

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

PALOMA DO NASCIMENTO OLIVEIRA

COTIDIANO, RELIGIOSIDADE E EROTISMO EM ADÉLIA PRADO

**João Pessoa
2012**

PALOMA DO NASCIMENTO OLIVEIRA

COTIDIANO, RELIGIOSIDADE E EROTISMO EM ADÉLIA PRADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Cultura

Orientador: Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves (UFPB)

**João Pessoa
2012**

O48c Oliveira, Paloma do Nascimento.
Cotidiano, religiosidade e erotismo em Adélia Prado /
Paloma do Nascimento Oliveira.- João Pessoa, 2012.
88f.
Orientador: José Hélder Pinheiro Alves
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA
1. Prado, Adélia – 1935- - crítica e interpretação.
2. Literatura e cultura. 3. Poesia. 4. Cotidiano. 5. Religiosidade.
6. Erotismo.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

PALOMA DO NASCIMENTO OLIVEIRA

COTIDIANO, RELIGIOSIDADE E EROTISMO EM ADÉLIA PRADO

Aprovada em 26 de Julho de 2012.

Banca Examinadora



Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves

(Orientador – UFPB)

Prof. Dr^a. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne

(Membro - UFPB)



Prof. Dr^a. Rosângela Maria Soares de Queiroz

(Membro - UEPB)

Dedico este trabalho a Dona Terezinha, Biju,
que sempre tem o biscoitinho e o sorriso de avó
para me acalmar nas horas de angústia.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus que mandou luz nos momentos mais complicados e nos bloqueios.

Ao professor Hélder Pinheiro que sempre com seu olhar calmo me direcionava para o caminho mais acertado. Mais do que um orientador, foi pai, amigo e teve ouvidos sempre prontos para ajudar nas dificuldades de escrita e nos problemas pessoais.

Às professoras Ana Lúcia e Luciana pela disposição e pelas sugestões valiosas na qualificação. À professora Rosângela por aceitar o convite para a banca.

À CAPES pela concessão de bolsa.

A 'painho', Jarival, que não mediu esforços e muito carinho para que esta pesquisa fosse concluída. À minha mãe, Marta Lucia, que, dentro das suas possibilidades, fez o que lhe foi permitido para me ajudar; mesmo quando não dependia de sua sanidade, se fez presente em seu sentido mais largo de mãe.

A Giscard Farias Agra que acompanhou os momentos de bloqueio e um percurso pessoal um tanto árduo. Foi mais do que essencial durante a jornada de disciplinas e escrita. Extremamente agradecida por toda dedicação e carinho que me mantiveram de pé.

A Ayron que me manteve acordada nessa reta final e me mandou mensagens de apoio com todo o carinho e atenção que a distância lhe permitiu; que leu, releu e fez o que não pôde para que desse tudo certo. Ao tudo que foi para mim e para o texto, só tenho a agradecer!

À turma de Teoria do texto poético e ao professor Amador Ribeiro pela primeira aula que me deixou assustada e pela última da qual saí confiante. Pela amizade e conselhos que levarei para sempre.

Aos amigos: José Augusto (Dedé) que, antes mesmo da graduação, já torcia pelo meu sucesso. A Magnólia (Guinha) que sempre teve as palavras de conforto e que fez parte desse crescimento. A Sayonara que mesmo da Suíça, ligava para saber da produção; que atende telefonemas a qualquer hora e é capaz de tirar seu próprio calçado para não ver a amiga de calças curtas. A Thiana que mandou, à distância, as vibrações positivas de que eu tanto precisei e sempre foi 'ouvidos' para minhas inquietações. A Luís André que selecionou as melhores palavras para me acalmar quando mais necessitei.

“Saberemos viver uma vida melhor que esta,
quando mesmo chorando é tão bom estarmos juntos?”

Adélia Prado

Título: Cotidiano, religiosidade e erotismo em Adélia Prado.
Autora: Paloma do Nascimento Oliveira
Orientador: Dr. José Hélder Pinheiro Alves

RESUMO

Permeada pelo cotidiano, pela religiosidade e pelo erotismo, a poesia de Adélia Prado ganha destaque no meio literário pela forma como trabalha esses três vieses. Com sete livros de poesia publicados – *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1978), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O pelicano* (1987), *A faca no peito* (1988), *Oráculos de maio* (1999) e *A duração do dia* (2010) – a poetisa traduz em sua poesia uma peculiar experiência feminina. Surge, portanto, este trabalho em que se discutiu como se constrói, na poesia de Adélia Prado, a ligação das três temáticas mais recorrentes na escrita da autora. Os três capítulos que compõem a pesquisa foram desenvolvidos da seguinte forma: no primeiro capítulo discorremos acerca do estilo da escritora, contemplando aspectos significativos de sua poética; no segundo capítulo observamos de que modo os temas do cotidiano, da religiosidade e do erotismo se inter-relacionam dentro do texto e no terceiro capítulo analisamos quatro poemas – “A boca”, “Trottoir”, “Rute no Campo” e “A escritã na cozinha” – a partir do que foi ressaltado no estilo e nos três vieses citados. Com tais leituras obtivemos como resultado um texto que procurou articular as principais características da poesia de Adélia Prado, assim como ajudar a compor fortuna crítica da poetisa.

Palavras-chave: Poesia. Adélia Prado. Cotidiano. Religiosidade. Erotismo.

Titulo: Cotidiano, religiosidade e erotismo em Adélia Prado.
Autora: Paloma do Nascimento Oliveira
Orientador: Dr. José Hélder Pinheiro Alves

RESUMEN

Compuesta por el cotidiano, por la religiosidad y por el erotismo, la poesía de Adélia Prado tiene relieve en el medio literario por el modo como trabaja esos tres puntos. Con siete libros de poesía – *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1978), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O pelicano* (1987), *A faca no peito* (1988), *Oráculos de maio* (1999) e *A duração do dia* (2010) – la escritora tiene una peculiar visión de la experiencia femenina. Así, nació este trabajo en que se ha procurado debatir como se construye, en la poesía de Adélia Prado, el encadenamiento de las tres temáticas constantes en la escrita de la autora. Los tres capítulos fueron desarrollados en esta pesquisa así: en el primer capítulo hablamos del estilo de la escritora, mirando los aspectos más significativos de su poética; en el segundo capítulo observamos de qué modo los aspectos del cotidiano, de la religiosidad y del erotismo se comunican dentro del texto y en el tercer capítulo analizamos cuatro poemas – “A boca”, “Trottoir”, “Rute no Campo” e “A escritã na cozinha” – por lo que fue resaltado en el estilo y en los tres puntos citados. Con las lecturas obtuvimos como resultado un texto que articuló las principales características de la poesía de Adélia Prado, así como ayudó a componer la fortuna crítica de la escritora.

Palabras clave: Poesía. Adélia Prado. Cotidiano. Religiosidad. Erotismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – NOTAS SOBRE O ESTILO DE ADÉLIA PRADO	17
1.1. A construção em vitral	18
1.2. A resignificação das palavras	22
1.3. Reflexão metalinguística	24
1.4. Um jeito de mulher	27
1.5. Caráter narrativo	30
CAPÍTULO II – SENSIBILIDADES ABRAÇADAS POR ADÉLIA	34
2.1. “Gosto tanto de feijão com arroz!”	35
2.2. “A Deus não temo”	41
2.3. “Meu coração bate desamparado onde minhas pernas se juntam”	46
CAPÍTULO III – QUATRO LEITURAS	52
3.1. A boca que vos fala	53
3.2. Calçada de vitral	60
3.3. O amor de Rute	64
3.4. Entre o pensar e o comer	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	80
ANEXOS	85

INTRODUÇÃO

A pesquisa científica precisa de um ponto de partida, uma motivação, um propósito. Quando se trata de literatura, a tendência é pensar um pouco diferente. Por se tratar de arte, o pesquisador corre o perigo de desprezar algumas formalidades e abandonar procedimentos metodológicos que se fazem imprescindíveis para a pesquisa em quaisquer áreas.

É nesse sentido que nos propomos a investigar a literatura sob respaldo dos procedimentos próprios da pesquisa. E como toda investigação nasce de uma inquietação interior em relação ao objeto, conosco não foi diferente. A partir da vivência diária com a literatura descobrimos a obra da escritora mineira Adélia Prado.

Desse modo, antes de adentrarmos no nosso objeto de pesquisa e explicar as razões pelas quais resolvemos estudá-lo, esperamos que fique claro que em literatura não se deve pensar de forma distinta. A arte literária não é um mero instrumento de contemplação do mundo. Ela é, tal como as ciências, suscetível de pesquisa e dedicação.

O primeiro contato de que temos recordação com a obra de Adélia Prado foi a partir da leitura do poema “Com licença poética”, do livro *Bagagem* (1976), primeiro livro publicado pela poetisa. Desde então sentimos que havia algumas características textuais, como, por exemplo, o posicionamento enquanto mulher e o diálogo com o “Poema de sete faces”, do livro *Alguma poesia* (1930), do Carlos Drummond de Andrade, que chamavam nossa atenção. Assim, buscamos conhecer outros livros e descobrimos que ela não se limitava à escrita de poesia, pois há uma vasta lista de narrativas produzidas por Adélia Prado. Como nosso interesse se volta para a leitura poética, detivemo-nos em realizar a leitura de todos os livros de poesia da autora.

Em 2007, surgiu a oportunidade de aliarmos o prazer da leitura ao trabalho. Com a necessidade de explorar o livro *Terra de Santa Cruz* (1981) em aulas de cursinho, para o vestibular da Universidade Estadual da Paraíba, surgiu o maior interesse pelos poemas do livro e uma leitura mais analítico-reflexiva.

Partindo das leituras e observando a atitude poética que Adélia Prado detinha enquanto mulher, vimos que ela trazia uma concepção de feminino que destoava do que se entende por feminismo, ou seja, não havia uma mulher lutando por direitos político-sociais, mas se orgulhando ao assumir sua posição de mulher que se completa nos afazeres do dia a dia e na vivência familiar. Foi assim que vimos mais uma motivação para estudar a poesia dessa escritora.

Entretanto, antes de nos apropriarmos da pesquisa surgiram outras perguntas como: será que há estudos pontuais sobre aquilo que pretendemos pesquisar? Estaríamos tentando perguntar e responder algo que já tem resposta?

Foi dessa forma que, já em fase de pesquisa, recorreremos ao suporte da internet e descobrimos, no site da CAPES¹, que havia inúmeras dissertações e teses sobre Adélia Prado e sua obra. Algumas de forma comparada a outras escritoras, outras sobre a mulher na prosa e na poesia dela, muitas sobre temáticas específicas, mas pouquíssimas que focavam o estudo da escrita a partir de um viés feminino que contemplasse mais de uma temática. Desse modo, descobrimos que poderíamos trabalhar três temáticas que ora se destacavam em si, ora se entrelaçavam: Cotidiano, Religiosidade e Erotismo.

Sabendo disto, definimos um objeto de estudo para nossa pesquisa: a leitura da poesia de Adélia Prado a partir do Cotidiano, da Religiosidade e do Erotismo. Entretanto, fazia-se necessária a inquietação, a dúvida, o querer-saber. Tal curiosidade recaiu em uma pergunta, um problema, que na nossa pesquisa foi definido da seguinte maneira: De que forma se constrói, na poesia de Adélia Prado, a ligação das três temáticas mais recorrentes na escrita da autora?

Com um problema em mãos, deveríamos nos direcionar para objetivos. Então, definimos como objetivo geral: estudar particularidades da construção da poesia de Adélia a partir da análise de alguns poemas. Desse objetivo surgiram três possibilidades de desenvolvimento da pesquisa que se traduziram nos objetivos específicos: observar imagens, ações e atitudes que revelem o estilo do eu lírico; analisar a interrelação do cotidiano, da religiosidade e do erotismo na construção dessa poesia e, por fim, estudar

¹ www.capes.gov.br

como marcas da linguagem representam textualmente, na poética de Adélia Prado, a ligação desses elementos.

Após a formulação de questionamentos e da delimitação dos objetivos, percebemos que deveríamos encontrar motivos para legitimar e justificar o estudo do nosso objeto. Pensamos, portanto, que se compararmos o tempo e a quantidade de estudos que versam sobre a produção literária masculina em relação à feminina teremos um número consideravelmente maior a favor do masculino. Basta fazer um apanhado de estudos críticos feitos por Alfredo Bosi, como *O ser e o tempo na poesia* (2004), Roberto Schwarz, como *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990), entre outros, que dão vazão a obras de escritores homens.

Não sem motivo esse fato ocorre. Ao olhar para o passado e o contexto histórico que nossos antepassados vivenciaram, constatamos que a produção do conhecimento, até aproximadamente a década de 60 do século XX deu majoritariamente visibilidade à produção literária masculina:

O patriarcalismo, a cultura machista, o analfabetismo e a exclusão da mulher de qualquer grau de poder no Brasil Colônia, como também extensos e profundos resquícios coloniais após a independência, fizeram com que as obras de autoria feminina fossem relegadas completamente ao esquecimento e violentamente criticadas por adeptos da manutenção da hierarquização e do aniquilamento literários. (BONNICI, 2007, p. 77)

A imagem da mulher construída pelo saber científico, por sua vez, restringia-se a um papel de submissão e opressão.

No entanto, as concepções de mulher e feminino não se limitam ao discurso do frágil e indefeso. Ao ganhar voz, a mulher se projeta no mundo da literatura e, ao ocupar um lugar de destaque na sociedade, insere uma marca que só a ela se pode atribuir: a da escrita produzida pela mulher. Vemos, portanto, que ainda há muito a se estudar sobre essa escrita.

Adélia Prado traduz em sua poesia uma peculiar experiência feminina. A partir de seus poemas é possível pensar em outros papéis assumidos pela mulher que ultrapassam a sujeição a insubordinação e é sob essa experiência

que enxergamos a expressividade desta linguagem e a importância em estudá-la.

Assim, é a partir do olhar de uma Adélia que compartilha uma visão distinta do 'ser mulher' que compreendemos a validade de se estudar o modo como a poetisa constrói essa visão. Vemos a relevância desse estudo no sentido de que a poesia adeliana vem para ocupar uma função de destaque para que seja possível analisar como há a construção de outros olhares sobre a condição da mulher que não partam necessariamente da mulher oprimida ou politicamente engajada. Estes olhares podem ser responsáveis pela construção de uma nova sensibilidade que permita estabelecer novas relações entre os gêneros. Acreditamos, também, na validade dessa pesquisa para a comunidade acadêmica, pois servirá enquanto parte de uma fortuna crítica da autora e referência de estudo para professores e pesquisadores.

A título de informação os livros de poesia lançados por Adélia Prado até o presente momento foram: *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1978), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O pelicano* (1987), *A faca no peito* (1988), *Oráculos de maio* (1999) e *A duração do dia* (2010).

A respeito da primeira publicação, de acordo com Coelho (1993), com *Bagagem* Adélia Prado entrou na poesia brasileira de maneira desafiante, instaurando uma espécie de relação Eu-mundo na qual a mulher e a poetisa se assumiram com força ora explosiva ora mansa, mas indomável, identificadas com a força da vida.

De fato, o primeiro livro não apareceu no cenário literário de forma ingênua ou despreparada. Segundo Salomão (1986), essa obra mira ultrapassando a assimetria do olhar. "Seu olhar é um olhar de espelho: pô-se diante do mundo e absorvê-lo" (p. 09).

O coração disparado (1978), de acordo com a crítica, dá continuidade ao que foi proposto no primeiro livro; isso se dá por ele conter semelhantes estratégias estilísticas e temáticas. Contemplado o Prêmio Jabuti, no mesmo ano do seu lançamento, como o melhor livro de poesia, a temática religiosa se acentuará mais neste livro do que no primeiro. De acordo com Bordini (2003), há neste livro eixos de figuração que transitam entre o poder da poesia e um

Deus que ama e compreende as fraquezas humanas, embora se oculte e também tenha a capacidade de atemorizar.

Com poemas mais longos, se comparado a *Bagagem*, o livro se estrutura a partir de quatro momentos: “Qualquer coisa é a casa da poesia”, “O coração disparado e a língua seca”, “Esta sede excessiva” e “Tudo que eu sinto esbarra em Deus”. É possível notar que tanto no título quanto nos quatro momentos há atitudes que remetem à inquietação. Em *O coração disparado* há um eu que afirma: “virgindade se consome/ entre precisar de feijão,/ pó de café e açúcar” (PRADO, 1978, p. 42).

Três anos depois Adélia lança *Terra de Santa Cruz* (1981), livro criticado por, segundo alguns, não vislumbrar mudanças significativas no estilo de escrita, mas elogiado por conter um amadurecimento visível de uma escritora que começava a encarar a velhice enquanto experiência próxima e a dar mais ênfase na inquietação diante do religioso.

Composto por 40 poemas, o livro se divide em três partes, intituladas: “Território”, “Catequese” e “Sagração”. Poemas como: “A boca”, “O servo”, “Sagração”, “Festa do corpo de Deus” são fruto da experiência religiosa que se alia ao cotidiano e ao erótico, como afirma Alves numa leitura de “Festa do corpo de Deus”:

O poema traz o sublime para o cotidiano, o distante para o próximo. A visão do corpo de Cristo crucificado dá testemunho da corporeidade da vida. Não se trata, portanto, de uma visão que foge do sexo, do prazer, por considerá-lo pecado. A carne é inocente e a festa dos corpos pode ser um hino de louvor. (ALVES, 2007, p. 85)

O autor destaca o poema “Sagração” afirmando que nele “Adélia nos oferta uma imagem síntese de sua visão do amor erótico articulado à visão religiosa: ‘As vibrações da carne entoam hinos’” (p. 85).

Após *Terra de Santa Cruz* Adélia lança o livro *O Pelicano* (1987). Dividido em quatro momentos: “Licor de romãs”, “O jardim das oliveiras”, “O pelicano” e “Colmeias”, o livro traz uma forte simbologia cristã. O próprio título alude a uma ave que representa a figura do Cristo, pois aquela é um pássaro que fura o próprio peito para alimentar os seus, enquanto o messias se sacrificou da mesma forma em nome dos seus irmãos.

A presença de Deus, da fé e da religiosidade vão se tornando obrigatórias nos seus livros e *O Pelicano* parece firmar essa ideia: “Por que todo este peso sobre mim?/ Não quero ser fiscal do mundo,/ quero pecar, ser livre,/ (...) parece que Deus me bate,/ parece que me recusa” (PRADO, 1987, p. 40).

De acordo com Alves (1992, p. 11), o livro configura diferenças estilísticas em relação aos anteriores e adquire “um tom mais refinado e uma perspectiva alegórica, (...) mas ainda permanecem o erotismo, a religiosidade”, todos já definidos anteriormente em sua poética.

