as palavras no palpite, nunca deu errado, porque só falo do que dói e grito todo mundo entende. Quando caio em tentação, sempre acho que peço quando escrevo. (PRADO, 1999, p. 46)

*Manuscritos de Felipa* é, enfim, uma obra que concentra na mistura entre as falas de narradora e personagens a intenção de envolver o leitor na trama de uma narrativa em que o menos importante é a sequência de fatos, mas a avaliação da linguagem como veículo de expressão da crise, da tensão do eu diante do mundo, da morte e de planos de diferentes significados, de degraus de aproximação e afastamento da espiritualidade, uma vez que esta se atinge a partir do concreto, do absoluto, da dor.

É assim que a religiosidade presente nos livros de Adélia Prado (tanto nos puramente poéticos quanto nos de prosa poética) vai se moldando: a partir de cacos, pedaços, fragmentos-palavras que exercem funções específicas, pois cada palavra tem sua função numa

sintaxe pessoal da autora para a qual Deus teria o valor absoluto de substantivo enquanto para nós fica o papel coadjuvante de adjetivo:

Se minha mãe morrer vou ter escrúpulos de falar: melhor, ou melhor ainda, porque não sou perfeita, não sei conversar sem adjetivos, ainda não sou essencial. Ser humano, mais que parecer um porco, é adjetivar. Somos um adjetivo de Deus, damos a Ele a qualidade criadora e, portanto, somos-Lhe essenciais sem o sermos para nós mesmos. (PRADO, 1999, p. 31)

Mais uma vez, porém, os fragmentos se unem para compor o todo com a consciência de seu papel de fragmento, com a visão de que “qualquer texto é fragmento, é só uma parte inteira” (PRADO, 1999, p. 159)

É o que acontece também no primeiro livro em prosa de Adélia. *Solte os cachorros* é de 1979 e já apresenta os mesmos elementos da fragmentação com uma narrativa em que um eu feminino mistura coisas simples, do cotidiano, com considerações filosóficas, culpas, desejos materiais e imateriais, revelando um pensamento convulso inclusive pela ausência de parágrafos por capítulos inteiros ou por uma sequência de interrogações – questionamentos interiores que fazem com que o texto às vezes pareça um monólogo interior, desconexo, confuso ou ainda um diálogo com o leitor, desenvolvendo a função fática em instantes em que a narradora fala como quem conta uma história para um interlocutor.

Esse processo se corporifica ainda por meio de uma sintaxe transformada pela quebra de estruturas gramaticais, por “erros” que aproximam a narradora-personagem do popular, configurando um eu do povo, uma mulher simples, dona de casa. A narradora de nome Dolores parece transitar entre o eu-Adélia e outros eus femininos e ainda alguns eus masculinos que mudam o tom da linguagem como se representassem outros tipos humanos. No trecho destacado, aparece como Gerontília, com uma imagem de não aceitação de suas próprias escolhas e de pensamentos suicidas:

Não falta quem me dê conselho, minha irmã bem me avisou: não faz permanente, Gerontília, você não vai aguentar permanente e fossa. Pois fui e fiz e enfossei e lancei olhar de amor pra arma de fogo e faca, num ódio dos meus cachos mecânicos. Assim se geram e gastam meus impulsos suicidas, na minha cabeça de ouriço, neste vestido inviolável com uma cor tão juvenil, tão gentil para abril, menina saindo do mar entre gaivotas, tão, tão, tão... (PRADO, 2006, p. 74)

Os aspectos poéticos comparecem no livro e estão exemplificados acima pelo ritmo, pela rima, pela sequência de metáforas em um movimento de quadros em princípio desconexos, transfigurados pela organização em prosa, confirmando, mais uma vez, a hibridez dos gêneros, a produção de uma prosa poética constantemente reflexiva acerca de seu próprio fazer.

O texto se estrutura segundo uma equação: corpo-linguagem-significante + alma-ficção-significado. Assim como não há o que se construa sem corpo, não existe o que se enuncie sem linguagem. A busca de plenitude da personagem em crise se escreve através da fala do corpo e atinge a síntese filosófica de toda a obra de Adélia Prado.

