



**PEDRO AUGUSTO DE ALMEIDA LUCIANO**

**A ENCARNAÇÃO DA PALAVRA EM *TERRA DE SANTA*  
*CRUZ*, DE ADÉLIA PRADO**

**LAVRAS – MG  
2023**

**PEDRO AUGUSTO DE ALMEIDA LUCIANO**

**A ENCARNAÇÃO DA PALAVRA EM *TERRA DE SANTA CRUZ*,  
DE ADÉLIA PRADO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Linguagem, Cultura e Sociedade, para a obtenção do título de Mestre.

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa  
Orientador

**LAVRAS – MG  
2023**

**Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da  
Biblioteca Universitária da UFLA, com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).**

Luciano, Pedro Augusto de Almeida.  
A encarnação da palavra em *Terra de Santa Cruz*, de Adélia Prado /  
Pedro Augusto de Almeida Luciano. - 2023.  
141 p.

Orientador(a): Rodrigo Garcia Barbosa.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de  
Lavras, 2023.

Bibliografia.

1. Poesia de Adélia Prado. 2. Corpo. 3. Encarnação. I. Barbosa,  
Rodrigo Garcia. II. Título.

**PEDRO AUGUSTO DE ALMEIDA LUCIANO**

**A ENCARNAÇÃO DA PALAVRA EM *TERRA DE SANTA CRUZ*,  
DE ADÉLIA PRADO**

**THE INCARNATION OF THE WORD IN *TERRA DE SANTA CRUZ*,  
OF ADÉLIA PRADO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Linguagem, Cultura e Sociedade, para a obtenção do título de Mestre.

Aprovada em 18 de abril de 2023.

Dr. Rodrigo Garcia Barbosa – UFLA

Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis – UFMG/UFLA

Dr. Cristiano Augusto da Silva – UESC-BA

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa

Orientador

**LAVRAS – MG  
2023**

*Aos que me suportam, dedico.*

## AGRADECIMENTOS

À minha família  
pela presença constante e incentivadora;  
aos meus amigos e amigas  
pelo apoio confortante neste percurso;  
ao Rodrigo  
por aguçar minha curiosidade e pela orientação precisa;  
à Roberta, à Vera e ao Cristiano  
pela leitura meticulosa do trabalho;  
à Universidade Federal de Lavras  
pela oportunidade de consolidar esta pesquisa,  
agradeço.

*No início era o Verbo, e o Verbo estava voltado para Deus, e o Verbo era Deus.*

João 1,1

À SOLEIRA

*O que farei com este meu corpo inóspito  
já que não respondes nem me abres a porta?  
Tem pena de mim.*

*Não compreendo nada. Só Vos desejo  
e meu desejo é como se eu miasse por Vós.*

*A florinha do mentrasto é tão sem galas  
que minha carne se eriça, erotizada.*

*Existis, ó Deus, porque a beleza existe,  
esta que vi primeiro com meus olhos mortais.  
Parecerá blasfemo. Mas não chamam sagrado  
o livro em que Jó fez imprimir suas dores,  
amaldiçoando o dia do seu nascimento?*

*Por que não o meu, que o abençoo  
e acho o degredo bom,  
os penedos belos,  
as poucas flores, dádivas?*

(Adélia Prado)

*E o Verbo se fez carne e habitou entre nós*

João 1,14

## RESUMO

A poesia se apresenta como uma linguagem específica que transpõe a objetividade da vida por meio dos sentidos, mesmo quando dialoga com o que há de mais óbvio no cotidiano. Dito isso, não parece ousado considerar que o poético é por excelência transgressor e transcendente, pois extrapola no poema os limites do corpo na experiência do real e da linguagem. Neste trabalho almejamos explorar aspectos da poesia de Adélia Prado que se tornam mais evidentes no livro *Terra de Santa Cruz* (1981), como a dimensão religiosa, a dimensão social e suas implicações a partir do corpo. Para tanto, realizaram-se análises dos seus poemas, tomando como principal referencial teórico os estudos de Maurice Merleau-Ponty, Octavio Paz, Maurice Halbwachs e Georges Bataille, no intento de apurar a encarnação da palavra no poema, mediante a percepção sensível do corpo em contraposição ao inteligível. Percebe-se que a inserção religiosa da poeta está vinculada à vivência social, no cotidiano, em que as relações são nutridas pela memória e pelo erotismo, singularizadas pela dualidade da experiência com o sagrado e o profano. O lirismo adeliano, nesse contexto, é entendido como a expressão individual da consciência, que posiciona o sujeito poético no centro do poema, marcando o texto com procedimentos intertextuais, sendo possível verificar o diálogo recorrente em seus escritos com os textos bíblicos, a prosa de Guimarães Rosa e a poesia de Carlos Drummond.