A faca no peito (1988), dividido em duas partes: “Por causa da beleza do mundo” e “Por causa do amor” foi lançado um ano depois de *O Pelicano*. De fato, não foi um dos melhores escritos de Adélia. Recebeu críticas fortes, sobretudo de Felipe Fortuna, sobre a repetição do personagem Jonathan e a repetição à exaustão de uma poesia sem rigor. A própria poetisa chegou a renegar a publicação. Quando perguntada pelo site PenAzul sobre as críticas ela afirma: “Já li críticas excelentes do Alfredo Bosi. Esse jovem que me fez crítica, o Felipe Fortuna, sobre o livro *A Faca no Peito*, que foi muito doloroso aceitar, mas que foi valiosíssima. É um crítico que eu respeito” (s/d).

Depois de um longo período sem escrever poesia, Adélia lança em 1999 o livro *Oráculos de maio*. Essa obra surge com uma mulher experiente que compartilha vivências até então trabalhadas de maneira mais tímida nas obras anteriores. Disposto em seis partes: “Romaria”, “Quatro poemas no divã”, “Pousada”, “Cristais”, “Oráculos de maio” e “Neopelicano” este livro também foi lançado em forma de áudio. Com trilha sonora de Mauro Rodrigues, o CD intitulado *O tom de Adélia Prado: poemas do livro Oráculos de Maio*, pela autora, dá forma musical aos poemas e aproxima o leitor de uma nova proposta: a de ser ouvinte e de apreciar os poemas na voz da própria autora.

De acordo com Alves (2000), é neste livro que Adélia reencontra a poesia que havia ficado comprometida em *A faca no peito*. Assim, o universo poético de Adélia foi banhado com suas melhores peças líricas.

Onze anos passados, no ano de 2010, Adélia nos surpreende e brinda-nos com *A duração do dia*. Pouco se escreveu sobre o livro, devido à sua recente publicação, mas nele já percebemos uma voz carregada de reflexões

sobre a vivência da mulher na velhice. Sem perder a irreverência e a ousadia dos versos – “Vim de um oco sangrento,/ é entre fezes e urina/ que nasci” (PRADO, 2010, p. 68) – Adélia explora um novo estágio da vida sem abandonar temas e procedimentos já encontrados nos livros anteriores.

Apresentemos, pois, como se dispõem os capítulos da nossa pesquisa. A proposta do primeiro capítulo é apresentar a Adélia Prado que fomos conhecendo, a partir das leituras feitas na pesquisa. Começamos, portanto, apresentando algumas das principais peculiaridades do seu estilo. Nossa estratégia foi tornar este capítulo um espaço que contemplasse aspectos mais significativos da poética. Propusemos, então, o passeio por um caminho que entrelaça o estilo e apresentação de alguns de seus poemas.

Em um segundo capítulo diante de leituras e releituras debruçadas na poética adeliana, observamos que havia o desenvolvimento de uma sensibilidade produzida a partir de três lugares: o cotidiano, a religiosidade e o erotismo. Esses três nomes são uma espécie de tríade sagrada para entendermos as bases em que se pauta toda a produção da escritora. Desse modo, discutiremos sobre cada um deles.

No terceiro capítulo, aliamos tudo o que foi apresentado nos capítulos anteriores à análise mais detida de alguns poemas. Seleccionamos quatro poemas, dois do livro *Terra de Santa Cruz* e dois do livro *A duração do dia*.

CAPÍTULO I

NOTAS SOBRE O ESTILO DE ADÉLIA PRADO

Os estudos voltados para o estilo, atualmente, não ocupam o mesmo lugar que ocuparam em tempos passados, quando a estilística foi suporte teórico de forte predominância. De certo modo acreditamos que, mesmo sem lançar mão do conceito, muitos estudos terminam por trazer à baila traços do estilo de poetas e poetisas.

Sabe-se que a estilística é o estudo do uso individual dos recursos da linguagem quanto à capacidade de comunicar, emocionar e suggestionar. Oriundo da estilística encontramos o estilo que, segundo Carlos Reis (1981, p. 149), é precisamente o que individualiza uma fala particular.

O estilo pode ser entendido tanto como “não só as peculiaridades do autor, o seu eu irredutível, (...) mas também as peculiaridades mais íntimas do escritor, muitas das quais só podem captar-se a nível do subconsciente” (BARTHES *apud* YLLERA, 1979, p. 205); quanto como “qualidade da elocução que o autor alude; assim como a ordem e o movimento que colocamos em nosso pensamento” (BUFFON *apud* YLLERA, 1979, p. 204). O estilo, portanto, é parte dos recursos enraizados na subjetividade do autor. É a observação detida da obra, como ensina Spitzer (1942), que leva o leitor a caracterizar o estilo de um escritor. Urge, portanto, um ir e vir na leitura das obras (círculo hermenêutico) para se chegar a alguns traços tanto da linguagem como da temática do/a escritor/a.

Assim vejamos a seguir alguns recursos de estilo que Adélia Prado lança mão para a construção dos seus textos. Partiremos, neste capítulo, de alguns estudos já consolidados sobre a obra da poetisa.

1.1. A construção em Vitral

Adélia Prado, uma mulher que se caracteriza por sua intimidade com o universo doméstico e por problematizar esse mundo, surge como uma poetisa que se reinventa a cada poema escrito. É dessa escritora que surge, em meados da década de 70, as primeiras linhas de *Bagagem*: “Quando nasci, um anjo esbelto,/ desses que tocam trombeta, anunciou:/ vai carregar bandeira,/

cargo muito pesado para mulher,/ esta espécie ainda envergonhada” (PRADO, 1986, p. 19).

Trata-se de uma poetisa que se diz de uma espécie ainda envergonhada, mas que escreve seu primeiro livro que de modo algum seria motivo para envergonhar-se. Foi Carlos Drummond de Andrade, através de Affonso Romano de Sant’anna (1978), quem teceu as primeiras impressões acerca do livro, considerando os poemas fenomenais e indicando sua publicação. *Bagagem* traz na sua mala poética um conjunto de vivências e experiências dignas de seu título. A própria poetisa declara que este livro foi fruto de suas experiências: “Meu primeiro livro foi feito num entusiasmo de fundação e descoberta, emoções para mim inseparáveis da criação, ainda que nascidas, muitas vezes do sofrimento” (PRADO, 2010).

Em seu segundo poema “Grande desejo”, o eu lírico assume naturalmente a postura de uma mulher comum, dona de casa, mas que não nega seu principal atributo, o plano da condição humana: “Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro/ e atiro os restos./ Quando dói, grito ai,/ quando é bom, fico bruta,/ as sensibilidades sem governo” (PRADO, 1986, p. 20). Inovador, ao bater o osso no prato para chamar o cachorro há uma valorização de momentos aparentemente banais, mas que fundam uma espécie de poética do universo do lar da mulher que diz aquilo que se passa por sua mente.

Nesse contexto do dizer aquilo que observa e sente, é possível ver a mudança de plano dos dizeres do eu lírico: do atirar os ossos ao cachorro à reflexão sobre seus sentimentos em diversas circunstâncias. É da percepção dessa mudança que Adélia Prado inaugura um diferente procedimento da poesia que perdurará em toda sua escrita, que segundo Alves (1992) pode ser chamada de *poesia de vitral*.

Esse estilo de escrita é associado ao vitral pela semelhança com que os pedaços de vidros coloridos constituem arquitetonicamente a beleza formal de determinadas figuras. Do mesmo modo, na escrita adeliana nós encontramos, na união de pedaços de pensamentos nos versos, de rápidas descrições, de conversas, de observações do cotidiano, de invocações a Deus, etc. a construção de uma experiência imagética que forma o vitral. Esse conceito é

determinante para entender o trajeto percorrido pela poesia adeliana, pois a ideia de poesia de vitral atua como um “processo de resgate de sensações, lembranças e visões alojadas na memória” (ALVES, 1992). Alves ainda destaca que a imagem produzida pelo vitral passa a noção de reunião de ‘cacos’, de partes estilhaçadas, de pequenas coisas aglutinadas, tal como se constrói o estilo de Adélia: o trabalho com as palavras/cacos para compor o vitral/poema.

A composição dos escritos em que encontramos essa peculiaridade ganha força, ainda segundo Alves (1992), a partir de quase que uma atitude diante do mundo expressa através da *ausência de hierarquia*². É na falta de um caráter hierárquico que o poema tem suporte para reunir elementos que, fora dele, podem parecer dispersos, mas que transforma imageticamente em um vitral.

O “Poema esquisito”, cujo título direciona o olhar do leitor para o estranhamento de que a poesia de vitral se apropria, é um claro exemplo de um poema que lança mão deste esquema de composição. O eu lírico inicia relatando uma dor de cabeça aos trinta e nove anos de idade e passa, sem nexos diretos, à menção dos pais, transformando o poema em um resgate da sua memória, lembrança e saudades:

Dói-me a cabeça aos trinta e nove anos.
 Não é hábito. É rarissimamente que ela dói.
 Ninguém tem culpa.
 Meu pai, minha mãe descansaram seus fardos,
 não existe mais o modo
 de eles terem seus olhos sobre mim.
 Mãe, ô mãe, ô pai, meu pai. Onde estão escondidos?

(PRADO, 1986, p. 29)

Nesse modo de composição há a revelação de uma atitude diferenciada diante do mundo. Nessa espécie de ‘técnica’ de construção em vitral a escrita de Adélia vai adquirindo uma dicção própria e fazendo-se, para os leitores, enquanto estilo único.

² Alves (1992) afirma que a ausência de hierarquia, atitude predominantemente moderna, propicia o ajuntamento de coisas aparentemente díspares.

Dessa característica marcante de uma poesia que funde pedaços imagéticos para a plástica final somos contemplados com poemas marcantes. Um dos poemas emblemáticos desse traço estilístico é “Desenredo” (ver anexos) que, através da ausência hierárquica, condensa a experiência de um eu contemplativo:

Grande admiração me causam os navios
e a letra de certas pessoas que esforço por imitar.
Dos meus, só eu conheço o mar.
Conto e reconto, eles dizem ‘anh’.
E continuam cercando o galinheiro de tela.

(PRADO, 1978, p. 63)

A construção em vitral de “Desenredo”, por exemplo, revela os pensamentos interligados de um eu lírico: “Antes de depois da fé eu pergunto cadê os meus que se foram,/ porque sou humana, com capricho tampo o restinho de molho na panela” (Idem). Por mais que pareça distante o ato de se perguntar sobre a morte dos entes queridos e o gesto tampar uma panela, a explicação do que para o leitor comum é uma quebra está para o eu lírico como uma atitude humana, como se dissesse: Tenho essas atitudes porque sou humana, o ser humano tem a capacidade de pensar na morte e em tantas outras coisas ao mesmo tempo.

Refletir sobre os pensamentos simultâneos, o turbilhão de imagens que nos vem à cabeça a todo instante possivelmente seja a chave para entendermos essa técnica do vitral. Ainda no poema, reflexivo, depois de tampar a panela o eu se indaga: “Saberemos viver uma vida melhor que esta,/ quando mesmo chorando é tão bom estarmos juntos?”. E, em seguida, surgem pensamentos profundos e conclusões dentro da perspectiva do sofrimento: “Sofrer não é em língua nenhuma./ Sofri e sofro em Minas Gerais e na beira do oceano” (Idem).

Após várias declarações (ver poema em anexo) mais um pedaço de vitral surge no poema, um pedaço então que comporá o grande vitral desenhado: “Tudo junto é inteligível demais e eu não suporto”. Esse verso mostra que para o eu compreender o significado de todos os elementos que o cercam é insuportável diante da sua natureza humana; a ânsia por

compreender 'tudo junto' leva-o à conclusão da incapacidade para entender o sem-fim do Universo. A noite que parece surgir para acalmar, é agraciada por cobrir de sono, mas não afasta o pensamento da morte que não é aceito com naturalidade. As pulsações humanas sobressaem ao ponto de estremecer de susto até dormir e de concluir seu desenredo com a infinitude do seu desejo: "Para o desejo do meu coração/ o mar é uma gota".

As quebras no texto discursivo geralmente causam efeito de incompreensão, mas na poesia de Adélia esse recurso determina um estilo único que compõem a singularidade da sua lírica.

1.2. A ressignificação das palavras

Alguns gestos e atitudes dessa lírica vão verso a verso deslindando as peculiaridades da escrita da poetisa. Assim, no primeiro poema do segundo livro temos o exemplo de uma desinibição, peculiaridade da escrita de Adélia. "Linhagem" é ousado: "Minha árvore ginecológica/ me transmitiu fidalguias,/ gestos marmorizáveis:/ meu pai, no dia do seu próprio casamento,/ largou minha mãe sozinha e foi pro baile" (p. 21). Nos primeiros versos ao utilizar termos que, para a década de 70, poderiam soar constrangedoramente, o poema inova com essa estrutura, que quase chega a ser um anagrama entre ginecológica e genealógica. Esse jogo de sentidos resulta em uma substituição semântica enquanto recurso para ilustrar uma ligação mais forte que as árvores genealógicas possam representar. Aqui há uma árvore ginecológica, mais ligada à natureza humana, sobretudo, da mãe-mulher.

Aliado ao tom da palavra "ginecológica" o termo "gestos marmorizáveis", enquanto aquilo que fica para sempre, aponta para um estilo próprio da escrita de Adélia: a reinvenção das palavras, assim como do sentido que elas trazem. Na poesia da escritora, vamos percebendo que há um jogo semântico constante das palavras. No poema citado, por exemplo, é possível perceber que mais que herança genética há uma herança de sentimentos – que de acordo com o verso de "Ensino" é "A coisa mais fina do mundo"

(PRADO, 1986, p. 124). O jogo de palavras já comparece no primeiro poema de *Bagagem* quando contrapõe ao *gauche* drummondiano o ‘cocho’.

O discurso poético da escritora alimenta-se dessa resignificação, caracterizada enquanto *desvio* – termo bastante utilizado nas análises de Jean Cohen (1974). A concepção de desvio enquanto uma modalidade de estilo individual caracteriza a atitude do poeta, de maneira geral, como daquele que “não fala como todo mundo. Sua linguagem é anormal e tal anormalidade confere-lhe um estilo” (COHEN, 1974, p. 16). Daí notarmos no jogo com as palavras um traço estilístico marcante de Adélia Prado.

No poema “Guarda-chuva preto” (PRADO, 1978), por exemplo, há uma forte influência desse método criativo. Esquecido na mesa, o guarda-chuva preto vai para o porão logo após a morte de seu dono. Lá, “Existe um retrato antigo/ em que posou aberto,/ com o senhor moço e sem óculos” (p. 23). Na posição em que se encontra, o guarda-chuva se reinventa em outros sentidos, em sentimentos; agora na foto, ele, “guarda-memória pungente”, deixa de ser um mero objeto para abrigar da chuva para se refazer em arquivo preto que guarda-vida.

O objeto ganha aspectos humanos, ao passo que guarda a cor da morbidez, do luto pelo seu dono agora morto. Na sua caracterização “é como seu dono vestido/ composto no seu caixão”. Seu patrão foi para debaixo da terra e como que cumprindo um ritual ele tem a mesma sorte: vai para debaixo da casa. O guarda-chuva preto aponta para a resignificação da existência dele enquanto objeto. Surgindo do processo de linguagem em que é, pois, figuração do homem-objeto, objeto-homem.

É através de *códigos* que, no poema de mesmo nome (Ver anexo II), o eu lírico explora as possibilidades de reinvenção do código linguístico. Como uma criança que troca as palavras e conceitos, sobretudo na oralidade, o eu lírico acha morrer muito “violoncelírico” (PRADO, 1978, p. 25) (violoncelo + lírico). A imagem do *violoncelírico* evoca um resgate da imaginação infantil junto ao coloquialismo próprio dessa fase da vida. O que nos direciona para uma linguagem resignificada a partir do imaginário infantil que ainda no mesmo poema faz com que o saxofone se recrie em “sexofone”.

1.3. Reflexão metalinguística

De fato, a poesia adeliana vai aliando essas possibilidades de reinvenção às possíveis formas de falar de poesia, sobre poesia, para e com a poesia. Assim vai se acentuando o caráter metalinguístico que perpassa com uma força notável por seus escritos. A reflexão metalinguística se dá em dois níveis: ora fala do poeta e seu ofício, ora reflete sobre a poesia – sua natureza, sua função, a dificuldade de concebê-la, de objetivá-la, sua fonte de inspiração.

O poema que tem como título “Biografia do poeta” define o compositor de versos: “Chamavam poeta ao que sabia rimar,/ o mundo intimava” (PRADO, 1999, p. 377). Neste mundo que intima o escritor surge um poeta, em “O destino do alvissareiro”, que exhibe sua função diante dos outros, mas que “sofre o ridículo/ de passear na cidade/ com a coroa de louros.” (PRADO, 1999, p. 379). Uma crítica direcionada a um poeta-profissional preocupado com a aparência ao exhibir sua coroa de louros.

Nesse clima de crítica, há um de seus poemas mais expressivos no gênero que ficou conhecido pela ironia à poesia cerebral:

O poeta cerebral tomou café sem açúcar
e foi pro gabinete concentrar-se.
Seu lápis é um bisturi
 que ele afia na pedra,
na pedra calcinada das palavras,
imagem que elegeu porque ama a dificuldade,
 o efeito respeitoso que produz
 seu trato com o dicionário.

(PRADO, 1999, p. 380)

Nessa abordagem irônica de “A formalística”, vê-se a preocupação com o racionalismo exacerbado no fazer poético. Há uma espécie provocação à poesia metódica, de esforço geométrico, aparentemente fundada mais na forma que no seu conteúdo, possivelmente uma alfinetada em João Cabral de Melo Neto. Em entrevista ao Instituto Moreira Salles (2000), quando perguntada a respeito da racionalidade no fazer poesia de João Cabral de Melo

Neto ela polemiza: “João Cabral era muito mais do que sustentava teoricamente. A teoria dele é péssima, mas a poesia é maravilhosa” (p. 25).

No poema vê-se um poeta que toma o café mais como elemento de concentração do que de prazer; toma seu café para metodicamente ir ao gabinete concentrar-se na poesia cerebral. Seu instrumento de trabalho é comparado a um bisturi que sugere a imagem de algo cortante e não algo que constrói, cria. O instrumento é afiado na pedra, objeto seco, que auxilia no objetivo do poeta.