A poesia que se entrelaça à prosa atua como salvação em mais um exercício de metalinguagem em que se realiza a análise da própria obra e da própria linguagem – como uma forma de metalinguagem consciente. E o livro nasce como resultado de toda essa reflexão filosófica e crítica, assim como linguística, recheado com brincadeiras com as palavras:

Escatológica é palavra escalafobética de surpreendentes sentidos, que não quero ver rotulando minha obra, que nem por obra ser merece exame clínico. Porque pundo e não tenho, o que me falece é a prudência. A matéria pode ser prima ou plástica, as palavras também, com um pequeno pormenor: você pede desculpas, eu, por ruborizá-lo, peço onze. Superabunda-me a vênua nesta língua engraçada, onde até a pita abunda.” (PRADO, 2006, p. 26)

Portanto, a palavra desprestigiada se torna objeto poético como corpo que faz a deglutição de si mesmo, revivendo um ritual antropofágico de se nutrir do melhor do corpo para se erguer e superar. Adélia, assim, dialoga com a tradição modernista brasileira, mas diz mais, pois concretiza esse diálogo de maneira simples, como uma mulher do povo, aparentemente sem grandes pretensões, porém como aquela que consegue unir prosa e poesia e instaurar talvez um novo gênero – híbrido, mistura de corpo e de alma, de sensualidade e espiritualidade.

#### 4 – UMA IDEIA DE EXÍLIO E TÚNEL

O feminino é alvo de interesse por seus mistérios, por ser, algumas vezes, nublado em suas dúvidas, paradoxal em suas intenções, mas sempre e inconfundivelmente apaixonado. É assim que, concluindo esta investigação, podemos considerar que o feminino, em Adélia Prado, numa análise horizontal, menos aprofundada, formaliza os traços todos constituintes de um eu que cresce e se multiplica em várias faces, observadas em função da repetição de determinadas marcas discursivas carregadas de expressividade.

No entanto, quando nos propusemos a um estudo verticalizado da obra como um todo, atingimos, na verdade, um ponto pulsante: a demarcação desses traços do nomeado discurso feminino incide sobre a essência do discurso ou apenas sobre sua aparência, isto é, sobre a maneira de ver as manifestações fenomênicas básicas de sua apresentação literária? Ou estariam estes traços compondo elementos estruturais fundantes da especificidade literária da obra da autora, funcionando como organizadores de seu projeto literário?

Constatou-se, de fato, que as marcas de um discurso feminino se assinalam pela repetição de temáticas e de uma voz lírica femininas, mas a poética de Adélia Prado ultrapassa esses sintomas em vários sentidos ao dialogar com a alteridade e construir um caminho de passagem do discurso através do feminino para atingir o que se poderia chamar de universal.

Isso pôde ser constatado nas discussões acerca do processo de construção da subjetividade que funda sua singularidade e edifica o seu espaço como multifacetado, fragmentado, transcendendo, com isso, o problema do sexo na escrita e propiciando uma dicção literária própria. Como conclui Laéria Fontenele (2002, p. 146):

Não se trata, portanto, no caso de Adélia Prado, da intenção de produzir um *parler-femme*, ou um modo de subverter a escrita “masculina”; mas de tomá-la como paradigma, e, a partir daí, construir o seu modo poético, no qual estaria demarcada a sua condição feminina como elemento resultante de uma experiência que intervém na maneira de realizar o literário, e nunca como condição de sua efetivação.