**Palavras-chave:** Poesia. Corpo. Encarnação. Adélia Prado.



## ABSTRACT

Poetry presents itself as a specific language that transposes the objectivity of life through the senses, even when poetry talks about what is most evident in everyday life. That said, it does not seem bold to consider that the poetic is par excellence transgressive and transcendent because it extrapolates in the poem the limits of the body in the experience of the real and language. In this study, we aimed to explore aspects of Adélia Prado's poetry that became more evident in the book entitled "Terra de Santa Cruz" (1981), such as the religious dimension, the social dimension, and its implications from the body. To this end, her poems were analyzed, taking as a main theoretical reference the studies of Maurice Merleau-Ponty, Octavio Paz, Maurice Halbwachs, and Georges Bataille, in the attempt to determine the incarnation of the word in the poem, through the sensitive perception of the body as opposed to the intelligible. It is perceived that the poetess's religious insertion is linked to the social experience in everyday life, in which relationships are nourished by memory and eroticism, singularized by the duality of experience with the sacred and the profane. Her lyricism, in this context, is understood as the individual expression of consciousness, which positions the poetic subject in the center of the poem, marking the text with intertextual procedures, being possible to verify the recurrent dialogue in her writings with the biblical texts, the prose of Guimarães Rosa and the poetry of Carlos Drummond.

**Keywords:** Poetry. Body. Incarnation. Adélia Prado.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>A ENCARNAÇÃO DA PALAVRA .....</b>	<b>21</b>
<b>2.1</b>	<b>Palavra nascente .....</b>	<b>25</b>
<b>2.2</b>	<b>Versos em diálogo .....</b>	<b>29</b>
<b>2.3</b>	<b>Poesia e realidade .....</b>	<b>37</b>
<b>3</b>	<b>PRESENCAS NO TERRITÓRIO .....</b>	<b>41</b>
<b>3.1</b>	<b>O nome e o lugar .....</b>	<b>48</b>
<b>3.2</b>	<b>Diferenças no território .....</b>	<b>54</b>
<b>3.3</b>	<b>Outros diálogos .....</b>	<b>57</b>
<b>3.4</b>	<b>O lugar da voz .....</b>	<b>61</b>
<b>4</b>	<b>A MEMÓRIA EM MOVIMENTO .....</b>	<b>75</b>
<b>4.1</b>	<b>Lembrança interior .....</b>	<b>80</b>
<b>4.2</b>	<b>Lembrança recriada .....</b>	<b>84</b>
<b>5</b>	<b>CORPOS EM CONTATO .....</b>	<b>95</b>
<b>5.1</b>	<b>Erotismo das palavras .....</b>	<b>98</b>
<b>5.2</b>	<b>Da língua e do corpo .....</b>	<b>111</b>
<b>5.3</b>	<b>Sagração do corpo .....</b>	<b>126</b>
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>133</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>138</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,  
sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.  
Faço comida e como.  
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.  
Mas tenho meus prantos,  
claridades atrás do meu estômago humilde  
e fortíssima voz pra cânticos de festa.  
Quando escrever o livro com o meu nome  
e o nome que eu vou pôr nele, vou com ele a uma igreja,  
a uma lápide, a um descampado,  
para chorar, chorar, e chorar,  
requintada e esquisita como uma dama.  
(Adélia Prado<sup>1</sup>)*