Nos poemas adelianos o ato de fazer poesia torna-se um ato espontâneo, nascido da experiência do existir, mas que não despreza a qualidade estética. De fato, isso se comprovará em outros poemas como “Ausência da poesia” cujo eu lírico afirma: “Eu quero a revolução, mas antes quero um ritmo” (1978, p. 65). A reflexão sobre o ritmo assume um aspecto diferencial na poesia de Adélia. Não se trata de um ritmo cadenciado como na poesia tradicional, nem o ritmo alucinado de determinada poesia moderna de influência futurista. Trata-se de um ritmo às vezes lento, de tom reflexivo, que se expressa ao sabor da conversa, da prosa cotidiana. Em “Antes do nome” a reflexão sobre o poema emerge através da palavra que “é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,/ (e foi) inventada para ser calada” (1986, p. 30). “Harry Potter” no qual o eu lírico se afirma enquanto pastor de palavras “Meu treinamento é ordenar palavras:/ Sejam um poema, digo-lhes,/ não se comportem como, no galinheiro,/ eu com as galinhas tontas” (2010, p. 41).

Há também uma metalinguagem em um nível mais denso em que há a confissão: “Escrever me subjuga e não entendo,/ tal qual comer, defecar,/ molhar-me de urina e lágrimas” (PRADO, 1981, p. 63). Há uma relação de intimidade e ao mesmo tempo de repressão entre escritor e escrita. O ato de escrever se compara a hábitos corriqueiros como comer, defecar, chorar. O não entendimento por ser domada pela escrita é tão complexo quanto tentar entender necessidades de sua natureza humana. A escrita faz parte de uma necessidade quase que fisiológica.

No poema “Uns outros nomes de poesia” é possível ver a preocupação do eu lírico com a poesia, chegando a condenar Platão e sua *República*, mas

logo repensando seu julgamento, por apenas ler traduções e não ter podido conversar pessoalmente com o filósofo:

Toda a vida resisti a Platão, a seus ombros largos,
à sua república aleijada, donde exilou os poetas.
Contudo, erros de tradução são ordinários,
eu não sei grego,
eu não comi com ele um saco de sal

(PRADO, 1981, p. 43).

Em “O espírito das línguas”, um dos poemas mais notáveis da autora em se tratando do aspecto metalinguístico, há uma admiração pelo artista de maneira geral: “A propósito de músicos, ginastas, coreógrafos/ digo na minha língua: PUXA VIDA! VAI SER ARTISTA ASSIM NO/ INFERNO!” (PRADO, 1981, p. 19). Nesse universo de produção de arte a palavra e a poesia compartilham a humanidade e o sentimento de inquietude diante da incompreensão que o eu lírico carrega: “Descuidada de que me entendam ou não,/ falo as palavras,/ para mim também e primeiro,/ incompreensíveis”. Afinal, “As artes falam humanês”, falam do e pelo ser humano, algo difícil de ser decifrado assim como a poesia que é complexa, como finaliza o poema: “Compreender o que se fala/ é esbarrar na sem-caráter,/ inominável, corisca poesia”.

Outro exemplo é o poema “Silabação” cujo eu lírico confessa a Jonathan o que lhe causam as palavras: “Ó Jonathan, as palavras me matam,/ as perfeitas e as cruas” (PRADO, 1987, p. 56). Em “O nascimento do poema” há a contemplação em sua inteireza da temática da poesia. Nele, ora fala da contemplação das coisas, ora da sua mãe, ora de Jonathan; em tom memorialístico, lembra as palavras ditas pela mãe no ápice da morte; há, por fim, uma preocupação paralela e análoga com coisas e palavras: “Sinais valem palavras,/ palavras valem coisas,/ coisas não valem nada” (PRADO, 1987, p. 56). Na verdade, não apenas uma preocupação, mas uma contemplação diante da existência delas: “Granito, lápide, crepe,/ são belas coisas ou palavras belas?”. Entre palavras e coisas, o eu lírico admira-se e intriga-se diante do mármore, do sol, da lixívia (água sanitária) e confessa: “Entender me sequestra

de palavra e de coisa,/ arremessa-me ao coração da poesia./ Por isso escrevo os poemas/ pra velar o que ameaça minha fraqueza mortal”.

Em “O poeta ficou cansado” há o direcionamento a um eu lírico feminino, mostrando a palavra enquanto alimento, com os seguintes dizeres: “Filha, diz-me o Senhor,/ eu só como palavras” (PRADO, 2007, p. 9). No poema mais à frente de nome “Salve Rainha” o eu lírico confessa sentir-se desprezado pelo poema:

Não é o que anuncio
- já vejo o fim destas linhas,
isto é um poema, tem ritmo,
obedece à ordem mais alta
e parece me ignorar.

(PRADO, 2007, p. 13)

E em uma das suas elaborações mais concisas e profundas, Adélia fala sobre o ofício da Arte. Com poema de mesmo nome, em apenas dois versos ela sintetiza os sacrifícios que passa durante o exercício de cumprir a sina de escrever o que sente, como já anunciava em seu primeiro poema publicado. Assim fala sobre a arte: “Das tripas,/ coração” (PRADO, 2007, p. 111).

1.4. Um jeito de mulher

Essa forma ímpar de observar a vida e transpô-la aos livros faz dessa escritora uma das grandes representantes da nossa poesia contemporânea e a coloca em lugar de destaque da representação da experiência feminina no meio literário. A crítica observa o surgimento de uma dicção diferente na tradição literária. Foi prefaciando o segundo livro da autora que Affonso Romano de Sant’anna (1978, p. 10) afirmou que Adélia era “a voz mais feminina de nossa poesia”. Daí em alguns momentos imaginarmos uma forma peculiar de se expressar enquanto mulher que nasce com seu primeiro livro – “Imito o andar das velhas de cadeiras duras/ e se me surpreendem, explico cheia de verdade:/ tô ensaiando” (PRADO, 1986, p. 34) – e perdura até seu mais recente *A duração do dia* (2010) – “Por que me deixou órfã, minha mãe?/

Apesar de seus olhos tristes e sua boca selada,/ vou me casar assim mesmo” (p. 43).

O poema “Briga no beco” é um forte exemplo da atitude de mulher revelada em um momento tenso:

Encontrei meu marido às três horas da tarde
 com uma loura oxidada.
 Tomavam guaraná e riam, os desavergonhados.
 Ataquei-os por trás com mão e palavras
 que nunca suspeitei conhecer.
 Voaram três dentes e gritei, esmurrei-os e gritei,
 gritei meu urro, a torrente de impropérios.
 Ajuntou gente, escureceu o sol,
 a poeira adensou como cortina.
 Ele me pegava nos braços, nas pernas, na cintura,
 sem me reter, peixe-piranha, bicho pior, fêmea-ofendida,
 uivava.
 Gritei, gritei, gritei, até a cratera exaurir-se.
 Quando não pude mais fiquei rígida,
 as mãos na garganta dele, nós dois petrificados,
 eu sem tocar o chão. Quando abri os olhos,
 as mulheres abriam alas, me tocando, me pedindo graças.
 Desde então faço milagres.

(PRADO, 1986, p. 105)

A intenção do eu é relatar um acontecimento que é moralmente condenado a partir de um lugar (beco) e um gesto (briga) caracterizados pela degradação. A forma verbal “Encontrei” sugere duas possibilidades: 1) A mulher estava procurando pelo marido e tinha alguma dúvida sobre sua fidelidade, por isso acabou encontrando-o; 2) Pelo horário em que acontece o fato, a mulher poderia estar caminhando e foi pega de surpresa ao encontrar o marido com a “loura oxidada”.

O fato é que partir desse encontro os aspectos que revelam a atitude do eu lírico no texto vão emergindo de sentimentos e impulsos relacionados ao estado emocional em que a mulher se encontra ao saber da traição. É então que numa junção de lírica e narrativa há uma sucessão de gestos que marcam fortemente sensações sentidas pela mulher: “Ataquei-os”, “gritei”, “esmurrei-os”, “gritei meu urro”, “uivava”.

A surpresa a fez revelar dimensões escondidas de sua personalidade: “peixe-piranha, bicho pior, fêmea-ofendida”. Toda animalizada, toda reativa de

pois ainda lhe restam coisas mais potentes em si que seus hormônios, ainda lhe resta sua essência de mulher. Neste poema, ela trabalha a temática do passar o tempo, do envelhecer, da maturidade e, acima de tudo, do seu olhar sobre esse processo de amadurecimento. Traz um eu consoante com os avanços tecnológicos – “Tenho um teclado” –, que lembra que aos trinta anos tinha vergonha de parecer jovem e observa, hoje, que as mulheres nesta idade estão em sua fase mais maravilhosa, pois “se processam ácidas e perfeitas como a legumes no vinagre”.

A comparação das mulheres de trinta anos com a acidez e perfeição de legumes no vinagre evidencia o olhar de uma mulher contemplativa que vê agora essa fase da vida a partir de um outro lugar. A ideia de acidez nas mulheres lembra bastante a crônica “Química orgânica” de Vinicius de Moraes quando este diz:

De um modo geral, a mulher "ácida" é sempre bela, surpreendente mesmo de beleza. É como se a Natureza, em sua eterna sabedoria, procurasse corrigir essa hidrogenação excessiva com predicados que a façam perdoar, senão esquecer pelos homens (MORAES, 2008, p. 101).

No modo mais gracioso e incisivo, após observar altivez de seu gênero, há uma declaração de culpa nos versos “De qualquer modo, se o mundo acabar/ a culpa é nossa” que ilustra a influência da mulher nas atividades sociais que hoje não está mais limitada ao espaço privado e que a coloca em posição de gestora da casa, dos negócios, da família. O que quer dizer que há uma relação de afirmação da força que a mulher tem sobre o mundo, mas essa mesma força ainda tem estigmas sobre a construção da imagem da mulher no nosso meio social, ou seja, é como se diante de todas as conquistas que a mulher adquiriu ainda pesasse sobre si a culpa por ser mulher.

1.5. Caráter Narrativo

Uma última característica que queremos salientar acerca do estilo da escritora é a presença do caráter narrativo presente em todos os seus sete livros de poesia. Sabemos que esse é um predicado peculiar à prosa, mas que

pode ser retomado pela poesia para que o texto ganhe diferentes nuances, adquira sentidos específicos que o escritor deseje empregar. Segundo Alves (1992, p. 46) a narratividade atuará na poesia adeliãna enquanto estratégia para conceder ao poema riquezas de tonalidades diversas, sempre utilizando uma mescla de procedimentos: narrativos, descritivos e dialogais.

Em muitos momentos, ao ler os poemas, percebemos a hibridização dos gêneros prosa e poesia. Através do coloquialismo e do registro oral, o caráter narrativo confere no poema uma aproximação, tornando-o mais íntimo ao leitor. É a partir do tom confessional que os elementos da narrativa vão se fundindo aos da poesia. Encontramos geralmente confissões da experiência cotidiana, de uma aventura vivida, da observação de um momento singular e até de um flagrante de adultério como em “Briga no beco”, que já citamos anteriormente.

Ao ler esse poema, por exemplo, poderíamos até confundir-lo enquadrando-o no tipo narrativo, por percebemos a presença do eu em 1ª pessoa e de possíveis personagens, a possibilidade do leitor de estruturar um enredo. Entretanto, sabe-se que a narrativa não se reduz a esses elementos; não sendo eles, portanto, suficientes para categorizá-lo como tal. A presença do caráter narrativo em “Briga no beco” é estratégia para a utilização de um tom menos formal, para aproximar o eu ao leitor de maneira mais íntima, contando fatos, externando sentimentos reativos.

A riqueza de detalhes e a forma com que o eu que narra o flagrante de seu marido e a loura oxidada – utilizando um dado temporal “às três horas da tarde”, atos que seriam comuns se não fosse a situação “Tomavam guaraná e riam”, caracterização dos dois no instante do flagrante “desavergonhados” – revela a necessidade de contar passo a passo seu momento de surpresa.

Com o mesmo caráter narrativo há poemas como: “A boa morte” (PRADO, 2007, p. 23) e “Mater dolorosa”. No primeiro trabalho com a temática da morte, a partir de uma espécie de relato e o último um misto de diálogo e reminiscências de bons momentos entre mãe e filha, a partir da óptica desta:

Este puxa-puxa
tá com gosto de coco.
A senhora pôs coco, mãe?
— Que coco nada.
— Teve festa quando a senhora casou?

— Teve. Demais.
 — O quê que teve então?
 — Nada não menina, casou e pronto.
 — Só isso.
 — Só e chega.
 Uma vez fizemos piquenique,
 ela fez bolas de carne
 pra gente comer com pão.
 Lembro a volta do rio
 e nós na areia.
 Era domingo,
 ela estava sem fadiga
 e me respondia com doçura.
 Se for isso o céu,
 está perfeito.

(PRADO, 2007, p. 43)

No último exemplo há dois procedimentos que caracterizam esse poema como lírico-narrativo: 1) Uso de diálogos; 2) Utilização de determinadas expressões temporais – elementos indicativos de introduções de histórias de contos de fadas, lendas, como: “Uma vez”, “Lembro”, “Era domingo”. Esses procedimentos são empregados no poema fazendo com que a mescla dos tons seja objeto para o resgate de uma lembrança, sobre alguém importante: do lirismo encantatório dos momentos de admiração pela mãe à necessidade de narrar a conversa e o piquenique no domingo.

É importante observar também que o uso do diálogo aqui é posto para que observemos tanto a curiosidade da criança em querer saber como foi a festa de casamento da mãe, quanto à importância que esta dava no momento em que recebeu a indagação da filha. A forma dialogal deixa bem clara a posição de cada uma: enquanto a filha come o puxa-puxa e o gosto que este tem lhe remete à festa que está associada positivamente a casamento, a mãe parece não querer entrar em detalhes sobre o enlace. O diálogo é usado, portanto, para essas duas perspectivas sejam percebidas a de uma filha com uma vida pela frente e a de uma mãe com experiência.

A junção da primeira pessoa mais os termos cunhados em narrativas de contos de fadas (“Uma vez fizemos um piquenique”, “Era uma vez”) reforça o caráter prosaico de alguns poemas adelianos. Os recursos memorialísticos são decisivos para retomar esse caráter de história infantil. Os versos “Lembro a volta do rio/ e nós na areia./ Era domingo,/ ela estava sem fadiga/ e me

respondia com doçura.” criam uma atmosfera de leveza, nostalgia de uma infância que prefere ser narrada como um conto de fadas.

Vemos, portanto, que a poesia de Adélia é permeada de um estilo de escrita que permite trazer elementos da narrativa, mostrar a experiência de ser mulher, falar por códigos, reinventar-se, abusar da metalinguagem e lançar mão de um procedimento peculiar – a construção de um poema ao modo de um vitral – que possibilita o ajuntamento das mais diversas experiências e reflexões no mesmo bloco.

CAPÍTULO II

SENSIBILIDADES ABRAÇADAS POR ADÉLIA

Se o estilo adeliانو de escrita abarca procedimentos que a fazem uma poetisa ímpar, parte também dessa singularidade se dá por alguns elementos que denominamos aqui como sensibilidades da poesia adeliانا. Essas sensibilidades foram sendo notadas ao longo da vivência com seus sete livros e em quase todos os poemas lidos eram presença garantida. Assim, vejamos cada uma delas nas linhas a seguir.

2.1. “Gosto tanto de feijão com arroz!”

Desenvolver uma sensibilidade relacionada ao cotidiano é uma das propostas trabalhadas por Adélia Prado ao longo dos seus livros, sejam eles de poesia, sejam de prosa. A poetisa ficou conhecida no meio literário por trabalhar tal aspecto inserido, sobretudo, no mundo feminino. A escrita geralmente é concentrada no universo do lar, nas reminiscências dos momentos em família – em especial com o pai e a mãe –, nos detalhes da vida marital.

Poderíamos pensar que em sua escrita não há nada de inovador, afinal Manuel Bandeira, bem anteriormente a Adélia, ficou conhecido por inserir a temática do cotidiano na poesia. Entretanto, o que a diferencia do poeta vem a ser uma dicção própria desenvolvida e lançada em seu jeito peculiar de ‘falar’. O cotidiano, tal como a religiosidade e o erotismo que veremos a seguir, é um elemento que surge a partir da experiência concreta de uma vida social mais centrada no espaço privado. É desse lugar que são colhidas confissões, reflexões sobre a vida que se transformam a partir de uma linguagem que consegue ser simultaneamente sofisticada e humilde.

Segundo Kujawski (1991), o “cotidiano significa cada dia; é a unidade de medida da sucessão da vida humana, feita de um dia após o outro. É o dia-a-dia, conceito que apreende melhor o caráter fluido, sucessivo e continuado do cotidiano” (p. 35). Dessa medida de sucessão da vida humana, Adélia surpreende por retomar no mínimo continuado a vivência mais profunda; ela traz em seus poemas instantes preciosos de seu mundo particular e universaliza-o, comungando suas observações mais íntimas com a escrita.

Aqui, tão longe

Neste bairro pobre todos têm um real
 para comprar as frutas
 do caminhão de São Paulo.
 Homens não pagam às mulheres.
 Todas da vida, dão de comer e comem
 coisas, de si, agradecidas.
 Só morrem os muito velhinhos
 que pedem para descansar.
 Pais e mães vão-se às camas
 pra fazerem seus filhinhos,
 cadelas e cães à rua
 fazerem seus cachorrinhos.
 Ao crepúsculo me visita
 essa memória dourada,
 mentira meio existida,
 verdade meio inventada.
 O sol da tarde finando-se,
 ao cheiro de lenha queimada
 todos se vão à fogueira
 dançar em volta das chamas
 para um deus ainda sem nome,
 um medo lhes protegendo,
 um ritmo lhes ordenando,
 jarro, caneca, bacia,
 cama, coberta, desejo,
 que amanhã seja outro dia,
 igual a este dia, igual,
 igual a este dia, igual.

(PRADO, 2010, p. 21 – 22)

Estruturalmente, o poema ostenta uma divisão em dois momentos: do verso 1 ao 12 o cotidiano do bairro, o correr dos dias; a partir do verso 13 até o final instala-se um caráter reflexivo, uma vez que algo incerto ‘visita’ o eu lírico: “Mentira meio existida,/ verdade meio inventada”.

O título já dá indícios de um lugar dividido em dois tempos: ‘Aqui’ (seu instante em que o eu observa o cotidiano) e ‘tão longe’ (um tempo memorialístico que o leva e o traz de volta à observação deste cotidiano). Neste poema o eu fará um passeio pelo que vê e pelo que lembra, ressaltando as imagens que passam por seus olhos no momento de suas reflexões.

É possível ver que o eu se insere num momento de cotidianidade em que, segundo Heller o homem já nasce inserido:

O amadurecimento do homem significa em qualquer sociedade, que o indivíduo adquire todas as habilidades imprescindíveis para a vida cotidiana da sociedade (camada social) em questão. É adulto quem é capaz de viver por si mesmo a sua cotidianidade (HELLER, 1989, p. 18).