Esse fato pode ser observado ainda na construção do outro masculino desenvolvido como um interlocutor que contribui para o despertar das emoções geradoras do fazer poético. Do ponto de vista intradiscursivo, reafirma-se que a predominância de um discurso em primeira pessoa possibilita o desdobramento entre o eu do autor e o eu do texto literário e produz o diálogo entre a voz lírica e o seu destinatário, uma vez que o eu do discurso adeliانو

é uma instância produtora de fala. Ele não fala pelo outro. Ele fala de si mesmo, fala sobre o outro e fala para o outro, estabelecendo, dessa forma, um complexo sistema sócio-subjetivo em que se desloca para dentro e para fora de si mesmo alternadamente através da experiência cotidiana revelada como objeto do dizer. (Laéria Fontenele, 2002)

Nessa linha, o eu de Adélia Prado se expõe, também, como organizador da experiência estética de tal maneira que se afasta de si mesmo à medida que se anuncia como signo do divino – uma força que é exterior à sua unidade representativa e contribui para a elaboração dos elementos fundamentais do poético, uma vez que faz a materialização da palavra e suas articulações imagéticas.

E é por esse veio que se assume uma relação entre a escritora e a modernidade: nada mais moderno do que direcionar nossas angústias para o Divino, nada mais moderno do que a busca de uma transcendência para aquilo que o eu não consegue resolver ou explicar, para as crises diante da insolubilidade dos mistérios da existência humana. Ainda concordando com Laéria Fontenele (2002, p. 149):

A demarcação precisa do eu lírico no espaço da província – mínimo em relação ao da metrópole – revela seu deslocamento quanto a essa tradição, permitindo a compreensão de um nexu eu – mundo, em que não há conflitos entre os dois, mesmo porque assume, como fundante, a impossibilidade de síntese entre o eu e o mundo, deslocando os embates racionais dessa relação para sua dimensão transcendente, onde encontra saídas para a angústia do eu no mundo, - sentimento comum à modernidade.

O fluxo de consciência do eu parte do concreto: uma cesta de tomates e cebolas, por exemplo, ou um objeto comum qualquer, do cotidiano, que faz brotar os conceitos de forma e de belo. A partir da consciência desse belo, surge o medo da perda, medo que se efetiva muitas vezes na imagem da morte e que se redime pelo surgimento do poema para abrir espaço para o aparecimento do eu que escreve. A concretude começa no objeto, alcança o sujeito e se desenvolve, cresce para a concretização da criação poética de uma linguagem que atravessa o tempo, transforma o corpo, desafia os conceitos prévios de poesia: é a poesia que a salva, não Deus e cabe ao poeta reconhecer essa mensagem, além de decodificar as mensagens de Deus que se escondem no cotidiano.

O poema se instaura, em geral, inicialmente, como narrativa de um breve episódio para dar sequência ao aprofundamento psicológico do eu lírico diante de temas como a realidade, o corpo, a morte e diante de seu processo de criação artística. O poema se arma como tenda para garantir a existência de “uma ordem no mundo” (PRADO, 2007, p. 22), para “garantir o mundo da corrosão do tempo, o próprio tempo burlar”. Podemos comprovar que estas são as atribuições da arte poética que movem o eu a prosseguir em sua tarefa,

alcançando um efeito metalinguístico em que o poema se volta sobre si mesmo para vencer o vilão que é o tempo, destruidor e corrosivo. A memória, o saber sensorial, o conhecimento do mundo que o eu herda não se perdem porque o poema não permite que isto ocorra, porque Adélia entende “que as palavras daquele modo agrupadas/ dispensavam as coisas sobre as quais versavam” e, assim, a vida volta, indestrutível.

A santificação dos menores atos, tais como cozinhar, limpar, banhar-se, comer, não deixa dúvidas de que seu caminho procura a valorização da matéria como meio de atingir a transcendência dos sentidos. Observamos que, na obra de Adélia Prado, quanto mais a poesia se afasta do sublime, mais se aproxima de um Deus que ela desenha com formas humanas – Deus – homem – Jonathan – com um corpo e com formas humanas que despertam os sentidos. O prazer que se obtém, assim, é muito maior, pois conjuga o físico – sensorial ao metafísico – espiritual e se formaliza em linguagem.