Ao lançar o olhar atento sobre o mundo percebemos como estamos imersos numa realidade por vezes ignorada. Essa constatação nos interpela, no sentido de exigir a tomada de consciência do cotidiano. Marcada pela densidade de uma lírica em atos, a poesia de Adélia Luzia Prado de Freitas se encarna em acontecimentos do ordinário que dependem das palavras para habitarem no poema. Essa lírica se caracteriza pela expressão de sentimentos em ações que, poemáticas, representam a consciência do sujeito poético, de tal modo que a linguagem apresente a experiência de um ser no mundo e sua condição diante dos fatos. Gozando da liberdade permitida aos poetas para escreverem sem que, necessariamente, obedecem a um modelo convencionado e formal, sua criatividade composicional alcança os leitores pela verossimilhança da tecitura literária. Diante do exposto e na esteira dos Estudos Comparados em Literatura, almeja-se explorar caminhos dialógicos para a produção de novos sentidos, sendo que o principal escopo deste trabalho é analisar poemas adelianos em que a dimensão religiosa, a dimensão social e suas implicações a partir do corpo se tornam mais evidentes com a leitura do livro *Terra de Santa Cruz* (1981), para a qual tomamos como referencial teórico principal os estudos de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Octavio Paz (1914-1998), Maurice Halbwachs (1877-1945) e Georges Bataille (1897-1962). Percebe-se que a inserção religiosa de Adélia está vinculada à vivência social, no cotidiano, em que as relações são nutridas pela memória e pelo erotismo, singularizadas pela dualidade da

---

<sup>1</sup> “Grande desejo” (PRADO, 2016, p. 17-18).

experiência com o sagrado e o profano. Por mais paradoxal que seja, a experiência com o sagrado e o profano na poesia adeliana coloca em domínios iguais a fé e a razão, ou seja, no domínio do corpo, da carne, do sensível, do sujeito. No catolicismo a experiência do sujeito é abraçada pela existência do divino, evidenciado pelo mistério da encarnação<sup>2</sup> de Cristo – Ele é Deus feito homem. O difícil, nesse paradoxo, é compreender que, encarnado, Deus se tornou um mistério visível: “Comigo os séculos porfiam / na encarnação de Jesus” (PRADO, 2016, p. 302). A palavra encarnada que perscrutamos, análoga ao mistério e desde a gênese bíblica, é aquela que, mesmo presente, ainda permanece oculta e pulsante. Ela é “vista como a encarnação humana da palavra fundadora: a palavra divina.” (QUEIROZ, 1994, p. 13). Ela é a poesia.

Visando contextualizar este trabalho, faz-se necessário retomar, mesmo que brevemente, alguns dados da biografia da poeta. Nascida no dia 13 de dezembro de 1934 em Divinópolis, Minas Gerais, Adélia Prado, professora por formação e escritora por vocação, tornou-se uma mulher desdobrada em poesia e prosa. A poeta “mulher do povo, mãe de filhos,” (PRADO, 2016, p. 17) é uma presença importante na Literatura Brasileira Contemporânea desde os anos 1970, por vezes antagônica, mas sempre munida de palavras. Aos catorze anos de idade ela já rascunhava seus primeiros versos, após a dura experiência do falecimento de sua mãe, Ana Clotilde Corrêa. Naquela ocasião, ainda adolescente, sem praticar o rigor estético, o que escrevia “era um simples porta-retrato de emoções alheias.” (MEDINA, 1985, p. 421). Outra experiência de morte, em 1972, a provocou a escrever poemas novamente, quando seu pai, João do Prado Filho, morreu. Suas primeiras publicações foram em jornais da região<sup>3</sup> em que mora até hoje, conforme verificou o ensaísta Antonio Hohlfeldt:

---

<sup>2</sup> No catolicismo, a problemática da encarnação de Jesus remonta aos estudos de Tomás de Aquino, filósofo e teólogo italiano do século XII. Para o Aquinate, o ato de Deus encarnar em um homem excede a razão, ou seja, está para além da nossa capacidade de compreensão, pois parte de dois princípios que a antecedem: a conveniência e a necessidade. A conveniência é a relação harmoniosa e participativa entre seres espirituais, atraídos por Deus, mediante as naturezas: pessoal e livre. Já a necessidade é identificada por aquilo que não pode ser de outra maneira. Por isso, a encarnação não se caracteriza pela revelação transitória de Deus sob forma humana, mas sim o contrário: é o fato de Deus assumir a natureza humana sem abandonar sua natureza divina. Nesse sentido, qualquer discussão a respeito da noção de encarnação tem seu ponto de partida na encarnação de Jesus Cristo.