Assim, a partir desse amadurecimento constante vê-se que o cotidiano aqui é retratado a partir de um olhar voltado para anônimos de um bairro pobre que seguem o ciclo da vida: homens e mulheres que satisfazem suas necessidades corpóreas; compram as frutas do caminhão de São Paulo. A rotina parece comum às pessoas e animais: “Pais e mães vão-se às camas/ pra fazerem seus filhinhos,/ cadelas e cães à rua/ fazerem seus cachorrinhos”. O cotidiano se mostra numa rotina que homens e bichos seguem no dever da ordem natural das coisas, da continuidade da vida.

Do ‘aqui’ observado lhe surge o ‘tão longe’ que apenas a memória³ pode resgatar. Ao passo que o crepúsculo se anuncia, a lembrança surge dourada tal qual a cor do sol crepuscular. E a memória, por mais que pareça distinta, emerge do cotidiano, da observação dele, da contemplação de pessoas, bichos, natureza.

Nessa contemplação o sol se vai e surge a dança do homem em torno de uma fogueira, que revela um ritmo da vida. Como num vitral, apresenta no interior desse “ritmo lhes ordenando” elementos domésticos – jarro, caneca, bacia, cama, coberta – que comporão o conjunto da vida comum. Esta reunião de objetos desemboca no desejo de que ‘amanhã’ seja outro dia “igual a este dia, igual,/ igual a este dia, igual”. A presença da noite – índice de tempo que segue seu percurso – e, sobretudo, da dança, confere ao poema uma dimensão outra: a necessidade de “dançar a vida”, de envolver-se nela, de celebrar – pouco importa qual seja o deus. E neste ritmo, que tem um poder ordenador; juntam-se objetos do cotidiano e desejos de tempos outros: “desejo,/ que amanhã seja outro dia”.

³ De acordo com Abbagnano (2000, p. 657), a memória parece ser constituída por duas condições ou momentos distintos: 1º a conservação ou persistência de conhecimentos passados que, por serem passados, não estão mais à vista: é a *retentiva*; 2º possibilidade de evocar, quando necessário, o conhecimento passado e de torná-lo atual ou presente: é propriamente a recordação. Esses dois momentos já foram distinguidos por Platão que os chamou respectivamente de “conservação de sensações” e “reminiscência”, e por Aristóteles, que utiliza esses mesmos termos.

Essa repetição que finaliza o poema dá a ideia dupla de movimento e de permanência: movimento da mudança temporal de que haverá um amanhã, mas uma permanência de dias iguais. Temos uma ideia que sugere que o dia 'outro', portanto não o mesmo, seja igual, caindo na ideia de mesmo. A harmonização desses conceitos opostos na mesma ideia surge para ilustrar bem a concepção de cotidiano na poesia de Adélia: há algo de sempre igual nos dias, tais como os elementos que constituem esse dia-a-dia, entretanto há algo sempre diferente nestes mesmos dias, tal como o desejo de uma outra descoberta, uma outra experiência.

De acordo com Coelho, "O mundo que ela evoca não é representado, existe pela própria linguagem que embora essencialmente metafórica foge à abstração e busca a concretude da paixão do viver" (1993, p. 31). É possível notar essa concretude até em momentos em que há um eu lírico contando um sonho, como nos seguintes versos de "Escrivã na cozinha": "Sonhei com um forno desperdiçando calor,/ eu querendo aproveitá-lo para torrar amendoim/ e um pau roliço em brasa" (PRADO, 2010, p. 25).

Esse sentimento de uma escritora que internaliza as experiências do cotidiano comentado por Affonso Romano de Sant'anna, em depoimento ao Instituto Moreira Salles (2000, p. 18), que diz que Adélia é uma artista primitiva e ao mesmo tempo sofisticada; que escreve como quem fala do pé do fogão, com as mãos sujas de ovo e farinha e destrambelhada emoção. É dessa maneira que Adélia mostra do cotidiano seu sentido mais profundo; transforma-o com seu viés espiritual em um momento contemplativo: "Ao cheiro de café minhas narinas vibram/ alguém vai me chamar" (PRADO, 2010, p. 09).

São sensações vividas e ativadas pela memória, vindas do espaço doméstico, que resgatam o dia a dia caseiro: "imutáveis como os mosquitos na cozinha ensolarada,/ minha mãe fazendo café/ e meu pai sentado, esperando" (PRADO, 1981, p. 21). Os gestos comuns deste espaço o fazem ambiente de realização de uma poesia desvincilhada de formalidades: "tenho que fazer o almoço" (PRADO, 1981, p. 25); "É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha," (PRADO, 1981, p. 31); "O guaraná é de Marta/ na geladeira de Aurora" (Ibid., p. 41).

Em entrevista à revista *Cult* (2010) quando mencionada por fazer uma poesia que traz um olhar peculiar para o cotidiano, desde a forma como resgata seu passado até no tratamento do tema amoroso e perguntada se poesia para ela é experiência, vem a resposta:

A.P. – O cotidiano é minha matéria-prima, pedreira onde garimpo não só o ouro, mas a própria pedra. Se a poesia é experiência? Sim. Doutro modo não seria a linguagem que a torna “a linguagem por excelência”. E para mim é a experiência no mesmo sentido da experiência religiosa. Ambas pedem o especialíssimo verbo poético que lhe constitui a própria carne.

Esta experiência nascida de dias vividos e, sobretudo, observados e refletidos, constrói uma poesia-experiência que está diretamente ligada aos elementos que constituem a vida comum de uma dona de casa. Segundo Kujawski (1991), só o cotidiano nos permite estar, verdadeiramente. Afinal, ainda de acordo com o autor, sem a integridade do cotidiano, estamos condenados ao mal estar existencial. Estar quer dizer demorar-se nos lugares, nas pessoas e nas coisas e isso Adélia Prado cumpre em seus versos. Ela ‘se demora’ em cada detalhe desse cotidiano, ressalta pequenos movimentos do dia como um ciclo infinito que se prolonga no átimo do dizer poético.

Para entendermos bem como se dá essa questão do cotidiano é interessante saber que, ainda de acordo com Kujawski (1991), ele pode ser teorizado em seus principais momentos constitutivos, a saber: *habitação, trabalho, conversa, passeio e culinária*. De cada um desses momentos é possível observar que a escrita de Adélia incorpora esses movimentos, cada um ao seu modo peculiar.

Ela habita no espaço geográfico de Divinópolis e faz desse habitar uma forma de legitimar o estar no mundo – o lar e a cidade são agentes decisivos para que o cotidiano ganhe ares de habitat.

O trabalho, parte deste dia a dia, é enfatizado em muitos poemas enquanto ciclo natural do passar dos dias. Trabalho e cotidiano imbricam-se de modo que não se dissociam, tanto na teoria de Kujawski quanto nos versos de Adélia.

A conversa, segundo o autor, é aquele remanso no qual as águas da história represam por um momento seu fluxo; na poesia de Adélia a conversa vai fluir da troca de experiências e ser posta em versos enquanto elemento essencial para retratar o cotidiano. Segundo Kujawski (1991), conversar, no sentido da definição de elemento do cotidiano, abre possibilidades e opções diferentes para fazermos nossa vida mais inventiva e mais livre.

Da conversa ao passeio, a poesia de Adélia se permite desfrutar de mais um elemento da teoria Kujawskiana para enfatizar os elementos do cotidiano presentes na sua escrita. “Passear é apropriar-se biograficamente da cidade, do lugar, incorporando-a, sucessivamente, cena por cena, à minha circunstância” (1991, p. 49). Adélia incorpora os passeios por Divinópolis, pelo lar, pela própria memória, rebuscando e selecionando referências e significados para a constituição do espaço no cotidiano.

Comer, hábito comum a todos os que prezam pela sobrevivência, ganha caráter especial enquanto elemento desse estar no presente. “A ação humana de comer vem cercada de certos rituais indispensáveis, que começam pela escolha dos alimentos, seguindo-se a ação de temperar, elaborá-los ao fogo, servi-los à mesa” (1991, p. 51). Comer na poesia de Adélia está diretamente associado às descrições cotidianas. Come-se na mesma importância que se passeia, que se trabalha e que se habita.

De acordo com Alves (2000, p. 233) “o universo poético de Adélia Prado, aparentemente restrito à experiência de uma mulher numa cidade pequena, é amplo e aborda questões importantes que suscitam reflexões”. Deste universo poético emerge uma linguagem simples que flui com a naturalidade de uma conversa depois do almoço em família, “Depois, café na canequinha e pito” (PRADO, 1999, p. 43), passa pelo ato de alimentar-se “comem/ feijão com arroz, taioba, ora-pro-nobis,/ muitas vezes abóbora” (Idem), “Gosto tanto de feijão com arroz!” (PRADO, 1981, p. 15), e chega a reflexões de ações que, pela pressa dos dias, o homem deixa passar despercebidas: “Queria uma cidade abandonada/ para achar nas casas, objetos de ferro,/ um quadro interessantíssimo na parede,/ esquecidos na pressa” (PRADO, 1981, p. 43).

Aquilo que para o ritmo frenético das metrópoles pode não importar é questão de relevância no pequeno-grande universo de quem analisa detalhes

da vida: “Não pode ser uma ilusão fantástica/ o que nos faz domingo após domingo/ visitar os parentes” (PRADO, 1986, p. 32). Parar para contemplar a natureza, os bichos, refletir sobre as relações humanas passa a fazer parte do ciclo dos pensamentos mais profundos e fortes: “Saberemos viver uma vida melhor que esta,/ quando mesmo chorando é tão bom estarmos juntos?” (PRADO, 1978, p. 63).

De fato, ao perceber o foco dos poemas voltado para a reflexão de detalhes da vida que eventualmente vão sendo abandonados pela correria do dia a dia, concordamos com Coelho (1993, p. 29) quando esta diz que “Adélia redescobre a poesia como uma necessidade vital: a de saciar a fome universal que resulta das carências a que a vida moderna condenou os homens”. O cotidiano é, com a própria escritora afirma, a matéria prima de onde ela extrai o lirismo mais humano e natural que a poetisa consegue revelar.

2.2. “A Deus não temo”

A dimensão religiosa da poesia adeliana é um elemento que atinge uma frequência obrigatória em quase todos os poemas que a escritora produziu. Falar em quase todos parece exagero, mas basta concluir a leitura de quaisquer dos seus livros de poesia e o leitor não estranhará nossa colocação. Esta ligação profunda com a religião está anunciada em praticamente todas as epígrafes que acompanham seus livros e que comparecem também no interior deles. De fato, a religiosidade é uma das marcas desta escritora que empresta ao eu lírico todos os contrastes de uma humana dividida entre o profano e o divino, entre a certeza e a dúvida.

Em entrevista, já mencionada, à revista *Cult* (2010), a escritora fala sobre a influência da religiosidade em sua poesia:

A.P. - A religiosidade está na minha obra em registro explícito de confissão católica. E assim, primeiro, porque são dados da minha experiência mais remota, oculta, o dogma, a catequese. Mas, sobre ser um dado cultural-biográfico, é também e principalmente um empenho em viver minha crença, crença herdada, mas que abraço por desejo e necessidade do coração. Não há, então, como ela não aparecer no meu texto.

Como a própria escritora afirma, a religião católica é o ponto de partida para suas reflexões em se tratando de Deus. A influência do catolicismo será determinante para entendermos o sentido de muitos elementos presentes nos poemas que resgatam ritos, dogmas e simbologia próprios da doutrina. Em muitos versos encontramos a presença de instrumentos ritualísticos da Igreja como a hóstia, o confessionário, o cálice, o cordeiro; assim como hinos entoados, citações e passagens bíblicas e os mais variados termos para designar Deus e fé que entranha a alma do eu lírico.

A religião, assim como Deus, não será nos textos de Adélia um símbolo de opressão, mas adquirirá significados de dúvidas momentâneas, afirmação pessoal e fortalecimento da fé, assim como revelará uma forma única de expressão religiosa cristã na poesia. Desse modo, não se tem mais uma ideia de Deus que castiga, que se deve temer mais que amar,

não mais o Deus irado e flagelante que condenou a humanidade aos tabus castradores, mas o Deus-pai que sabe dos contrários de que a vida humana é feita e não os condena nos homens porque também sabe que tudo faz parte da ininterrupta corrente vital. (COELHO, 1993, p. 30)

É importante destacar que não há a criação de parâmetros a serem seguidos: sua poesia, apesar de fortemente influenciada pelo catolicismo, não é dogmática, ela não formula uma verdade para o leitor. Há o compartilhar dos ensinamentos que lhe foram dados através dos sacramentos do batismo, da eucaristia e do casamento. Tais sacramentos são citados em meio às suas atitudes humanas, como é o caso de “Canto eucarístico” em que o eu lírico se vê em pecado na fila da comunhão, ápice da celebração do cordeiro imolado para os católicos: “Na fila da comunhão percebo à minha frente uma velha,/ a mulher que há muitos anos crucificou minha vida,” (PRADO, 1978, p. 73).

Ao observar a velha, a mulher lembra de todo o sofrimento que aquela lhe causou e por todo o caminho que percorreu em busca do perdão, elemento central da doutrina cristã. Há relatos da sua reação de mulher atingida: “Irritação, impertinência,/ uma juventude amaldiçoada tomando conta de tudo,/ uma alegria – que chamei assim à falta de outro nome –/ invadindo nossa casa com a sofreguidão das coisas do diabo” (PRADO, 1978, p. 73). Nessas

memórias ela recorda que rezou “de modo terrível”, mas que o perdão custa duras penas: “O perdão tinha espasmos de cobra malferida/ e não queria perdoar,” (PRADO, 1978, p. 73). Na verdade, voltando ao instante da fila da comunhão não vemos sinal de perdão. O humano pede pela misericórdia divina, profere a liturgia sagrada: “*Senhor eu não sou digno/ que neste peito entreis,/ mas vós, ó Deus benigno,/ as faltas suprireis*” (PRADO, 1978, p. 73). A fraqueza humana divide-se entre a devoção e o rancor: “Na fila da comunhão cantamos, ambas./ A mulher velha e eu” (PRADO, 1978, p. 74). Aqui se observa que a vivência de fé não se dá de modo idealizado. As dúvidas, as dificuldades, os limites humanos são apresentados com total desvelamento.

Há uma espécie de aprendizado com essa religiosidade. No dia a dia, a epifania⁴ surge do simples olhar para as coisas, a elas atribuindo criação divina. Este átimo revelador normalmente se associa ao enlaçamento do sagrado e do humano, sendo este entendido enquanto profano. No poema a seguir, vemos uma realização do epifânico, presente já no título.

Epifania

Você conversa com uma tia, num quarto.
Ela frisa a saia com a unha do polegar e exclama:
'Assim também, Deus me livre'.
De repente acontece o tempo se mostrando,
espesso como antes se podia fendê-lo aos oito anos.
Uma destas coisas vai acontecer:
um cachorro late,
um menino chora ou grita,
ou alguém chama do interior da casa:
'O café está pronto'.
Ai, então, o gerúndio se recolhe
e você recomeça a existir.

(PRADO, 1986, p. 112)

Da simples conversa com a tia, num gesto comum em que o nome de Deus é dito lhe surge a revelação: o tempo vai se mostrando e o eu observa o

⁴ De acordo com o *Dicionário enciclopédico da Bíblia* (1985), o termo epifania é usado desde Homero significando a aparição repentina, mas benévola de uma divindade salvadora. No tempo helenístico a palavra não é mais usada exclusivamente quando a divindade em pessoa aparece visivelmente, mas também quando se experimenta a sua intervenção salvadora. Ainda sobre o assunto, segundo Sá (1979) Umberto Eco define epifania como “o ato do artista que revela alguma coisa, por meio de uma elaboração estratégica da imagem” (p. 175).

momento acontecendo. Muito rapidamente a vida passa e algo que está aquém da sua compreensão acontece. Neste o momento em que Deus dá o mote, o presente acontecendo se recolhe e desta revelação o eu começa a existir. A relação entre a descoberta da existência e o sagrado é sutil, mas perceptível. Por meio da boca da tia “Assim também, Deus me livre” o eu capta a mensagem divina e é presenteado com a revelação, com a descoberta. Esta revelação se dá no cotidiano, é dele que nasce a referência do novo, da revelação.

Entre o humano e o divino, entre o sagrado e o profano, vai surgindo um eu que se divide e se um. Eis a concepção do que é ser humano para a poetisa: um ser com dúvidas, mas que se apega à fé para refugiar-se dos assombros que as dúvidas lhe trazem – “só Jesus/ Cristo é o Salvador, conforme escreveu/ um homem – sem coação alguma –/ atrás de um crucifixo que trouxe de lembrança/ de Congonhas do Campo” (PRADO, 1999, p. 63).

A partir do intenso confessionalismo há um tom de purgação através da escrita, como se a busca pelo perdão fosse trilhada pela evocação de Deus por meio da poesia: “Em meu auxílio/ meu estômago doeu um pouco/ pelo falso motivo/ de que sofrendo/ Deus me perdoaria” (PRADO, 2010, p. 13).

É também por meio da religiosidade que surge um nome comum em vários dos seus livros, sobretudo em *O pelicano* e *A faca no peito*: Jonathan. Situado no livro de I Macabeus (Bíblia) “Jônatas” é a figura da luta e diplomacia; um homem forte e corajoso que inspira a criação de uma espécie de Cântico dos Cânticos do século XX sob a perspectiva de uma mulher. O nome de Jonathan está em muitos poemas e ganha notoriedade pelo desejo que inspira no eu lírico: “Quero ver Jonathan,/ aqui onde mora/ exilado de mim” (PRADO, 1987, p. 73).

As declarações, assim como no livro dos Cânticos, são de um lirismo incontido e causam a sensação de um amor puro e devastador: “Deus entende o que digo,/ Deus e os que leem poemas como penso em Jonathan” (PRADO, 1999, p. 384). Por representar um homem desejado e ao mesmo tempo idealizado, a figura de Jonathan atinge um patamar tão divino que é colocado até antes do próprio Cristo: “Jonathan, antes de Cristo/ eu te amo” (PRADO,

1999, p. 402), “A matéria de Deus é seu amor./ Sua forma é Jonathan” (PRADO, 1999, p. 407).

O eu vai ao extremo da mescla de sentimentos entre Deus e Jonathan:

Jonathan que amo é divino,
 acho que é humano também
 Um dia vai tomar minha cabeça com insuspeitada doçura.
 Então,
 eu te amo, Deus,
 contra mim mesma é o que direi,
 te amo.

(PRADO, 1999, p. 418).

e diz esquecer-se de Deus em nome deste homem que a desconserta: “Jonathan chegou./ E meu amor por ele é tão demente/ que me esqueci de Deus, eu que diuturnamente rezo” (PRADO, 1999, p. 397).