A dessacralização da linguagem é o caminho para esse movimento que segue a saga de um eu-mulher sempre renomeado, mas que, na verdade, demonstra ser o mesmo, que se aprofunda nas relações da matéria com o espírito, para descobri-lo justamente nas coisas menores, nas mais humildes, no sexo que dá alegria e procria, na panela emprestada, no medo do parto, nas relações com outras pessoas. São situações cotidianas nas quais se vê o material alçando a condição espiritual: “Deus não me fez da cintura para cima para o diabo fazer o resto” diz conduzindo a uma ascese invertida, a um processo de purificação em que não é o corpo que se eleva, mas o espírito que impregna a matéria e nada é mau se tudo é de Deus. Conforme a poeta anuncia no livro *O pelicano*, “Jonathan é Jesus”, é corpo e é espírito. A entrega a este ente gera dor e sofrimento. No entanto, proporciona o indizível prazer que santifica todo o resto e, como é metáfora, amplia-se para a síntese impactante da obra da autora que define poesia como “a face de Deus atingida da brutalidade das coisas”.

O poeta Ferreira Gullar resume, enfim, esta perspectiva, em resenha publicada no *Caderno de Literatura Brasileira* (2000):

Mas, em Adélia, existe um outro componente: sua religiosidade. (...) A visão religiosa, nela, está perfeitamente integrada em sua própria vida, como um modo de ser (...) Não há conflito: Deus é, para ela, a explicação não explicada que tudo harmoniza e justifica. Um Deus complacente que não se opõe à necessidade de prazer do corpo animal e cuja bondade tampouco é questionada pela miséria humana. (*Caderno de Literatura Brasileira*, 2000, p. 82).

Os livros em prosa estruturam-se como se fossem evangelhos (YUNES, 2004) e vão narrando a caminhada de paixão, morte e “ressurreição” de uma mulher, às voltas com o cotidiano doméstico, com aspirações de alma grande, aflições e agonias que,

proporcionalmente, atingem um estado epifânico, de quase êxtase, em descobertas que vão do corpo à linguagem. O corpo assume o papel de concretizar a crise da alma. É no corpo que se sentem as dores da alma. Assim, o corpo perceptivo, sensível, agudo nas observações da realidade revela a passagem de um estado de agonia à beatificação através da descoberta da palavra.

Os romances demonstram que pulsa um aprendizado, tanto para a autora quanto para seus leitores. As personagens quase sempre narradoras, embora tenham nomes diferentes em cada um dos livros, estabelecem um contato com elementos biográficos de Adélia e se formulam, portanto como uma falsa alteridade diante da escritora.

Falsa também é a estrutura narrativa, uma vez que a sequência de fatos se mostra irrelevante e o que predomina é o fluxo de consciência e as erupções de identidade do ser, poetizado pela linguagem em cacos, fragmentos de existência e de reflexão, alternando momentos de exteriorização do eu com delicada e sutil, ainda que profunda e aguda intimidade.

Acreditamos, enfim, que haja, no projeto literário de Adélia Prado, a intenção de provocar a ruptura, não só dos limites traçados entre a tradição e a modernidade, ou entre o sagrado e o profano, mas mais do que tudo, dentro dos gêneros propriamente, criando um gênero novo, marcado pela hibridez, pela mistura, pela condensação de imagens. Glória, personagem de *Cacos para um vitral*, verbaliza isso quando afirma que “um romance é feito de sobras, a poesia é o núcleo”, mas, logo em seguida, inicia um questionamento: “o centro tem outro centro?”. Articula-se, por conseguinte, uma teoria da escrita que pode sugerir uma formação em mise en abyme entre o poético e o prosaico, entre o sujeito e seus abismos, em que o poema se organiza como narrativa para, em seguida, retornar para a poesia e a prosa, por sua vez, apresenta traços poéticos, como a presença de um eu lírico ou o enquadramento de imagens – metáforas.

O título do livro *Cacos para um vitral* antecipa esse movimento, pois dialoga com os cacos, restos de poesia que podem se reunir para compor boa prosa. Vitral traz em si simultaneamente o todo e a parte, o jogo de luz e sombra, de afastamento e aproximação. O resultado aparece na transgressão dos limites entre poesia e prosa, produzindo sequências de quadros cinematográficos fragmentados e, conseqüentemente, a imagem de descentramento do sujeito cujo foco se perde e se recupera à medida que ele se abre às dimensões involuntárias da experiência durante o processo da escrita.