<sup>3</sup> Corroborar com dados a esse respeito a pesquisa de Cremilda Medina, reforçando que as publicações de Adélia foram, de certa maneira, retardadas por estar “Ocupada demais com a vida, a literatura aconteceu, com firmeza, na maturidade, mas Adélia já havia ensaiado seu texto nos anos 70, em Divinópolis, no «Diadorim», suplemento de *A Semana*, no suplemento do jornal *Agora* e no espaço literário do *Estado de Minas*, em Belo Horizonte.” (1985, p. 420). Infelizmente, não encontramos registros e datas precisas das publicações, o que demanda ainda empenho em investigações mais minuciosas em arquivos públicos e privados.

A partir dos anos 70, alguns textos seus começam a circular, primeiro em suplementos literários dos jornais próximos a Divinópolis, como o *Diadorim*, de *A Semana*, publicado pelo poeta Lázaro Barreto, com quem, aliás, cometeria seu primeiro trabalho édito, uma plaqueta intitulada *A lapinha de Jesus*. Publicou também no suplemento *Literarte*, da *Gazeta de Minas*, na cidade de Oliveira, dirigido pelo poeta e crítico literário Hugo Pontes e, mais tarde, no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, de Belo Horizonte. É então que Affonso Romano de Sant’Anna, escrevendo resenhas para a revista *Veja*, tem sua atenção atraída pelos versos daquela *dona-de-casa* do interior mineiro e, por seu lado, solicita a leitura de alguns de seus poemas a Carlos Drummond de Andrade (HOHLFELDT, 2000, p. 70).

Dona de um modo poético próprio, Adélia expectou ao menos vinte e cinco anos até que seu primeiro livro, *Bagagem*, fosse publicado, em 1976<sup>4</sup>, repercutindo entre personalidades da época, que viram na escrita da mineira uma verdadeira epifania do cotidiano. O sentimento expresso, de modo a parecer uma sensação súbita que provoca o corpo, exigindo respostas, e direcionando para a assimilação de uma experiência decorrida, é o que entendemos por epifania, principalmente quando, no poema, esse fenômeno epifânico é a essência dos acontecimentos anêmeros. Para a poeta, a manifestação do poético no ordinário é refeita no texto que alcança o entendimento do leitor. A título de exemplo, os versos “Faço comida e como. / Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro / e atiro os restos” (PRADO, 2016, p. 17), permitem identificarmos uma voz lírica capaz de captar no mais corriqueiro dos atos a essência de algo que fala de dentro de casa para fora, para o mundo. O poema continua com mais registros desse sentimento, dessa epifania do cotidiano, nos versos “Quando dói, grito ai, / quando é bom, fico bruta, / as sensibilidades sem governo” (*Ibidem*, p. 17). Ao repelir a dor, o sujeito poético, expressamente feminino, encarna a essência dessa sensação comum aos humanos. Além de tudo, oportuno dar destaque que a noção de epifania está fortemente ligada às experiências religiosas, das quais não conseguimos desvincular o discurso adeliانو.

Retornando brevemente o percurso da produção literária de Adélia, em 1978, dois anos após publicar *Bagagem*, ela recebeu o Prêmio Jabuti de Literatura, na categoria Poesia, com o livro *O Coração Disparado*. Doravante, recebeu muitos outros prêmios nacionais e internacionais, que a tornaram conhecida entre os estudiosos, críticos e leitores comuns. Todavia, sua relação com a crítica nem sempre foi amistosa: ela foi desacreditada e ridicularizada, por exemplo, quando José Guilherme Merquior a acusou de “populismo” por

---

<sup>4</sup> Sant’Anna estava presente no evento e relatou que: “Adélia veio ao Rio em 1976. Marina [esposa de Affonso] e eu a recebemos e ao Zé [José de Freitas, esposo de Adélia], aqui em casa. Ela esteve com Drummond. Rubem Braga a convidou para uma roda de amizades em sua cobertura. Vendo tanta gente ilustre, a homenageada é que pedia autógrafos. Até Juscelino Kubitschek apareceu na noite de autógrafos.” (SANT’ANNA, 2000, p. 18).