Esse personagem aparece de diversos modos: enquanto diário, enquanto um vocativo amigo, amante, acolhedor da fé e das dúvidas que insurgem o eu lírico. O eu percebe essa função do Jonathan assumindo em alguns momentos a própria inexistência dele materializada:

Minha ficção maior é Jonathan,
 mas como é poética, existe
 e porque existe me mata
 e me faz renascer a cada ciclo
 de paixão e de sonho.

(PRADO, 1988, p. 409)

O eu se pergunta: “Você existe, Jonathan?” (PRADO, 1999, p. 397) e ainda assim lhe entrega seu coração devoto.

É dessa entrega que surgem traços de uma declaração erótica emergindo do divino. O homem amado, sob forte influência religiosa, aponta para um misticismo erótico: “me surpreendi grunhindo,/ beijando meu próprio braço./ Estou louca mesmo./ De saudade” (PRADO, 1999, p. 412). Como um animal, o eu grunhe, vê-se em loucura por não se conter em desejo e saudades. Assim vive na ânsia de ver o amado: “Quero ver Jonathan/ e com o mesmo forte desejo/ quero adorar, prostrar-me,/ cantar com voz alta Panis Angelicus (PRADO, 1987, p. 64). A religiosidade se expressa de muitas formas

e em todas elas o que predomina é a esperança, a crença firme, mesmo em meio à turbulência, como se vê nesses versos.

Após discutirmos acerca do lirismo religioso, passaremos ao próximo tópico para nos atermos ao erotismo em Adélia e a forte influência da religiosidade nessa forma ímpar de escrita.

2.3. “Meu coração bate desamparado onde minhas pernas se juntam”

A ideia de erotismo associada à poesia escrita por uma mulher na década de 70 causava bastante polêmica no meio social. Foi nessa época, que em seu primeiro livro, Adélia Prado ousou aproveitar-se das “sensibilidades sem governo” e estabeleceu uma espécie de poesia erótica que desconstrói paradigmas herdados da tradição patriarcalista judaico-cristã.

O erotismo construído pela escritora não se confunde à pornografia⁵, não é alicerçado em bases de teor vulgar ou ligado a uma sexualidade despudorada. O erótico da vertente adeliana é inovador por trazer um peculiar misticismo e por surgir da experiência e dos questionamentos de uma mulher fortemente ligada ao ambiente doméstico e a uma tradição religiosa.

De acordo com Soares (1999), que considera a escritora como uma das vozes femininas mais representativas da poesia brasileira contemporânea, ao abordar misticismo e erotismo na poética adeliana, a vivência erótica que integra o sentimento religioso às sensações corporais tem um relacionamento singular com a preocupação com a condição da mulher.

O erotismo em Adélia vai ser marcado por surgir de dúvidas e determinados conflitos com sua formação educacional enquanto mulher e seus princípios religiosos. A intimidade será comungada com o leitor a partir de uma via de mão de dupla que tanto se volta às possibilidades carnis, enxergando a naturalidade na admiração do corpo, objeto do erotismo “De tal ordem e é tão precioso/ o que devo dizer-lhes/ que não posso guardá-lo/ sem que me oprima

⁵ Pornografia e erotismo: De acordo com Janilto Andrade (2008) o que diferencia erotismo e pornografia partirá da intencionalidade. No erotismo, partindo da concepção do Houaiss, há uma relação com aquilo que provoca o amor ou desejo sexual, que aborda ou descreve o amor sexual, que tem desejo intenso, estado de excitação sexual, tendência a se ocupar em exaltar sexo em literatura, desejo amoroso; Já na pornografia o que provocará uma distância com o erotismo é a associação à ideia de obscenidade, imoralidade, indecência, violação ao pudor.

a sensação de um roubo:/ cu é lindo” (PRADO, 1987, p. 23), quanto aponta para uma vertente divino-corpórea, abrindo a possibilidade de carne e espírito fundindo-se no mesmo conceito, “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” (PRADO, 1987, p. 22).

Seja dos desejos do corpo, seja da influência do divino imbricada nesses desejos, o fato é que o que vem do erótico na escrita de Adélia liga-se ao que se origina do amor, quer surja de uma via dolorosa, quer de uma via que alivie esta dor: “Alegre ou triste/ amor é a coisa que mais quero” (PRADO, 1986, p. 92). O desejo de entregar-se, doar-se em corpo e alma, fortalece a concepção de amor erótico. No poema “Amor feinho” há uma busca, com pinceladas do caráter divino-corpóreo, que ilustra a ideia desse amor erótico:

Eu quero amor feinho.
 Amor feinho não olha um pro outro.
 Uma vez encontrado é igual a fé,
 não teóloga mais.
 Duro e forte o amor feinho é magro, doido por sexo
 e filhos tem os quantos haja.
 Tudo que não fala, faz.
 Planta beijo de três cores ao redor da casa
 e saudade roxa e branca,
 da comum e da dobrada.
 Amor feinho é bom porque não fica velho.
 Cuida do essencial; o que brilha nos olhos é o que é:
 eu sou homem você é mulher.
 Amor feinho não tem ilusão,
 o que ele tem é esperança:
 eu quero amor feinho.

(PRADO, 1986, p.103)

Amor e fé estão na mesma dimensão, uma vez encontrados não há questionamentos. No poema, o erotismo é introduzido para mostrar a delicadeza que emana de um amor que almeja tanto filhos quanto sexo. Adélia permite que seja construída em seu texto uma noção de desejo de forma tão natural quanto o ciclo da vida.

É dessa naturalidade que posteriormente surge um dos poemas mais famosos da poetisa intitulado “Casamento” (PRADO, 1981, p. 31) Nele o eu

lírigo captura, de um breve momento na cozinha entre marido e mulher, imagens de intensa subjetividade lírica, povoando o poema com uma profunda experiência sensual: “É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,/ de vez em quando os cotovelos se esbarram”. “Nos limites do casamento, os gestos carniais fazem parte dos sinais de amor que se dão, um ao outro, um homem e uma mulher, ligados para sempre e até mais” (BATAILLE, 1987, p. 213).

O erotismo neste poema compartilha de uma sensibilidade que o torna tão singelo quanto o próprio falar de amor (“O silêncio de quando nos vimos a primeira vez/ atravessa a cozinha como um rio profundo”); daí o argumento de que o erótico na poesia adeliana se enlaça ao afeto, ao amoroso. Essa ideia se confirma mais uma vez ao fim do poema quando, após o ritual de limpar os peixes, marido e mulher mantêm a atmosfera de sensualidade: “Coisas prateadas espocam”. Vê-se que o verbo ‘espocar’ está diretamente ligado à atmosfera erótica, pois semanticamente ele se refere a estourar, explodir podendo fazer analogia à explosão de sentimentos entre homem e mulher. Ao lado de ‘Coisas prateadas’ o termo sugere um clima de união e atração entre os corpos que espocam e se unem ao final como noivo e noiva.

Assim, é possível observar que:

A linguagem adeliana libera a sexualidade feminina dos preconceitos e dos falsos pudores, reunindo a inocência (que afasta o sexo da ideia de pecado e punição) e a oferta (que o afasta da vergonha e dos recalques, componentes dos valores condicionantes). (...) [Há] uma mulher confiante e segura de sua atuação erótica, através de analogias com a natureza, que guardam ainda o sentido da concreção e da carnalidade, de que Adélia Prado não abre mão. (SOARES, 1999, p.141)

Tal como em “Amor feinho” e em “Casamento”, é possível constatar a liberação da sexualidade feminina do preconceito e dos falsos pudores, identificada por Soares: “e dormir com meu marido no quartinho/ de uma casa antiga com soalho de tábua” (PRADO, 1981, p. 45). Apesar da forte ligação com princípios religiosos, o erótico tende a estar acompanhado desse desprendimento do pecado, do erro: “No céu não tem casamento/ mas namoro não tem fim” (PRADO, 2010, p. 54); o erótico faz parte da vida, tal qual comer, acordar, como se pode observar nos versos seguintes:

o rapaz só tem escola primária
e fala errado que arranha.
Mas tem um quadril de homem tão sedutor
que eu fico amando ele perdidamente.

(...)

Ele esgravata os dentes com o palito,
esgravata é meu coração de cadela.

(PRADO, 1978, p. 56)

Em entrevista, Adélia Prado comenta sobre a abordagem do que se denominou enquanto 'sensualidade escancarada' ao lado da influência do sagrado:

Adélia Prado: Eu descobri que o erótico é sagrado (...). Toda poesia mística é sensual, não precisa dividir. O corpo é algo preciosíssimo, não é? Então, só é erótico por isso, para *animar* a divindade. (...) Veja a liturgia, é um procedimento carnal, puramente erótico: "Esse é o meu corpo, esse é o meu sangue, tomai e comei". (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2000, p.29)

De fato a interferência religiosa no aspecto erótico não atua negativamente no conjunto da poesia adeliana. O corpo que é templo no ambiente sagrado permanece templo na atmosfera poética de Adélia, mas é diferenciado nesta por permitir-se nas possibilidades de desejo. O divino existe, entretanto não se sobrepõe ao humano. Desejo e vontade própria se apropriam do lirismo para a expressão da volição de corpo e alma.

Muitas vezes parece estarmos diante de "Uma mulher espantada com sexo:/ mas gostando muito" (PRADO, 1978, p. 55). É um espanto diante do novo que traz surpresas e descobertas; tais descobertas, inclusive, vêm acompanhadas de um erótico que precisa ser vivido às escondidas para adquirir seu sabor de descoberta maior: "tomo a bênção e fujo atrás dos homens,/ me contendo por usura, fazendo render o bom" (PRADO, 1978, p. 53).

Nesse clima do descobrir-se, Adélia vai revelando seus questionamentos mais ousados: "A mulher pode ter vinte orgasmos?" (PRADO, 1978, p. 67),

“podemos gemer sem culpa?” (PRADO, 1981, p. 23); assim como revela perguntas que para ela são de resposta clara e segura:

Um homem do mundo me perguntou:
o que você pensa de sexo?
Uma das maravilhas da criação, eu respondi.
Ele ficou atrapalhado, porque confunde as coisas
e esperava que eu dissesse maldição.

(...)

A mulher que me perguntou cheia de ódio:
você raspa lá? perguntou sorrindo,
achando que assim melhor me assassinava.

(PRADO, 1978, p. 214)

Através da concepção do corpo sagrado, sexo e sexualidade deixam de ser tabu e abre espaço para que eles possam ser entendidos enquanto alimento do corpo e da alma. Enquanto para o homem do mundo (ou seja, não religioso) a pergunta acerca de sexo teria seu devir totalmente desprendido dos parâmetros divinos, para o eu lírico não há como desvencilhar, pois o sexo é um presente divino ao humano. Já a mulher que lança uma pergunta recheada de más intenções e pensamentos pejorativos, reafirma uma noção comum de que sexo (corpo) é divergente daquilo que é moralmente aceito, das coisas de Deus (sagrado).

Estudando a relação entre o erótico e o sagrado, Bataille (1987) afirma que “a linguagem dos místicos introduz a experiência do amor divino e da sexualidade, sublima a atitude da união sexual simbolizando uma união superior” (p. 209). Segundo o autor “se a união sexual tem a virtude de exprimir a união do Deus transcendente com a humanidade é que ela, já na experiência humana, tinha o caráter intrínseco de significar um acontecimento sagrado” (Idem)

Em pesquisa acerca de uma tipologia da representação do corpo na literatura, Xavier (2006, p.224) fala sobre “uma percepção do corpo associada à própria concepção de pessoa, produzida por uma determinada cultura” e comenta acerca da existência de um *corpo erotizado* e de um *corpo religioso*. Pela poesia delineada por Adélia ao passo que surge o corpo erotizado –

quando é possível viver “o prazer erótico” (XAVIER, 2006, p. 228) – o corpo religioso se conecta e forma uma espécie de corpo sacro-erótico.

A partir daí vemos certa impossibilidade em dicotomizar o tom religioso do erótico quando se trata de erotismo na poesia adeliana. Por mais que tentemos delimitar um tópico exclusivo ao erótico dentro de sua poesia, não há como se distanciar da influência da fé e da religiosidade nesse ambiente em que a poetisa se libera de convenções e faz-se confiante com sua forma particular lidar com o erotismo.

Dessa forma, é possível constatar que a vivência erótica que encontramos na poesia de Adélia revela um posicionamento que retira da mulher o sentimento de culpa e vergonha diante da sua sexualidade. Essa abordagem também abre caminhos para que a mulher possa se sentir à vontade para construir uma relação de equilíbrio entre corpo, prazer e fé.

CAPÍTULO III

QUATRO LEITURAS

Nos capítulos anteriores estudamos o estilo da escrita de Adélia Prado, observando procedimentos de que ela se utiliza para compor sua poética⁶, bem como percorremos os três veios temáticos centrais de sua obra. No entanto, não nos debruçamos para a análise detida de poemas. Neste último capítulo, analisaremos os poemas: “A Boca” e “Trottoir”, de *Terra de Santa Cruz* (1981), “Rute no Campo” e “A escritã na cozinha”, de *A duração do dia* (2010) e nessas análises tentaremos mostrar como o conjunto da obra abarca tanto os recursos estilísticos e procedimentos que ressaltamos nas páginas anteriores, quanto as três temáticas que destacamos no capítulo II.

3.1. A boca que vos fala

Com ar de ingenuidade, apenas ar, os versos são postos à mesa do leitor para que ele perceba o quão incisivo é o modo adeliانو de articular as palavras. É assumindo, desassombrada, sua condição humana e seu destino de mulher e de poetisa que Adélia, sob a óptica de Coelho (1993), entra na poesia brasileira de maneira desafiante: chega para dialogar com a poderosa vertente poético-cultural drummondiana.

Retomando as palavras de Coelho, vemos que a poética adeliana é permeada do ‘ser mulher’, conferindo singularidade a seus escritos. Essa forma ímpar de observar a vida e transpô-la aos livros faz dessa escritora uma das grandes representantes da nossa poesia contemporânea e a coloca em lugar de destaque da expressividade feminina no meio literário.

Escolhemos, portanto, iniciar com dois poemas do livro *Terra de Santa Cruz* por enxergarmos nestes a voz de um eu lírico feminino autêntico ao compartilhar suas experiências.

Passemos a leitura do poema “A boca”:

⁶ Para o entendimento de poética nos baseamos na concepção de Torodov (2003, p. 51) que a entende como aquela que estuda a “poeticidade” e a “literariedade”. Nesta concepção se leva em conta que a obra singular não é para ela um fim último. “A poética irá estudar não as formas literárias já existentes, mas, partindo delas, um conjunto de formas virtuais: o que a literatura pode ser mais do que ela é”. Aqui a poética não pretende nomear o sentido de uma obra, mas é considerada mais rigorosa que a crítica.

1 Se olho atentamente a erva no pedregulho
2 uma voz me admoesta: mulher! mulher!
3 como se me dissesse: Moisés! Moisés!
4 Tenho missão tão grave sobre os ombros
5 e quero só vadiar.
6 Um nome para mim seria A BOCA
7 ou A SARÇA ARDENTE E A MULHER CONFUSA
8 ou ainda e melhor A BOBA GRAVE.
9 Gosto tanto de feijão com arroz!
10 Meu pai e minha mãe que se privaram
11 da metade do prato para me engordar
12 sofreram menos que eu.
13 Pecaram exatos pecados,
14 voz nenhuma os perseguiu.
15 Quantos sacos de arroz já consumi?
16 Ó Deus, cujo Reino é um festim,
17 a mesa dissoluta me seduz,
18 tem piedade de mim.

A partir do título captamos a ideia de voz, comunicação, transmissão da fala. A boca é o instrumento que transporta tudo aquilo que pretendemos externar, expressar, por meio de palavras, sons, ruídos. A boca é elemento central da comunicação sonora, por meio dela o sujeito pode se fazer entender ou pode se fazer confundir. Ela pode ser instrumento de expressão da sensualidade, do desejo, das vontades; mas também é a porta de entrada do corpo, fonte do prazer da alimentação.

No poema em questão o uso do artigo definido delimita o sentido que se possa dar à boca; ele confere ao substantivo uma atmosfera de determinação semântica. É pela boca que o eu lírico transmite um pensamento, ou melhor, vários. No poema, a boca representa a voz de uma mulher que come o alimento cedido por seus pais; a que não cala; a que se expressa de acordo com seus desejos, suas vontades. A boca é instrumento para dizer aquilo que o eu lírico precisa para ser entendido. A boca poderia inclusive ser um nome para esse eu lírico feminino, portadora de uma voz ativa.

No primeiro verso encontramos um eu lírico que lança uma possibilidade: a de olhar atentamente a erva no pedregulho. A conjunção condicional “Se” mostra a possibilidade à reflexão. Se o eu olha de modo atento a erva no pedregulho, com um olhar diferente, atento e direcionado sobre a vida, uma consequência logo aparecerá.

Tal consequência do olhar atento vem no v. 2, com uma voz que o admoesta, adverte-o, insufla-o, com uma voz que avisa e lembra o dever de ser mulher. Neste verso, a voz forte e decidida da consciência marca a importância dessa função. A forma verbal 'admoesta' deixa clara a firmeza empregada na voz que o eu escuta; em seu sentido mais amplo, admoestar implica em advertir, censurar, repreender e aconselhar. Pelos elementos que o poema reúne, adotaremos a concepção de admoestação enquanto um aviso, uma advertência. Ao prestar atenção à erva, a voz surge e lhe chama a atenção, a voz cutuca e o tira da inércia. O olhar cuidadoso e vigilante faz com que o eu lírico desperte para a voz que o chama para seu dever.

Através da imagem do primeiro verso, que enfatiza o olhar para a erva do pedregulho, encontramos a referência ao personagem bíblico Moisés (Ver livro do *Exôdo*, *Bíblia Sagrada*). No texto bíblico, assim como no v. 3, há um chamado de Deus que evoca Moisés duas vezes; no v. 2 há um chamado da voz que repete: "mulher! mulher!". Ao mesmo tempo em que nesses versos há uma intertextualidade com o texto bíblico, há também uma voz feminina que assume a posição de dever enquanto mulher. Ao ser chamada a mulher sente que a voz que a convoca a coloca em posição de igualdade com o chamado que Moisés recebeu no Antigo Testamento.

No v. 4, esta mulher admite que tal chamado se reveste de importância tamanha que recai em uma missão a ser cumprida. Ela afirma e admite ter missão tão grave sobre os ombros; a missão, que não é especificada, é adjetivada como 'grave' e sentida como peso a ser carregado nos ombros. O advérbio de intensidade 'tão' enfatiza a gravidade da missão que faz com que o eu lírico sinta o peso e a intensidade da sua obrigação enquanto mulher.