Todo esse efeito se complementa através da reflexão sobre a palavra como signo composto de significante e significado, pois pude constatar que, uma vez que segue a linha de

uma espécie de diário confessional, a narradora se reapropria da linguagem, transita entre o coloquialismo e as diversas citações (na maioria bíblicas), atravessa as tradições de mulheres simples do povo, até que a palavra se dobre sobre si mesma e se torne um “orar em línguas”; até que se desprendam suas partes e cada uma adquira um novo significado para o mesmo significante. Até que se recriem os conceitos estéticos e o belo seja aquele que surpreende e às vezes incomoda.

E isso vai se concretizando de um modo natural em que o corpo é a casa do eu e abriga a sua dor para posicioná-lo diante do mundo como espaço de uma poética, de modo que a “escrita do corpo” possa circular entre a experiência física e a psíquica, entre o coletivo e o individual, no “corpo-casa-família-Igreja”, como afirma Maria Aparecida Fontes diante do poema “A casa”:

Não fica em bairro esta casa  
infensa à demolição.  
Fica num modo tristonho de certos entardeceres,  
quando o que um corpo deseja é outro corpo pra escavar.  
Uma ideia de exílio e túnel.

A intenção de intimidade, de redução não se esconde e a visão da casa como um momento, um corte no tempo – um “modo tristonho de certos entardeceres” revela claramente a imagem de busca pelo outro como tentativa de encontrar o seu espaço.

Em Adélia Prado, o amor humano não nega o corpo, nem o mundo. É por intermédio do corpo, reproduzindo as palavras de Maria Aparecida Fontes (1999, p. 163) que:

...o amor é erotismo e se comunica com a vida e com as forças ocultas entre o caminho do Céu e do Inferno. O requinte da transladação da matéria da sexualidade em objeto de representação erótica resume-se em uma imagem bastante pós-moderna, diz o eu lírico: “parece que estou num filme”.

Assim, conclui-se que ocorre, no poema da escritora mineira, uma metamorfose imagística em que as palavras transladam, ou seja, desviam seu fim natural de comunicação e se enlaçam a outras palavras de forma que ultrapassem e transcendam a própria linguagem e enquanto o erotismo é metáfora da sexualidade, a poesia é erotização da linguagem, tanto quanto o “feminino” e o “masculino” são metáforas do humano.

Aí reside a modernidade de Adélia e se arruma a estante adequada para uma poética de corpo e de alma, de paixão e vida, com todas as suas peculiaridades, com seus medos e angústias, atravessando o tempo sem deixar de refletir sobre a velhice e suas passagens. Uma poética tal qual a descrita por Octavio Paz (1998, p. 135):

O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremo da palavra e palavras extremas, voltadas sobre suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e o Não-silêncio”. E assim, “a poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução. (...) Poesia e erotismo nascem dos sentidos, mas não terminam neles.

Enfim, arrumo os livros de Adélia Prado em uma estante em que ela possa dialogar com seus iguais, ao lado provavelmente de Hilda Hilst, mas também de Clarice Lispector. Próximo a Murilo Mendes e certamente não muito longe de Carlos Drummond de Andrade e de Guimarães Rosa. Organizo minha estante de modo que as obras estejam sempre prontas a realizar sua missão entre Deus e os homens, sempre prestes a renascer das cinzas e a desafiar com o seu amor os preconceitos e os limites humanos.

## REFERÊNCIAS

A POESIA brasileira hoje. In: SEMINÁRIO DE LITERATURA BRASILEIRA: ensaios – 3. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / Fundação Nestlé de Cultura, 1990. p. 53-83.

ARAÚJO, Luciana. “Adélia Prado – Um poeta retórico é uma coisa problemática” . *Revista Entrelivros*, ano 1, n. 9.

ARENDET, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. p. 60/61 apud FONTENELE, 2002, p. 119.