causa dos temas; foi negligenciada por Márcio Almeida, que nem a citou ao publicar no Suplemento Literário de Minas Gerais em 1976<sup>5</sup> o artigo “Poesia de vanguarda em Minas: dados para situação e análise” – “no mesmo ano da estréia da escritora, seu nome não aparece na relação que, aliás, listava exclusivamente escritores homens.” (HOHLFELDT, 2000, p. 71). Fábio Lucas tomou uma posição mais branda, ao considerar a qualidade da escrita de Adélia que, na sua leitura, estava:

[...] encarnando a fase do descompromisso formal, de franqueza vocabular e de confissão desabrida de aspirações cotidianas. Sua poesia, perpassada por uma tonalidade natural, evoca uma égua solta no descampado, mística e devota. Aparenta destruir cânones, ao mesmo tempo em que manifesta um fervor litúrgico de sacristia (LUCAS, 1982, p. 57-58).

No geral, os críticos literários não a pouparam de duras palavras de reprovação. A informalidade que expressa na frase “égua solta no descampado, mística e devota” se destaca na crítica de Lucas e nos parece dúbia, indicando tanto a depreciação do trabalho poético da divinopolitana, quanto à valorização da “tonalidade natural”. Isso porque pode representar a inlegibilidade da poeta para participar do rol da tradição literária, certamente por causa da maneira como explora a liberdade formal nos poemas. Na verdade, seus versos livres reverenciam a riqueza da linguagem espontânea, como “uma égua solta no descampado” – imagem rica em significados e comum na realidade interiorana.

Mesmo diante dessa recepção controversa, ora positiva, ora negativa, as repetidas críticas depreciativas impulsionaram Adélia a continuar escrevendo, conduzindo-a para o amadurecimento do próprio modo poético que a consagrou. Ela vivenciou o efeito catártico da reprovação logo que se dispôs a tornar público seus poemas em folhetins de circulação regional. Para Hohlfeldt, o contexto cultural da época em que a poeta surgiu estava marcado pelo “desafio cultural e literário a sua sintaxe tão pessoal.” (2000, p. 72). Também a respeito desse contexto, Medina ressaltou:

Houve os que receberam sua poesia como “uma pregação bíblica, alienado esforço de didatismo e catequese”. Houve outros que implicaram e até hoje não aceitam uma mulher simples, mãe de cinco filhos, dona de casa competente, mãos fortes de amassar pão, gesto sensual de um erotismo realizado no próprio casamento. No entanto, Adélia Prado se apresenta na poesia e na vida como autêntica dama e poeta. (MEDINA, 1985, p. 419-420).

---

<sup>5</sup> Hohlfeldt expôs ainda que “O mesmo autor [Márcio Almeida], anos mais tarde, mencioná-la-ia em outro levantamento, ainda que considerando a escritora apenas como *emergente*, sem aprofundar a análise de sua poesia.” (2000, p. 71).

Justamente por se desprender das regras e praticar o verso livre em poemas narrativos, é que ela se apresenta aos leitores com sua poesia confessional, cheia de saberes legados pelos antepassados. Sendo mulher, não aderiu à causa feminista. Entretanto, escreve recorrentemente de lugares e a respeito de temas estereotipadamente femininos, o que causa certo furor entre os críticos por causa do seu discurso fechado em torno da religiosidade. Veremos, no desenvolvimento do trabalho, que sua poética não rompe com o machismo e com a cultura patriarcal conservadora, mesmo quando permite o gozo e o prazer negado a mulher.

Ainda no tocante ao contexto cultural da época, Adélia se deparou com a efervescência da literatura no Brasil. No seu Estado de origem, Minas Gerais, a prosa é que estava em destaque, o que acarretou mais dificuldades para seu despontar no cenário nacional. Almejando ser lírica, ela escrevia com o peso da mão, nos apresentando seu modo próprio de ser poeta, que se consolidou como anteparo existencial para se posicionar diante do cenário literário brasileiro:

De fato, Adélia Prado surge em meio a um produtivo movimento literário então corrente em Minas Gerais, envolvendo sobretudo contistas, não enquanto prosadora, mas como poeta. Mais que isso, a poesia brasileira experimentava uma certa dicotomia: de um lado, os variados experimentalismos formais a partir do *concretismo* e do *tropicalismo*, desde os anos 50 e, de outro, a busca, a partir da década seguinte, e depois do golpe de Estado de 1964, da retomada da poesia político-ideológica. Ora, a poesia de Adélia Prado não será nem uma coisa nem outra. (HOHLFELDT, 2000, p. 72).