Entretanto, no v. 5 o eu, mesmo admitindo a importância da sua missão, confessa: "e quero só vadiar". O peso que carrega sobre os ombros deixa o eu em posição de alerta para as obrigações oriundas da sua missão, mas seu desejo é distinto daquilo que lhe é concedido por Deus.

Esse eu-mulher se mostra forte para cumprir sua missão – como o eu determinado de "Com licença poética": "Cumpro a sina./ Inauguro linhagens, fundo reinos/ (...) Mulher é desdobrável. Eu sou" (PRADO, 1978, p. 11) – ao admitir o quão grave é sua missão, mas é da humanidade que ele tira a

vontade de não cumpri-la. Seu desejo, sua vontade é apenas vadiar. A vontade é elemento chave para entender o comportamento desse eu: ele se reveste da forma mais humana e desobediente para sucumbir ao desejo de não seguir aquilo que lhe é imposto. A sinceridade e naturalidade com que o eu declara seu anseio por vadiar mostra a confissão da fraqueza humana. Ela apenas assume uma vontade que lhe é natural diante do dever de carregar algo tão pesado.

Nestes versos iniciais vemos a referência ao capítulo 3 do livro do Êxodo, do antigo testamento da Bíblia:

1. E apascentava Moisés o rebanho de Jetro, seu sogro, sacerdote em Midiã; e levou o rebanho atrás do deserto, e chegou ao monte de Deus, a Horebe. 2. E apareceu-lhe o anjo do SENHOR em uma chama de fogo do meio duma sarça; e olhou, e eis que a sarça ardia no fogo, e a sarça não se consumia. 3. E Moisés disse: Agora me virarei para lá, e verei esta grande visão, porque a sarça não se queima. 4. E vendo o SENHOR que se virava para ver, bradou Deus a ele do meio da sarça, e disse: Moisés, Moisés. Respondeu ele: Eis-me aqui. 5. E disse: Não te chegues para cá; tira os sapatos de teus pés; porque o lugar em que tu estás é terra santa. 6. Disse mais: Eu sou o Deus de teu pai, o Deus de Abraão, o Deus de Isaque, e o Deus de Jacó. E Moisés encobriu o seu rosto, porque temeu olhar para Deus. (BÍBLIA, Êxodo, cap. 3, 1 – 6)

A intertextualidade bíblica é uma das marcas de Adélia Prado. O peso da missão dada a Moisés equivale ao peso que lhe foi posto sobre os ombros. As imagens do texto bíblico dialogam com os versos de “A boca”. No v. 6 o eu retoma o título do poema e sugere um dos nomes que poderia receber: “A BOCA”. A imagem da boca enquanto aquela que diz, que expressa, fica mais forte neste momento do poema; a boca é aquela que diz e admite a fragilidade humana retratada no verso.

No v. 7, a voz feminina se apropria da imagem da sarça ardente e nessa apropriação há uma espécie de personificação da voz. Ela é a sarça que não se consome, a voz que não cala. Há um quê de divino e humano nessa imagem: ao mesmo tempo em que essa sarça não acaba (lado da eternidade divina) ela se alia à mulher confusa (lado da instabilidade humana). O que deveria ser um movimento de oposição torna-se a harmonia mais completa entre concepções tidas como opostas.

No v. 8 parece haver uma quebra, típica da construção da poesia ao modo de vitral em Adélia. Da sarça ardente ela passa à boba grave. Veja-se que a grafia do texto, como nos nomes a que se dá nos versos anteriores, está maiúscula, dando ênfase à nomenclatura, como se o eu lírico, mais que falasse, gritasse sua 'bobagem'.

Da boba grave ao pensamento aparentemente bobo: no v. 9, como em uma espécie de confissão e inocência, ela admite o quanto gosta de feijão com arroz; o eu confessa de modo espontâneo sua predileção pelo alimento. O advérbio de intensidade 'tanto' e a exclamação utilizada sugerem a satisfação que um prato tão trivial lhe causa. Feijão com arroz faz parte do cotidiano da família brasileira. Esse prato enquanto prática do cotidiano é aqui posto em evidência e de modo espontâneo, assim como deve ser visto o dia a dia:

A espontaneidade caracteriza tanto as motivações particulares (e as formas particulares de atividade) quanto as atividades humano-genéricas que nela têm lugar. O ritmo fixo, a repetição, a rigorosa regularidade da vida cotidiana (que se rompem quando se produz a elevação acima da cotidianidade) não estão absolutamente em contradição com essa espontaneidade; ao contrário, implicam-se mutuamente. (HELLER, 1989, p. 30)

Assim como na maioria das narrativas bíblicas, o arroz com feijão, do v. 9 ao v. 15, traz em si uma história de amor e sacrifício. Há notoriamente o reconhecimento do sacrifício dos pais, comovendo leitor e eu lírico. Ensina Cohen (1974, p. 165) que "a emoção provocada por um poema merece tal nome porque é uma impressão afetiva que se pode classificar numa das grandes categorias da vida emocional: alegria, tristeza, medo, esperança, etc.". De fato, há um misto de sentimentos implícitos nos signos do poema. No v. 10, o pai e a mãe são lembrados de forma positiva e admirável; eles são mencionados pela privação. Aqui o sentido do verbo 'privar' é colocado enquanto sacrifício por amor. A partir desse verso o eu introduz uma oração subordinada apositiva para explicar o motivo do sofrimento dos pais dito no v. 12: "que se privaram/ da metade do prato para me engordar".

A partir do v.11, há um dado importante em que se estabelece o reconhecimento, por parte do eu lírico, do esforço que seus pais fizeram ao se

privarem do prato de feijão com arroz. Neste verso vê-se que os pais abdicaram de uma necessidade por altruísmo, em nome do amor pela filha. Diante disso, podemos notar que a admiração pelos genitores é tamanha, pois a privação deles é prova de amor, foi por ela que eles se privaram de saciar uma necessidade fisiológica, tornando-se mais divinos que humanos. Diante desse gesto os pais se tornaram dignos de admiração.

No v. 12, o eu afirma que seus pais sofreram menos que ele. O sofrimento pelo qual o eu passa nasce de uma inquietação, da consciência desse sofrimento.

No v. 13, o elemento da religiosidade entra em cena para se misturar aos elementos do cotidiano. Em meio ao feijão e arroz, o eu conecta-se com naturalidade à questão do pecado. Entre viver o dia a dia e reconhecer-se como humano e pecador, os pais se apresentam por sua vez falhos, suscetíveis de erros, pois: “Pecaram exatos pecados” tal qual a filha deles.

Entretanto, no v. 14 o eu relata o diferencial entre ele e seus pais: “voz nenhuma os perseguiu”. A voz que se cumpre no início do poema, a voz que a chama: “mulher! mulher!” não chamou por seus pais. Ao anunciar que esta voz só o perseguiu o eu mostra uma posição diferenciada que ele assume diante dos pais. Os pais sofreram e mesmo com pecados não foram acometidos da perseguição da voz que lhe pesou os ombros com tamanha missão.

Dessa forma, ela atesta essa divindade entre os v. 12 e 14, quando ao assumir que eles sendo tão humanos quanto ela ao pecarem exatos pecados, sofreram menos, fato que os aproximaram mais do divino, livrando-os de qualquer voz da consciência pecadora que os perseguisse.

Assim a mulher repensa, no v. 15, a sua situação, perguntando-se quanto poderá ter privado os pais da comida para saciar sua vontade de se alimentar. Após essa reflexão dos v. 16 ao v. 18 ela se afirma enquanto pecadora, sobretudo, humana que apesar de sua condição de mulher predestinada, tanto quanto Moisés, ainda peca e é seduzida pela mesa dissoluta de Deus. O verso final traduz uma súplica própria da textualidade bíblica que encerra o poema, assim como se encerra uma oração: “Tem piedade de mim”!

Como se observa, se juntam no poema os diferentes planos já referidos: o religioso, o cotidiano e de modo alusivo, também o erótico. Afinal, a imagem da sarça ardente tem um viés corpóreo.

3.2. Calçada de vitral

O segundo poema sobre o qual nos debruçaremos, mostra uma voz feminina mais ousada. Uma voz que alia a religiosidade ao erotismo. Geralmente, ao ler os poemas de Adélia Prado é possível observar a presença constante do interrelacionamento desses elementos, muitas vezes aliados ao cotidiano. Falando de *Bagagem*, Coelho (1993) informa que os poemas da mineira estão “empapados de religião, erotismo e cotidiano” (p. 29) e, de forma mais geral, Alves (2000, p. 234) diz que “suas reflexões sobre a poesia estão sempre articuladas à experiência religiosa, à vida cotidiana e ao erotismo”.

Vejamos no poema a seguir como esses elementos se ordenam esteticamente:

TROTTOIR

1 Minhas fantasias eróticas, sei agora,
 2 eram fantasias de céu.
 3 Eu pensava que sexo era a noite inteira
 4 e só de manhãzinha os corpos despediam-se.
 5 Para mim veio muito tarde
 6 a revelação de que não somos anjos.
 7 O rei tem uma paixão — dizem à boca pequena —,
 8 regozijo-me imaginando sua voz,
 9 sua mão desvencilhando da frente a pesada coroa:
 10 'Vem cá, há muito tempo não vejo uns olhos castanhos,
 11 Tenho estado em guerras...'
 12 O rei desataviado,
 13 com seu sexo eriçável mas contido,
 14 pertinaz como eu em produzir com voz,
 15 mão e olhos quase extáticos um vinho,
 16 um sumo roxo, acre, meio doce,
 17 embriaguez de um passeio entre as estrelas.
 18 À voz apaixonada mais inclino os ouvidos,
 19 aos pulsares, buracos negros no peito,
 20 rápidos desmaios,
 21 onde esta coisa pagã aparece luminescente:
 22 com ervas de folhas redondinhas
 23 um negro faz comida à beira do precipício.
 24 À beira do sono, à beira do que não explico
 25 brilha uma luz. E de afoita esperança
 26 o salto do meu sapato no meio-fio
 27 bate que bate.

Antes mesmo de ler o poema na íntegra, pelo título é possível fazer alguma inferência a uma conotação erótica que o termo venha a ter. De acordo

com o *Michaelis* (2009), '*Trottoir*' é uma expressão francesa que designa calçada. Entretanto, para os franceses uma mulher que se encontra neste tipo de calçada é considerada prostituta, pois ainda segundo o dicionário '*faire le trottoir*' é prostituir-se. Apesar de não haver explicitamente dizeres de que se trata da voz de uma prostituta neste poema, é possível colher em alguns versos palavras que coadunem para nossa suspeita, a exemplo do v. 26 e do v. 27, cujos elementos contidos podem remeter à profissão, como o salto do sapato batendo no meio-fio.

Da posição de prostituta ou não, o que mais nos interessa é a voz feminina contida no poema. A voz inocente de "A boca" não carrega o mesmo sentimento em "*Trottoir*". Aqui o erotismo se acentua mais fortemente que o tom religioso. Nos v. 1 e 2, o eu lírico assume que suas fantasias eróticas, de um tempo anterior ao que fala, eram puras, eram de céu. De acordo com Soares (1999):

a linguagem adelia libera a sexualidade feminina dos preconceitos e dos falsos pudores, reunindo a inocência (que afasta o sexo da ideia de pecado e punição) e a oferta (que o afasta da vergonha e dos recalques, componentes dos valores condicionantes). (p. 141)

A partir do v. 3, vemos a constatação da perda da inocência do eu lírico. Se um dia houve um pensamento de que o ato sexual perdurava por toda uma noite, agora ele não é mais possível. Apesar desse distanciamento da inocência, há um tratamento especial com a linguagem: o uso do diminutivo de 'manhã' dá um tom de singeleza à despedida do sexo que duraria, na mente do eu lírico, uma noite inteira, tal como dura um sonho. Nos v. 3 e 4, essa delicadeza também se realiza no plano sonoro; a aliteração do /s/ traz um som de intimidade do eu lírico com o tema: "Eu penSava que Sexo era a noite inteira/ e Só de manhãzinha oS corpoS deSpediam-Se".

A revelação de que não somos anjos – isto é, temos desejo, fantasias – aparece muito tarde para o eu lírico. Nos v. 5 e 6 é possível notar a perda de algumas concepções fantasiosas. Havia uma crença de que éramos anjos e a revelação de que isso não era verdade foi-lhe mostrada através do componente erótico. Segundo Fontenelle (2002), esse é o tipo de escrita em

que a voz feminina adelia questiona uma concepção religiosa que negue o prazer unicamente corporal.

Após os primeiros sete versos, há uma quebra no poema que para os leitores de Adélia não causa tanto estranhamento. Estamos diante de já referido procedimento em vitral. Assim como nos jogos de cacos de vitral a poesia se faz em uma bela experiência imagética. Esse fenômeno também pode ser observado na passagem do v. 21 para o v. 22.

Dando continuidade aos versos, o eu lírico passa da revelação do passado ao seu presente. A partir do v. 7, o erotismo passa do plano da imaginação ao carnal: é-nos apresentada a figura de um rei, de modo que ficamos sabendo de uma paixão secreta. O trecho “dizem à boca pequena” entre travessões, deixa clara a pausa para a explicação, sobretudo em tom de sussurro. No entanto, é no v. 8 que a semântica das palavras ganha mais força erótica. A voz feminina sente prazer ao imaginar a voz do rei; ela se deleita e exulta apenas por imaginar o som.

Nos versos seguintes – do v. 9 ao v. 14 – há todo um cuidado em descrever o que sua imaginação produz ao pensar no rei. Da mão que tira a coroa ao chamado para a cama, do despir-se ao mostrar seu sexo ereto, percebemos uma descrição que apela à sensibilidade feminina.

Essa alma sensível feminina tem desejos e projeta imagens esteticamente trabalhadas como entre os versos 14 e 17. No v. 14, ela se equipara ao rei em sua obstinação pelo prazer, um prazer intenso que é sinestesticamente desdobrado nos versos seguintes. Os sentidos são acionados para esse momento através de: “voz”, “mão” e “olhos”. Também é possível sentir o gosto do “sumo roxo, acre, meio doce” dos líquidos corporais, levando à “embriaguez de um passeio entre as estrelas”. Esta ponte do poema sugere uma experiência de embriaguês, de suspensão que reforça o caráter erótico do poema. Esta experiência “pagã” não é negada, pelo contrário, tem o seu valor.

Ainda no ritmo de um desejo erótico, não pornográfico, imaginando-se com seu rei, a voz feminina do v. 18 inclina os ouvidos e como em estado de volta à realidade, numa mistura de sonho e alucinação, surgem imagens atordoadas, que continuam dos versos 19 ao 23.

Como que de um sonho, ela dorme e acorda, justificando toda a sequência não linear dos versos anteriores, afinal ela está “à beira do que não explica”. Nos versos finais, temos aquilo que faz com que a poesia adeliana faça sentido: o título, finalmente se comunica com os dois últimos versos (v. 26 e v. 27), o salto do seu sapato no meio-fio da calçada bate que bate.

3.3. O amor de Rute

Sob tom confessional o poema que segue intercala os três aspectos de que tratamos no segundo capítulo deste trabalho. Rute, figura religiosa, ganha vida no poema para retratar uma mulher reflexiva e forte que alude à referência bíblica.

O livro de Rute é originário do antigo testamento da Bíblia. A narrativa aborda a história de uma mulher que optou pela escolha de Deus como prioridade em sua vida em detrimento da sua família. Diante da morte de seu esposo, ela decidiu não voltar ao convívio dos familiares, mas se dedicar à sogra. Ao partir para Belém de Judá, com a sogra Noemi, Rute começa uma vida nova em meio à pobreza, mas nunca se queixa. Ao chegar ao destino, Rute não se curva ao cansaço da viagem e agradece a Deus pelos campos dourados com trigo em sua beleza. Diante da atitude de Rute, de devoção a Deus, Booz, um homem justo e fiel, se encantou pela mulher e juntos tiveram Obed, que seria mais tarde pai de Jessé e avô do rei Davi.

Sob forma de uma história familiar, o livro de Rute apresenta um roteiro para a luta do povo pobre em busca de seus direitos. Foi escrito em Judá, depois do exílio na Babilônia, pela metade do séc. V a.C. (...) O autor do livro coloca princípios de orientação para reorganizar a comunidade, que sofreu grandes abalos. E isso acontece a partir da situação do povo pobre, apontando-se o caminho para a luta em vista do pão, da terra e da família. (BÍBLIA, 1990, p. 296)

Sabendo da história de Rute, passaremos à leitura do poema que notadamente já infere às concepções de religiosidade que Adélia Prado aborda em seus escritos:

Rute no Campo

1 No quarto pequeno
 2 onde o amor não pode nem gemer
 3 admiro minhas lágrimas no espelho, sou humana,
 4 quero o carinho que à ovelha mais fraca se dispensa.
 5 Não parecem ser meus pensamentos.
 6 Alguns versos restam inaproveitáveis,
 7 belos como relíquias de ouro velho quebrado,

8 esquecidas no campo à sorte de quem as respigue.
 9 A nudez apazigua porque o corpo é inocente,
 10 só quer comer, casar, só pensa em núpcias,
 11 comida quente na mesa comprida
 12 pois sente fome, fome, muita fome.

A partir do título do poema é possível já fazer referência à Rute bíblica. Se apenas tivéssemos como título o substantivo feminino próprio 'Rute' isso nos impossibilitaria de relacioná-lo ao personagem de forma mais direta; poderia se tratar de qualquer Rute em qualquer momento e contexto. Entretanto, a estrutura "Rute no campo" nos dá elementos para associá-la à Rute do Antigo Testamento. Isso se dá porque a história de Rute é conhecida por esse espaço: o campo.

A alusão ao campo refere-se justamente ao momento em que Rute, junto da sua sogra Noemi, chega ao campo e dá graças a Deus pela existência da natureza. É através do campo que Rute conhece o amor, a doação, a entrega tanto ao divino quanto ao corporal.

Foi no campo que Booz encontrou Rute e esta lhe chamou atenção:

Então Booz perguntou ao capataz: "Quem é esta moça?" O capataz respondeu: "É uma moabita que voltou com Noemi dos Campos de Moab, e me pediu para catar o restolho das espigas. Ela chegou de manhã e está de pé até agora, sem parar um só momento. (BÍBLIA, 1990, RT, 2, 5 – 7)

Este espaço do campo faz alusão a um espaço que evoca religiosidade. Em muitas passagens bíblicas o campo é palco de grandes acontecimentos em meio a pastores, ovelhas e parábolas, como a do semeador, por exemplo. O espaço faz do título o imperativo simbólico do religioso, do bíblico.