BARCELLOS, José Carlos. Poéticas do masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodré In: PEDROSA, Célia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

BARROS, Maria Ver nica Aragão. Adélia Prado: a poesia da encantamento. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos (Org.). *Prismas em torno da poesia*. Rio de Janeiro: F. Venceslau dos Santos, 1999. p. 49-59.

BARTHES, Roland. “Delibera o”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

\_\_\_\_\_. *El Erotismo*. trad. Antoni Vicens. México: Tusquets Editores, 1997.

BENVENISTE, Émile. *Problemas da ling stica geral*. Campinas: Pontes, 1994.

BERARDINELLI, Afonso. *Da poesia   prosa*. Trad. Maurício Dias. São Paulo: Cosac y Naify, 2007.

BÍBLIA Sagrada. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

BLOCH, Bernard. "Linguistic structure and linguistic analysis". In: *Report of the fourth annual round table meeting on linguistics and language teaching*. Washington, D.C., 1953, p.42, apud LEVIN, 1975, p. 25.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Organização Calin Andrei Mihailescu, trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

*Cadernos de Literatura Brasileira. Adélia Prado*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: USP, 1996.

\_\_\_\_\_; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Inéditos e Dispersos*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1999.

CHATEAUBRIAND, François René. "O gênio do cristianismo" (excertos). In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

CHIARA, Ana Cristina. *Pedro Nava, um homem no limiar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

\_\_\_\_\_. O segredo, o secreto e o sagrado na escrita de Adélia Prado e de Hilda Hilst. *Sigila*, Paris, n. 1, p. 139-150, 2007.

\_\_\_\_\_. Fim da festa de harmônios. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Org.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. “A poesia obscura / luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época”. In: HILST, Hilda. *Poesia: 1959 – 1979*. São Paulo: Quíron, 1980.

\_\_\_\_\_. “Da poesia”. *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*, São Paulo, p. 66 – 78, 1999.

\_\_\_\_\_. “A presença da nova mulher na ficção brasileira atual”. *Revista Iberoamericana*, p. 141-154, jan. 1984.

\_\_\_\_\_. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1974.

CUNHA, Helena Parente (Org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/ 80)*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1999.

DUBY, George. *Eva e os padres*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Paris: Bordas, 1969.

FONTENELE, Laéria Bezerra. *A Máscara e o véu : o discurso feminino e a escritura de Adélia Prado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto, 2002.

FONTES, Maria Aparecida. “A transladação do corpo: amor, erotismo, revolução cultural e poiesis”. In: CUNHA, Helena Parente (Org.). *Desafiando o cânone - aspectos da literatura feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guillon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. . Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guillon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guillon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HOUGH, Graham. “A poética lírica do Modernismo”. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Org.). *Modernismo: Guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazur – Endymion, 1994.

LEVIN, Samuel R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1975.

LUCAS, Fábio. “Cacos para um vitral de Adélia Prado”. In: \_\_\_\_\_. *Mineiranças*. São Paulo, Oficina de Livros, 1991. p.181-2.

LYRA, Pedro. Introdução. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *A poesia da geração 60: introdução e antologia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MEDINA, Cremilda. “Adélia Prado: a poesia marcou encontro em Divinópolis”. In: \_\_\_\_\_. *A posse da terra: escritor brasileiro hoje*. Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda; São Paulo, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1985. p. 417-25.

MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.

MOISÉS, Massaud. Atualidade. In: \_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira: o modernismo (1922-atualidade)*. São Paulo: Cultrix, 1996. p. 513-532.

MORAES, Eliane. Palestra transmitida pela TV Cultura – SP, em 23 / 05 / 2005.

MOUNIN, Georges. *Poesie et Societé*. Paris: Puf, 1962. p. 53/ 54, apud COHEN, 1966, p. 25.

MUSCHIETTI, Delfina. Más de una lengua (Poesía, género y subjetividad). In: PEDROSA, Célia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

NINA, Cláudia. A nova lírica dos anos 90. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1997. Idéias / Livros, p. 1 e 4.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Mística e Erotismo na Poesia de Adélia Prado*. 1994. 358 f. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAGELS, Elaine. *Adão, Eva e a Serpente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. p. 197.