Nesse contexto, a poesia adeliana é original. Não está vinculada a nenhuma escola ou vanguarda literária. Desde o início da experiência com a escrita ela se empenhava em escrever poemas a partir das anotações que a própria vida circunscrevia em si. Só após ter publicado dois livros de poemas, com boa recepção, é que lançou o primeiro em prosa. Enquanto poeta no tempo e de seu tempo, Adélia, desde sua estreia como escritora, parecia estar disposta a algo novo, ou melhor, de outro lugar.

*Bagagem* é o livro que melhor nos apresenta a síntese do modo poético adeliano, e continua sendo “reescrito” todos os dias, agora pelos leitores. Durante as andanças pelos interiores, tópico e tema, a poeta registrou vivências e cenários tipicamente mineiros. Em vista disso, sua obra apresenta traços característicos que buscaremos explorar neste trabalho; tais traços não representam um desligamento ou distanciamento do que sempre será a inspiração para a poeta: o cotidiano. Vera Queiroz alega que Adélia é uma poeta de seu

tempo, porque apreende os pequenos gestos e as situações particulares, imprimindo no poema suas diferenças e marcas poéticas:

Adélia parece vir ao encontro de algo novo que desponta no horizonte de expectativas da sociedade brasileira: o resgate do corpo politicamente erotizado, a denúncia dos mecanismos de poder que atuam nas instituições sociais e disseminam-se nas relações intersubjetivas, a descaracterização da macropolítica (no sentido de política efetuada através das organizações partidárias) como instância única capaz de levar a cabo as transformações exigidas pela sociedade. Tais questões, que começavam a ser colocadas na série social brasileira, perpassam a obra de Adélia e indicam uma atitude poética nova, singularizada pela transformação da vida cotidiana em matéria de poesia. (QUEIROZ, 1994, p. 11-12)

Desde que se destacou por uma “rasura” (QUEIROZ, 1994, p. 11) no roteiro da poesia brasileira, marcado pelo que Queiroz indicou ser a transformação do cotidiano em matéria poética, Adélia apresentou-nos a novidade de algo que “talvez se possa chamar de uma transcendência do banal, uma aceitação e um entendimento da vida diária feminina” (*Ibidem*, p. 12), como registro de um novo modelo de escrita feminina. Na expressão da vida diária, cabem todas as pessoas, sentimentos, experiências e temas, por isso predominam aspectos regionalista, interiorano e de paisagem típica das regiões Centro-Oeste, Campos das Vertentes e Sul de Minas Gerais constituem os cenários mais versados: nas referências a lugares (horta, roça, quintal); nos costumes (ir à Missa aos domingos, andar à cavalo, passear na praça); e nas paisagens (fauna e flora da região, montanhas, córregos) que conduzem a fluência dos poemas. Devidamente ambientado, o sujeito poético se posiciona diante desse cenário com a naturalidade confortável de um autóctone. A relação com as pessoas e com o espaço é fortemente marcada pelo afeto. Para além do espaço de localização dessa voz, o seu território é rico em elementos plurissignificativos e imagens catárticas. Todavia, é no registro absorto de episódios íntimos e de gestos tímidos que Adélia marcará sua poética.

Sem abandonar os “itens que carrega consigo” a cada novo trânsito, a poeta consolida seu itinerário estético com a fluidez de uma boa conversa despretensiosa, a respeito do que nos assombra e consola; ela “tem a maturidade dos que se exercitaram na poesia e na vida e vem logo trazendo o essencial: o contato com um mundo real, pleno porque real, sem adorno, algumas vezes cruel, sempre verdadeiro.” (OLIVEIRA, 2005, p. 65). Ela já é uma escritora bastante conhecida<sup>6</sup> atualmente, muito por causa da celebração de uma mineiridade vivida em

---

<sup>6</sup> Sua notoriedade extrapolou os círculos de leitores literários mais atentos às novidades em poesia: “Hoje, Adélia faz parte da paisagem literária. Sua fortuna crítica não para de crescer, quase ultrapassou uma centena de teses universitárias, ganhou os palcos e rompeu as fronteiras da língua.