No primeiro verso é possível observar que a questão espacial é forte neste poema. O início marca-se com um verso que coloca a questão do ambiente em evidência. "No quarto pequeno" (v. 01) o espaço representa o local direcionado ao erótico simultaneamente com a concepção de ambiente cotidiano. O quarto é palco de gestos habituais como dormir, trocar de roupa, realizar o ato sexual e desses gestos nasce a mistura de práticas eróticas e do cotidiano.

A demarcação do tamanho do quarto, marcada pelo adjetivo 'pequeno', faz com que ele se caracterize como espaço delimitado, que se reduz a determinados atos. Tais atos se especificam no v. 2, "onde o amor não pode nem gemer". O adjetivo 'pequeno' é determinante para o entendimento deste segundo verso. O tamanho do espaço limita a vivência do amor, o coloca em posição de desconforto, de impossibilidade de se soltar. O amor é visto deste quarto pequeno em sua dimensão oprimida. O conectivo 'nem' enfatiza que neste quarto é negado ao eu lírico o direito de viver o amor na sua plenitude. O espaço físico aqui irá se misturar ao sentimental que habita no eu lírico.

É interessante observar que a junção desses dois versos iniciais confirma o que acreditamos acontecer em muitos poemas de Adélia: o não saber onde começa e onde termina o que é cotidiano, o que é religioso e o que é erótico nessa poesia. Há, de fato, elementos que nos remetem mais especificamente a cada âmbito, como o quarto que leva à moradia, que leva à constância do habitar, do viver; como gemer que contextualmente não se refere a gemidos de dor, mas de prazer, relacionado ao amor erótico; como a própria acepção à palavra amor que aqui tem conotação religiosa no sentido de que poderia ser trocada por sexo, mas não foi, justamente para enfatizar a ideia de um amor ligado a Deus.

No v. 3, o eu lírico realiza um gesto simples, mas muito peculiar às mulheres: o de admirar as lágrimas no espelho. Essa imagem traz de um momento de aparente tristeza a sutileza de um admirar-se e descobrir-se enquanto humana. Admirar as lágrimas no espelho revela-se num gesto de contemplação daquilo que é frágil. O eu evidencia a admiração do que poderíamos considerar um fator negativo: a fraqueza. As lágrimas aqui não assumem o caráter do senso comum do 'envergonhar-se'; elas são elemento de descoberta, de um maravilhar-se, diante da humanidade que elas carregam em sua existência. Dentro do quarto pequeno onde o amor não se vê em posição de sequer gemer, as lágrimas são a expressão de sensação que o eu alcança.

O eu se coloca na fragilidade e carência e confirma essa humanidade, não só expressa em lágrimas, mas também pelo desejo de se sentir amada: "quero o carinho que à ovelha mais fraca se dispensa". Neste verso o elemento

religioso é bem mais forte, o aparecimento da ovelha revela a direta ligação bíblica que o eu lírico tem como suas sensações. A ovelha está para a fragilidade assim como o eu está para a carência. O eu quer, necessita de carinho, coloca-se em seu grau mais humano e admite a necessidade de atenção, de amor. A dimensão dessa necessidade é posta na especificação: um carinho tamanho que à ovelha mais fraca se dispensa. A necessidade de carinho se aparece na pequenez do quarto, no olhar lançado ao espelho, numa espécie de autoconhecimento do eu em que os elementos imperativos do cotidiano, da religiosidade e do erotismo se mesclam e se confundem.

No v. 5 o eu, na tentativa de racionalizar as sensações que vivencia diante do espelho, não se reconhece e reflete sobre os gestos acreditando não serem seus os pensamentos banhados de lágrimas, que pedem por carinho. Ele se mostra mais humano ainda pela negação de uma atitude que lhe torna menos forte diante do outro. A não aceitação àquilo que lhe torna frágil lhe remete a espécie de espanto diante do fato de não ter conhecimento absoluto de si: “Não parecem ser meus meus pensamentos”. A repetição do pronome ‘meus’ caracteriza um eu que desconhece a si neste momento de profunda reflexão; os pensamentos vêm desse eu, entretanto lhe são estranhos, lhe são desconhecidos.

Assim, após não se reconhecer diante da fraqueza, vemos que os versos 6, 7 e 8 se inserem no texto sem aparente relação com os anteriores. Falamos de aparente relação, pois já sabemos que nada da poesia adeliana é colocado solto, sem sentido; até o que primariamente parece não ter conexão entre os versos, ao fim da leitura enxergamos a possibilidade de encaixe, por meio do vitral.

Desse modo, no v. 6 o eu lírico declara: “Alguns versos restam inaproveitáveis”. Surge aqui outro viés temático marcante da poesia de Adélia: o caráter metalinguístico. Assim como a vida é frágil, a criação também é; também como poetisa essa mulher que escreve se reconhece pequena. Alguns versos não servem, não se aproveitam, são falhos, também nascem da incapacidade humana. Nesse verso ela admite essa fragilidade, mas não os menospreza. Eles são inaproveitáveis, mas no verso seguinte o eu os adjectiva como belos.

Estes versos não se aproveitam, mas são belos como relíquias de ouro velho quebrado, assim descritos no v. 7. O eu encontra na imperfeição a beleza. Diante da falha humana ao produzir versos inaproveitáveis ele encontra o belo e o compara à relíquias de ouro velho quebrado. Aquilo que seria descartado, neste poema é admirado, tal como relíquias de ouro velho, “esquecidas no campo à sorte de quem as respigue”.

No v. 7 e 8, mesmo diante de dizeres que parecem não se conectar à história de Rute, há elementos que trazem para o texto, esse enredo como ‘relíquias’, ‘campo’ e ‘respigar’. Os versos inaproveitáveis ficam à própria sorte tal como Rute e sua sogra quando partiram de Moab para Belém de Judá. A mulher viúva àquele tempo era condicionada à família do marido; a sorte de Rute estava nas mãos da sogra, que a aconselhou a voltar para seus pais, mas Rute escolheu ficar ao lado de Noemi. Na colheita, afim de encontrar espigas para o sustento dela e da sogra, Rute, tal como os versos inaproveitáveis, se tornou uma relíquia no campo e foi acolhida por Booz:

Então Booz disse a Rute: “Escute, minha filha. Não vá catar espigas em outro campo. Não se afaste daqui. Fique com minhas empregadas. Observe o terreno que os homens estão ceifando e vá atrás deles. Ordenei aos meus empregados que não incomodem você. Quando estiver com sede pode ir até as bilhas e beber a água que os empregados tiverem trazido”. (BÍBLIA, 1990, RT, 2, 8 – 9)

No v. 9 encontramos fortes imagens do corpo que pendem entre o erótico e o religioso: nudez e inocente. A nudez vista enquanto tabu no meio religioso se apazigua na inocência. O corpo é elemento central, uma espécie de divisor de rios, nele habita ‘uma paisagem entre meio dia e duas da tarde’ (PRADO, 1999), é no corpo que mora o pecado e a pureza.

No v. 10, continuação do v. 9, o corpo “só quer comer, casar, só pensa em núpcias”. Nele surge a ideia de necessidade; as necessidades instintivas se misturam às culturais: comer, enquanto necessidade fisiológica ao lado de casar, necessidade espiritual e ao mesmo tempo cultural/religiosa. Essa herança cultural nos lembra o texto “O velho novo casamento”:

No Velho Testamento, narrativas sobre a criação fecham-se com cenas emblemáticas sobre essa questão. Deus criou para

o homem uma companheira, “carne de sua carne”, para que fizessem “uma só carne”, multiplicando-se sobre a terra. (...) Desde cedo o século VI, dona Conceição, benzia-se o casal à porta ou no quarto nupcial, primeiro sentados e depois deitados na cama. Benção precedida de um rito de purificação. (DEL PRIORE, 2001,p. 34)

Ao pensar só em núpcias o corpo se volta ao amor, à carência descrita nos versos iniciais do poema; ao pensar só em núpcias nos vem a ideia de uma mulher que confessa em “A boca” quando diz: “Tenho missão tão grave sobre os ombros e só penso em vadiar”. O eu neste v. 10 demonstra um desprendimento de preocupações externas. O corpo é elemento central e deseja, quer suas vontades primárias realizadas. O uso do ‘só’, utilizado duas vezes no mesmo verso, reforça esse desprendimento: ‘só quer comer’, ‘só pensa em núpcias’. O corpo se satisfaz com o que lhe é necessário: casar, comer e usufruir das núpcias.

No v. 11, o corpo pede comida quente na mesa comprida e se justifica no v. 12 por sentir fome. A imagem da comida quente provoca sensações de uma comida gostosa, agradável e atrativa. A comida quente evoca dois sentidos: paladar e tato. Esses dois sentidos são ativados pelo leitor durante a leitura do verso, ao passo que sinestesticamente a visão é acionada para ‘observar’ a mesa comprida em que se encontra a comida quente.

A imagem da mesa comprida também requer atenção: em oposição ao quarto pequeno do início do poema, em que não se poder, a mesa comprida traz largas possibilidades para se desfrutar da comida. Temos dois momentos do eu: um em que ele se encontra preso a um espaço delimitado, sem condições de se expressar conforme suas vontades e seus anseios e outro em que é possível externar todo seu querer. Através da extensão da mesa encontramos a possibilidade de abertura para que o eu expanda suas sensações: comer a comida quente, sentir o prazer de satisfazer seu corpo com o objeto de desejo.

O corpo do eu lírico e de Rute parecem ter as mesmas necessidades, a imagem da comida quente é acalentadora, confortante, faz parte de um desejo mínimo, trivial, mas que causa satisfação diante de um corpo que sente fome. Nos versos finais a explicativa da fome ganha na repetição a força para enfatizar o desejo inicial do carinho e fechar o poema mais uma vez ao modo

de vitral – isto é, composto por cenas, situações e reflexões aparentemente desconexas.. Se no v. 4 o eu quer carinho, no v. 11 ele quer comida quente. Esse desejo de ambos se encerra no poema para mostrar anseios e desejos unidos por concepções distintas que perpassam o religioso, o dia a dia e a fome erótica do corpo.

3.4. Entre o pensar e o comer

O último poema analisado, do último livro da poetisa, não foge aos procedimentos estilísticos utilizados desde o primeiro livro nem tampouco aos veios temáticos de que lança mão. Passemos à sua leitura e análise:

A escritã na cozinha

1 Só Deus pode dar nome à obra completa
 2 — de nossa vida, explico — mas sugiro
 3 *Ao meio-dia, um rosal,*
 4 implica sol, calor, desejo de esposais,
 5 a mãe aflita com a festa,
 6 pai orgulhoso de entregar sua filha
 7 a moço tão escovado.
 8 Nome é tão importante
 9 quanto o jeito correto de se apresentar a entrevistas.
 10 Melhor de barba feita e olho vivo,
 11 ainda que por dentro
 12 tenha a alma barbada e olhos de sono.
 13 Sonhei com um forno desperdiçando calor,
 14 eu querendo aproveitá-lo para torrar amendoim
 15 e um pau roliço em brasa.
 16 Explodiria se me obrigassem a caminhar por ele.
 17 Ninguém me tortura, pois desmaio antes.
 18 A beleza transfixa,
 19 as palavras cansam porque não alcançam,
 20 e preciso de muitas para dizer uma só.
 21 Tão grande meu orgulho, parece mais
 22 o de um ser divino em formação.
 23 Neurônios não explicam nada.
 24 Psicólogos só acertam se me ordenam:
 25 Avia-te para sofrer — conselho pra distraídos—,
 26 cristãos já sabem ao nascer
 27 que este vale é de lágrimas.

Neste poema vemos a partir do título um elemento que se liga diretamente ao aspecto temático do cotidiano, abordado no capítulo anterior. O espaço da cozinha remete ao lugar comum do dia a dia doméstico.

A mulher que pratica outra função na cozinha, além de preparar o alimento, coloca-se num momento de reflexão sobre seu eu e sobre o ofício da escrita. No primeiro e segundo versos o eu lírico deixa claro que suas reflexões sobre o ato de escrever são embasadas no tom religioso. Ao afirmar que só Deus pode nomear a obra completa há uma aproximação da figura divina com

o ofício da escrita. A obra completa à qual o eu se refere é a vida; assim, Deus é poeta da vida e progenitor do homem.

Ao praticar o ofício da escrita, o eu se aproxima do divino, ao ser a escritã na cozinha ele se banha de humano e sagrado. Assim, sua reflexão ele sugere a imagem da natureza que o coloca em contato com a criação do Criador: “*Ao meio-dia um rosal*”. A imagem do meio dia nesse terceiro verso dialoga com “Amor no éter”, poema do livro *Terra de Santa Cruz* (1981, p. 29): “Há dentro de mim uma paisagem/ entre meio-dia e duas horas da tarde”. Ambos os poemas trabalham com a natureza enquanto objeto de contemplação da criação divina e usam da metalinguagem para conjugar a natureza enquanto exemplo das mais variadas formas de escrever realizadas por Deus.

O terceiro verso se liga ao quarto dando continuidade aos elementos oriundos da natureza criada pelo divino e se mesclando a elementos do erótico: “*Ao meio-dia um rosal,/ implica sol, calor, desejo de esposais,*”. O sol do meio-dia passa uma ideia de calor absoluto, máximo. O substantivo ‘calor’ enfatiza essa força do elemento sol. A ligação com o desejo é clara diante da relação de fogo e da alta temperatura que o sol e o desejo de esposais sugerem. A locução adjetiva de esposais delimita as fronteiras de um erótico diretamente ligado ao religioso. Não se trata de qualquer relação, aqui o sol e o calor indicam o desejo de marido e mulher, visivelmente parte da cultura cristã.

A questão do desejo associado à religiosidade neste poema mostra uma visão distinta do que se tinha por sexualidade na Idade Média, como afirma Paes:

Empenhou-se a Igreja vitoriosa em interiorizar a interdição sob a forma de pecado e em diabolizar a sexualidade expulsando-a da esfera do sagrado. (...) Os desejos da carne passam a ser vistos como uma doença da alma que é preciso extirpar para salvá-la da danação. Daí que, em vez do domínio de si, o Cristianismo recomende aos fiéis a renúncia de si, a abdicação dos desejos em nome de uma pureza. (PAES, 1990, p. 18)

Diante de uma Igreja que se coloca por séculos como instrumento de repressão, o eu apresenta uma visão distinta da sexualidade para esposais. Em sua ligação com a natureza, é possível e permitido o desejo e a vontade,

pois estão ligados à natureza criada por Deus. Sol, calor e o desejo formam um conjunto harmonioso da criação divina; assim como os elementos da natureza – sol e calor – os esposais também fazem parte desse ciclo com naturalidade.

Com a mesma naturalidade o eu inicia o v. 5 com “a mãe aflita com a festa”. A figura da mãe, comum em muitos poemas de Adélia, desta vez representa a tradição, para os preparativos do casamento, que será revelado nos versos seguintes. Nos versos 6 e 7 há a confirmação do casamento com: “o pai orgulhoso de entregar sua filha/ a moço tão escovado”.

A família entra como encaixe dessa escrita da obra completa, feita por Deus. No v. 5 a mãe se mostra preocupada com o cumprimento da tradição. Diversos elementos se envolvem neste momento: a mãe enquanto genitora tem o papel de cuidar para que a filha usufrua da festa, cujo fim principal é a aliança a ser feita com o ‘moço escovado’ do v. 7.

A simbologia do casamento é fortemente posta nesses três versos. Apesar do recurso do vitral, que muitas vezes passa a ideia de desencaixe do tema, é possível perceber a ligação desses versos com os iniciais. A mãe, o pai, o moço a situação que os envolve são produto de uma visão de casamento cristão. Isto é comprovado pelos elementos dispostos no poema: festa, entrega da filha, a forma como o futuro marido se dispõe.

Esses elementos envolvidos também poderiam fazer inferência a outras religiões ou à própria ideia de um casamento laico, entretanto o contexto e determinados detalhes nos remetem a essa visão cristã que é mencionada desde o primeiro verso. A menção à festa é típica da tradição pós-cerimônia. A mãe se vê aflita diante de uma série de preparativos que devem se encaixar perfeitamente para o momento em que se possa comemorar a união. O pai se vê com o sentimento de orgulho diante da entrega da filha. Essa entrega se estende em dois sentidos: o primeiro da ‘doação’ da filha para formação da nova instituição familiar com seu futuro cônjuge e o segundo diz respeito à entrega dentro da cerimônia cujo ritual determina que o pai passe a filha para o futuro marido, num gesto de entrega. A caracterização do futuro esposo também faz parte da simbologia do casamento. O homem descrito não é um homem qualquer é ‘um moço’ – substantivo que descarta uma conotação negativa – que se apresenta perfeitamente escovado. O advérbio de

intensidade 'tão' mostra esse cuidado que eu lírico tem para apresentar o futuro noivo. O 'tão' se comunica com o 'orgulho' do pai, como numa relação de causa e consequência: O pai se vê orgulhoso porque o moço é tão escovado. Isso dá uma ideia de seriedade e compromisso com o futuro da filha.

Dos versos 8 ao 12, as reflexões se fixam na aparência, na visão que se tem do outro. No v. 8, como num momento de epifania, o eu afirma: "Nome é tão importante/ quanto o jeito correto de se apresentar a entrevistas". Nome parece algo que o 'persegue' nesse momento de escrita. No primeiro verso o eu afirma que só Deus pode dar nome à obra completa para no verso 8 dar-se conta da importância de um nome. Isso se liga muito fortemente à metalinguagem. O eu enquanto escritora, enquanto poetisa na cozinha, também nomeia. Dessa forma o eu compara a importância do nome à atitude, eles se equivalem em grau de relevância.

Após esse pensamento, o eu aprofunda a reflexão sobre a importância diante de uma aparência – ter um nome, apresentar-se bem numa situação de entrevista – e dos versos 10 ao 12 afirma: "Melhor de barba feita e olho vivo,/ ainda que por dentro/ tenha a alma barbada e olhos de sono". O eu associa a sabedoria contida no livro cristão ao que pode observar em sua volta, no dia a dia.

Diante da aparência, é mais válido que se transpareça a barba feita e os olhos perspicazes, ainda que por dentro a alma do sujeito esteja barbada e de olhos abertos. O eu tenta valorizar a questão da aparência x essência e como esta se coloca diante dos olhos alheios. A imagem da 'alma barbada' faz alusão a uma alma que não consegue ser livre e de alguma forma se prende a um peso, muito possivelmente ao peso de se mostrar belo na aparência, junto ao 'nome' que 'é tão importante'.

No verso 13, o eu afirma: "Sonhei com um forno desperdiçando calor,". O calor que nos versos iniciais vinham do sol, do desejo dos esposais, encontra outra fonte de produção, agora ele vem do forno. Atenemos para o gerúndio 'desperdiçando'. Enquanto no início do poema o calor era aproveitado no desejo entre marido e mulher aqui ele é desperdiçado pelo forno enquanto elemento provedor do mesmo calor.