Palestra na PUC – SP. Disponível em:  
<[www.uesc.br/.../NEUSA%20CURSINO%20DOS%20SANTOS%20STEINER.pdf](http://www.uesc.br/.../NEUSA%20CURSINO%20DOS%20SANTOS%20STEINER.pdf)>

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Economica, 1998.

\_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEDROSA, Célia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Record, 1976.

\_\_\_\_\_. *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Record. 1978.

\_\_\_\_\_. *Solte os cachorros*. Rio de Janeiro: Record. 1979.

\_\_\_\_\_. *Cacos para um vitral*. Rio de Janeiro: Record. 1980.

\_\_\_\_\_. *Terra de santa cruz*. Rio de Janeiro: Record. 1981.

\_\_\_\_\_. *Os componentes da banda*. Rio de Janeiro: Record. 1984.

\_\_\_\_\_. *O Pelicano*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

\_\_\_\_\_. *A faca no peito*. Rio de Janeiro: Record. 1988.

\_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Record. 1991.

\_\_\_\_\_. *O homem da mão seca*. Rio de Janeiro: Record. 1994.

\_\_\_\_\_. *Oráculos de maio*. Rio de Janeiro: Record. 1999.

\_\_\_\_\_. *Manuscritos de Felipa*. Rio de Janeiro: Record. 1999.

\_\_\_\_\_. *Filandras*. Rio de Janeiro: Record. 2001.

PRADO, Adélia et al. In: TENÓRIO, Waldecy (Org.). *O simbólico e o Diabólico: dramas e tramas*. São Paulo: Educ, 1999. p. 21.

PROENÇA FILHO, Domício. “O cânon e a poesia brasileira contemporânea”. In: CÂNONES & contextos; 5º Congresso Abralic. Rio de Janeiro: Abralic, 1997. p. 351-360.

PROENÇA FILHO, Domício. Tendências da poesia brasileira contemporânea. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, p. 18-20, 12 abr. 1995.

QUEIROZ, Vera. “As várias faces do feminino”. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 101, 1990.

\_\_\_\_\_. *O vazio e o pleno. A poesia de Adélia Prado*. Goiânia: Editora UFG, 1994.

RENKE – HEINEMANN, Uta. *Eunucos pelo reino de Deus*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996. p 90 e 199.

REVEL, Jacques; PETER, Jean-Pierre. O corpo – O homem doente e sua história. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: Novos objetos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 11-23.

SOARES, Angélica. Nas águas do erótico / ecológico: rompimento nas margens na poesia feminina brasileira contemporânea. In: LIMITES; 3º Congresso Abralic. São Paulo: Edusp; Niterói: Abralic, 1995. p. 109-115.

SOARES, Angélica. “Fantasias de céu: o prazer feminino na poesia de Adélia Prado” e “Pontos de tensão no regionalismo adeliano”. In: \_\_\_\_\_. *A paixão emancipatória*. São Paulo: Difel, 1999. p.125-50.

SOURIAU, Etienne. *La Correspondance des Arts*. Paris: Flammarion, 1947. p. 259 apud COHEN, 1966, p. 36.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STEINER, Neusa Cursino dos Santos. A poesia de Adélia Prado: Religião, Tradição e Transgressão. Dissertação (mestrado) - PUC-SP.

SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Org.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

SWAIN, G. “As metamorfoses da histeria no fim do século XIX. In: SWAIN, Gladys et. al. *O feminino: aproximações*. Rio de Janeiro: Campus, 1986.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, Amor e Desejo no Ocidente Cristão*. Rio de Janeiro: Ed. Ática, 1992. p. 39.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. (Org. Introd.) João Alexandre Barbosa. Trad. Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

WINSATT, J. R.; WILLIAM, K.; BROOKS, Cleanth. *Literary criticism: a short history*. Nova Iorque, 1957 apud LEVIN, 1975, p.13.

YUNES, Eliana. “Caminhos cruzados: a mística em Adélia Prado e Cecília Meireles” In: *Vozes femininas na Teologia*. Campinas: Unicamp, 2002.