No verso 14, o eu explica o porquê de não querer tal desperdício: “eu querendo aproveitá-lo para torrar amendoim”. O calor nesse poema transita do teor religioso, erótico até chegar no teor funcional. O calor não pode ser desperdiçado porque pode ser útil para o alimento do corpo. O eu também o vê como funcional, útil para torrar amendoim.

O fato desse calor adquirir um teor funcional não o limita a isso, se observarmos o alimento de que o eu sugere o preparo e procurarmos saber que funções sobre o corpo ele exerce, entenderemos melhor o verso seguinte que diz: “e um pau roliço em brasa”. O amendoim, “por ser rico em vitamina B3, contribui para vasodilatação sanguínea, aumentando a libido.” (SILVA, 2008). Portanto, encontramos nessa funcionalidade do calor para o dia a dia uma ligação com o erótico. No verso 15 a caracterização do instrumento com o qual o eu lírico torraria seu amendoim ganha ares eróticos: pau roliço em brasa. Aqui os termos adquirem uma ambiguidade entre o trivial – de um pau que serve para mexer os amendoins no forno e diante da alta temperatura fica em brasa – e o erótico – que une termos que remetem à sexualidade: pau roliço, enquanto representação fálica e em brasa enquanto estágio de calor que o membro se encontra diante uma situação que envolva o sexual.

Ainda ligado ao calor, ao forno, o eu se direciona a outro pensando, como se o vitral fosse se subdividindo, um vitral dentro do outro. Nos versos 16 e 17 o eu, após pensar sobre o forno, o pau e todo seu calor no sonho, confessa: “Explodiria se me obrigassem a caminhar por ele./ Ninguém me tortura, pois desmaio antes.” Aqui o corpo se mostra fraco diante do poder que o calor tem seja ele divino, humano, natural. A imagem de explosão remete à incapacidade diante das coisas que o corpo não suporta. Se a obrigassem caminhar por um pau roliço em brasa o corpo não aguentaria diante de sua fragilidade. Configuraria em tortura e ainda assim ele não suportaria, a delicadeza e a ausência de força delimitam essa escritã enquanto humana.

Dessa escrita sobre calor, família, casamento, aparência, surge o verso 18 como um desejo de dizer algo significativo sobre a escrita: “A beleza transfixa”. A beleza transpassa, perfura, atravessa, penetra. A beleza faz isso no universo das palavras, da escrita. Assim continua nos versos 19 e 20: “as palavras cansam porque não alcançam,/ e preciso de muitas para dizer uma

só.” A beleza das palavras é contemplada, mas passa de um lado a outro, elas chegam a cansar. O sentido do cansar nesse verso é posto para a palavra e sua luta vã, para a palavra que diz muito e pode apenas silenciar:

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

(DRUMMOND, 2009, p. 247)

Essa busca incansável de quem escreve é clara nos versos. Há um movimento tautológico das palavras pelas palavras elas cansam por si mesmas na eterna busca de serem ditas, compreendidas, explicadas, expressadas. As palavras se organizam e se desorganizam em torno de uma batalha cíclica: muitas para expressar o que apenas uma diria, uma que só pode ser explicada por muitas.

A partir dos versos 21 e 22, o eu lírico se orgulha de seu ofício: “Tão grande meu orgulho, parece mais/ o de um ser divino em formação.”. Aqui o eu se coloca enquanto escritora e dela nasce um orgulho que toma tão grandes proporções a ponto de colocá-la muito perto do sagrado. A prática cotidiana da escrita se alia ao divino lhe transformando em um ser divino em formação. O eu chega a se autoelogiar: ele não é apenas um humano, mas diante do ofício da escrita ele passa a construir-se enquanto ser divino. Daí vem a admiração constatada nos versos iniciais, daquele que dar nome, que escreve a obra completa. Assim como Deus escreve, o eu tenta chegar perto de sua imagem e semelhança praticando o mesmo ato, sentindo-se um ser muito próximo do sagrado.

No verso 23 há uma continuação desta reflexão sobre a escrita que transita entre o divino e o humano. O eu afirma que “Neurônios não explicam nada”, na tentativa de mostrar que a racionalização nem sempre é o meio para encontrar respostas. Neste verso fica claro que aquilo que o ser humano encontra enquanto caminho para seus questionamentos pode não ser a

resposta em se tratando de escrita. Isso significa dizer que racionalizar pode ser falho diante do divino.

Ainda nessa perspectiva de que neurônios não são o suficiente para explicar nada, o eu cita os psicólogos, profissionais que tentam entender o 'tudo' através da racionalização das ideias. Assim ele explica, em sua lógica que “Psicólogos só acertam se me ordenam:/ Avia-te para sofrer — conselho pra distraídos—,”. Nesses versos vemos que o eu deixa clara a possibilidade dos psicólogos acertarem: apenas se seguirem o pensamento de que haverá sofrimento. O uso do termo 'só' reforça a limitação do profissional enquanto humano e seu acerto apenas diante da possibilidade de visão cristã: do aprontar-se para sofrer.

O verso é específico: aviar-se pra sofrer é conselho para distraídos. O sofrimento vem aqui como regra. O preparo para o sofrimento deve ser consciente, pois apenas os distraídos não percebem que esse conselho é tão óbvio. Nos últimos versos do poema é possível constatar essa ideia de um padecer enquanto regra: “cristãos já sabem ao nascer/ que este vale é de lágrimas”.

A predestinação divina permeia os versos finais do poema. O sofrimento é necessário para a purificação da alma e é condição de existência do cristão, ele deixa o humano mais perto do contato com Deus:

No Novo Testamento, a dimensão de martírio chega a seu ponto máximo com o martírio de Jesus. O evangelho de São João consegue unir na morte de Jesus a dupla dimensão de grito do mais profundo abandono e angústia em direção a Deus e de vitória sobre a morte e sobre o mal. O clamor dos mártires será um caminho de acesso a Deus por esse aspecto, quer para os próprios mártires, quer para os que os contemplem. (LIBANIO, 1990, p.80)

É a partir do sofrimento que o humano se aproxima do ser cristão. Ao nascer já se tem conhecimento das dores a suportar. A imagem do vale de lágrimas é forte e delimita o percurso pelo qual o cristão passará.

O poema encerra fechando o vitral que se abre no primeiro verso. Deus é o único que pode dar nome à obra completa, é o único que pode designar os caminhos da vida, por isso resta ao cristão saber que, mesmo se colocando no ofício de escrever sobre a vida quem escreve a vida é Ele. Apenas deve-se

entender que não há como fugir do que Deus nomeia, não há como escapar do vale de lágrimas.

Considerações finais

O propósito de nossa dissertação não foi apresentar respostas prontas, mesmo porque durante o decurso da Pós-Graduação ficou nítido que esse não é o alvo do pesquisador em Literatura. O que fizemos foi buscar o direcionamento mais adequado para entender as possíveis explicações para os questionamentos diante da leitura de poesia.

Ler, reler, refletir foi peça fundamental para que nossa leitura se tornasse satisfatória. Tais ações foram projetadas a partir dos ensinamentos de Candido (1989) que diz que “ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista, com o sempre preconizou a velha *explication de texte* dos franceses. A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível neste ofício” (p. 06).

Tal visão nos direcionou para a leitura mais atenta, focada nas peculiaridades do texto. Garimpamos pela poesia e vimos que texto e contexto se fundem no universo literário, possibilitando uma interpretação mais apurada daquilo que o escritor, no nosso caso escritora, propõe. A leitura de parte da fortuna crítica da poetisa também nos foi essencial, uma vez que estivemos sempre dialogando com o que já fora descoberto. Neste sentido, nosso trabalho não traz uma proposta de leitura nova, antes, reforça o que já vem sendo formulado criticamente há cerca de 30 anos. Nossa contribuição possivelmente foi termos nos debruçado sobre um livro mais recentes (*A duração do dia*), obras que embora pouco estudadas ainda, confirma e como que refina as linhas gerais do estilo e temáticas da autora.

No capítulo I, através do conceito “construção em vitral” descobrimos um jeito diferente de criar enlaces entre versos, ajuntando partes aparentemente desconexas, criar uma unidade final surpreendente; com a resignificação das palavras, observamos um modo distinto de observar a mutabilidade do mundo; pela metalinguagem, foi possível compreender o prazer e o obstáculo diante do ofício da escrita – viés fundamental da poesia moderna, reflexão metalingüística coloca a poesia de Adélia junto aos grandes poetas contemporâneos; no caráter narrativo, vimos um tratamento diferenciado com a poesia, um jeito de construir o poema como se fora uma mininarrativa, o que

confere sempre um sabor de conversa a um número significativo de seus textos.

O capítulo II se voltou para as três vertentes temáticas consideradas centrais na poesia de Adélia – erotismo, cotidiano e religiosidade; nele também buscamos poemas centrais de cada uma delas para exemplificar três tópicos que se destacam por estarem presentes em todos os livros e na grande maioria de suas composições. De um lado, a grande influência da religiosidade enquanto marca registrada nos versos; a presença do divino, do sagrado, sempre em diálogo; contemplação e questionamentos se coloca ao lado dos problemas, das falhas e das indagações do humano. De outro, o cotidiano se insere quase que naturalmente nas lembranças, nos lugares, na memória, no ‘narrar’, tudo dentro de um contexto do lar, da mulher, da família. Por fim o erótico, que é trabalhado de forma diferenciada ressaltando o corpo inserido no contexto religioso e no cotidiano, na maioria das vezes da dona de casa, da mãe, da esposa, da filha que se põe atenta a escutar os pais.

No último capítulo, detivemo-nos mais especificamente sobre o modo como estes temas e atitudes se realizam em poemas particulares. Ou seja, neste momento enfrentamos um conjunto de poemas de Adélia Prado que nos parecem paradigmáticos daquelas características da poetisa. Tendo em vista que os poemas se constroem, quase sempre, através da junção de vários planos, acoplados livremente, mas semanticamente articulados - o que já foi denominado de construção em vitral – percorremos cada poema verso a verso, atentando para o valor semântico das imagens, das alusões, das relações intertextuais, da mistura entre sagrado e profano, entre erótico e religioso.

Foi a partir do enfrentamento individual de cada poema, observando como se cruzam no mesmo texto os três vieses – trabalhados no segundo capítulo – ao lado dos elementos do estilo – trabalhados no primeiro capítulo – que percebemos que a poesia de Adélia Prado incorpora tais elementos para fundar uma dicção própria: da experiência da mulher no universo do lar.

O resgate lírico que faz de sua experiência, casado com sua formação intelectual, proporciona a configuração de uma poesia singular. Singular na mescla estilística, na riqueza temática. É rara em nossa tradição lírica – moderna e não moderna – uma obra poética que conjugue experiências pessoais e estilísticas como vemos em Adélia Prado. Sua poesia, como toda produção literária de

importância, dialoga com a tradição, aprendendo o que há de mais significativo. Mas também, acrescentando à tradição uma dicção lírica pessoal. (ALVES, 1992, p. 104)

Embora os temas trabalhados já tenham sido abordados por vários estudiosos, buscou-se, sobretudo, estudar poemas que ainda não foram detidamente analisados. Nestes poemas encontramos novas possibilidades de enxergar o mundo sob o olhar da mulher; tais possibilidades reforçam a riqueza da poesia de Adélia. Diante dos poemas escolhidos, também observamos que, mesmo em um espaço de quase 30 anos de produção dos dois primeiros analisados – “A boca” e “Trottoir” – para os dois últimos – “Rute no campo” e “A escritã na cozinha” – a escritora mantém suas características de estilo, adicionadas de reflexões, agora, de uma mulher mais experiente, mais vivida.

Esperamos que esta pesquisa contribua para divulgação da poesia de Adélia e, sobretudo, sua melhor compreensão. Embora não tenhamos realizado um estudo calcado em teorias de gênero, acreditamos que o fato de escolher uma poetisa contribuir para estimular cada vez mais os estudos sobre as diferentes vozes da lírica feminina que circulam entre nós e são ainda bastante esquecidas.

4. REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4 ed. Tradução Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AVOLIO, Jelssa Ciardi; FAURY, Mára Lucia. **Dicionário escolar francês Michaelis**. São Paulo: Melhoramentos. 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia Poética**. 63 ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ANDRADE, Janilto. **Erotismo em João Cabral**. Rio de Janeiro: Calibán, 2008.

ALVES, José Hélder Pinheiro. “Oráculos de Adélia”. In: **Revista de literatura brasileira Teresa**. Nº 1, 1º semestre de 2000. São Paulo: Ed. 34, 2000 , p. 233 – 236.

_____. A sarça ardente e a mulher confusa: Aspectos da lírica religiosa de Adélia Prado”. In: SWARNAKAR, Sudah; MOURA, Arlet Pereira. **Ensaios comparativos**. Campina Grande: Eduap, 2007, p. 75 – 86.

_____. **Poesia de Adélia Prado**. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 2 ed. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BIBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências** Maringá: EDUEM, 2007.

BORDINI, Maria da Glória. O coração disparado e a mulher madura. In: BARBOSA, Maria José Somerlate. **Passo e descompasso: nos ritmos de envelhecer**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 141 – 153.

BORN, A. Van Den. **Dicionário enciclopédico da Bíblia**. Petrópolis: Vozes, 1985.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1989.

COELHO, Nelly Novaes. “Adélia Prado: resgate da vida cotidiana”. In: **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 29-34.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias do Cotidiano**. São Paulo: Contexto, 2001.

FONTENELLE, Laéria. **A máscara e o véu: o discurso feminino e a escritura de Adélia Prado**. Rio de Janeiro: Relume Dumarã, 2002.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **A crise do cotidiano**. In: A crise do século XX. 2 ed. São Paulo: Ática, 1991.

LIBANIO, João Batista. **Deus e os homens: os seus caminhos**. Petrópolis: Vozes, 1990.

MORAES, Vincius de. **Para viver um grande amor: crônicas e poemas**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

PAES, José Paulo. **Poesia erótica em tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PRADO, Adélia. **Poesia Reunida**. 9 ed. São Paulo: Siciliano, 1999.

_____. **Bagagem**. 4. Ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. **O coração disparado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Terra de Santa Cruz**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **O pelicano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

_____. **Oráculos de maio**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **A duração do dia**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **Cadernos de literatura brasileira**. n. 09, 2000.

REIS, Carlos. **Técnica de Análise Textual**. 3ª ed. Coimbra: Almedina, 1981, p. 145 – 238.

SÁ, Olga de. O conceito e o precedimento da epifania. In: **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979, p. 163 – 211.

SALOMÃO, Margarida. Prefácio. In: PRADO, Adélia. **Bagagem**. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 7 -14.

SANT'ANNA, Affonso Romano. "Adélia: A Mulher, o Corpo e a Poesia", in: **O Coração Disparado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 10 - 11.

SOARES, Angélica. “Fantasias de céu’: o prazer feminino da poesia de Adélia Prado”. In: **A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999, p. 125 – 142.

SPITZER, Leo. La interpretación lingüística de las obras literarias. In: VOSSLER, K, L. e HATZFERD, H. Introducción a la Estilística Romance. Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 1942.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

XAVIER, Elódia. Que corpo é esse? In: CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília; SCHEIDER, Liane (orgs). **Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades**. Maceió: EDUFAL, 2006.

YLLERA, A. Problemas e sínteses. In: **Estilística, poética e semiótica**. Tradução: José G. de Herculano. Coimbra: Almedina, 1979, p. 203 – 234.

Eletrônicas

FERRAZ, Heitor. **Adélia Prado garimpa poética do cotidiano**. São Paulo: Editora Bregtini, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/adelia-prado-garimpa-poetica-do-cotidiano/>> Acesso em 10 Set. 2011.

PENAZUL, site. Disponível em: <http://medei.sites.uol.com.br/penazul/geral/entrevis/prado.htm>. Acesso em 10 Set. 2011.

SILVA, Roberta. **Alimentos Afrodisíacos**. 2008. Disponível em: <http://vilamulher.terra.com.br/alimentos-afrodisiacos-11-1-70-81.html>. Acesso em 10 Set. 2011.

ANEXOS

ANEXO I

Desenredo

Grande admiração me causam os navios
e a letra de certas pessoas que esforço por imitar.
Dos meus, só eu conheço o mar.
Conto e reconto, eles dizem 'anh'.
E continuam cercando o galinheiro de tela.
Falo de espuma, do tamanho cansativo das águas,
eles nem lembram que tem o Quênia,
nem de leve adivinham que estou pensando em Tanzânia.
Afainosos me mostram o lote: aqui vai ser a cozinha,
logo ali a horta de couve.
Não sei o que fazer com o litoral.
Fazia tarde bonita quando me inseri na janela, entre meus tios,
e vi o homem com a braguilha aberta,
o pé de rosa-doida enjerizado de rosas.
Horas e horas conversamos inconscientemente em português
como se fora esta a única língua do mundo.
Antes de depois da fé eu pergunto cadê os meus que se foram,
porque sou humana, com capricho tampo o restinho de molho na panela.
Saberemos viver uma vida melhor que esta,
quando mesmo chorando é tão bom estarmos juntos?
Sofrer não é em língua nenhuma.
Sofri e sofro em Minas Gerais e na beira do oceano.
Estarreço de estar viva. Ó luar do sertão,
ó matas que não preciso ver pra me perder,
ó cidades grandes, estados do Brasil que amo como se os tivesse inventado.
Ser brasileira me determina de modo emocionante
e isto, que posso chamar de destino, sem pecar,
descansa meu bem-querer.
Tudo junto é inteligível demais e eu não suporto.
Valha-me noite que me cobre de sono.
O pensamento da morte não se acostuma comigo.
Estremecerei de susto até dormir.
E no entanto é tudo tão pequeno.
Para o desejo do meu coração
o mar é uma gota.

(PRADO, 1978, p. 63)

ANEXO II

Códigos

O perfume das bananas é escolar e pacífico.
Quando a mãe disse: filha, vovô morreu, pode falhar de aula,
eu achei morrer muito violoncelístico.
Abriam-se as pastas no começo da aula,
os lápis de ponta fresca recendiam.
O rapaz de espinhas me convocava aos abismos,
nem comia as goiabas,
desnorteada de palpitações.
Filho-da-puta se falava na minha casa,
desgraçado nunca, porque graça é de Deus.
No teatro ou no enterro,
o saxofone me põe atrás do moço,
porque as valsas convergem.
O entre-parênteses estaca para convergir com mais força:
no curso primário estudei entusiasmada o esqueleto humano da galinha.
Quero estar cheia de dor mas não quero a tristeza.
Por algum motivo fui parida incólume,
entre escorpiões e chuva.

(PRADO, 1978, p. 79)