Divinópolis<sup>7</sup> e narrada nos seus escritos, tanto em poesia, quanto em prosa: sua cidade natal “não é apenas uma fotografia na parede, mas moldura histórica e real que ora define os contornos de uma existência – ali a poeta nasceu, cresceu e ainda vive –, ora serve como baliza para avaliar o quanto a escritora assimilou e rompeu com os valores da cidade natal.” (MASSI, 2016, p. 498). Ela pouco se ateu aos grandes centros urbanos com seus dilemas modernos. Entretanto, explorou largamente o interior e as experiências vividas nesse lugar em que a proximidade do sujeito com os fatos da vida concreta é que permite versar acerca do cotidiano.

---

O lugar nutrido pelas memórias de um sujeito poético que transita entre os rincões das Minas Gerais infunde em sua poética uma voz potente. Ainda assim, não é somente a lírica que assinala sua poesia; além disso, faz-se necessário ressaltar o que chamamos de traços característicos: o principal e mais enfatizado pelos críticos é o enaltecimento do cotidiano, do qual vêm à tona os demais traços: a relação com o Divino, marcada pela dualidade entre o sagrado e o profano; a vivência da prática religiosa, notadamente cristã-católica; a expressão do erotismo enquanto atividade transgressora; a valorização do discurso feminino e dos papéis da mulher na sociedade; a linguagem metapoética e intertextual, em diálogo com os escritores modernistas e com os textos bíblicos; as marcas de oralidade, no vocabulário, na tensão narrativa e no ritmo dos poemas; a valorização do passado, calcado na memória histórica e ficcional; os aspectos autobiográficos, constitutivos da identidade da poeta e do sujeito poético; a centralidade do corpo na captação da experiência poética e estética, por meio dos sentidos; a encarnação da palavra no poema, mediante a percepção sensível do corpo em contraposição ao inteligível; a inquietação diante das adversidades da vida, em constante busca pelo consolo no eterno; a exploração da sensibilidade, dos gestos e dos sentimentos comuns; a escrita em tom confessional, a respeito de acontecimentos individuais e coletivos; entre outros aspectos que estudos anteriores já ressaltaram e que pesquisas posteriores poderão evidenciar.

---

Encontra-se editada em inglês, italiano, espanhol, e poemas avulsos foram traduzidos para o alemão, francês, polonês e chinês.” (MASSI, 2016, p. 496).

<sup>7</sup> O poema homônimo elucidava muito bem esse aspecto, seus versos localizam o sujeito poético nesse lugar de memórias e de afetos, em estreita relação com a vivência da própria poeta: “Foi quando o trem passou, / uma grande composição / levando óleo inflamável.” (PRADO, 2016, p. 385).

A partir disso, buscar-se-á, neste trabalho, explorar poemas que permitam identificar o corpo como estruturador da experiência poética e estética, em que a memória se estabelece como elemento alicerçante; investigar a dimensão ambígua do corpo sagrado e profano, na conformação do erótico e na instauração da transgressão; e perscrutar a “encarnação da palavra” procedendo da poesia de Adélia Prado e a relação com a litania do corpo no cotidiano, em que se instauram zonas de violência e transcendência<sup>8</sup>. Considerando a noção de corpo desenvolvida por Merleau-Ponty, entendemos que a linguagem poética adeliana se constitui do coloquial, a começar da realidade em que está inserida, e, conseqüentemente, o corpo também se encontra nesse contexto marcado pelos vínculos sociais, em contato com a cultura e a religião<sup>9</sup>. Além disso, ao desenvolver reflexões pautadas, principalmente, pelas considerações de teóricos como Paz, Halbwachs e Bataille, buscaremos estabelecer significativas relações entre os estudos literários e outras áreas de conhecimento, como a Filosofia, a Antropologia, a História e a Sociologia, que elucidam elementos essenciais da literatura brasileira. Juntas, essas áreas formam a comunidade textual que ampara nosso empenho comparatista, à medida que desenvolvemos esta pesquisa, conforme nos indica Tania Carvalhal:

A crença de que há nos textos literários elementos comuns que identifiquem sua natureza, sem que isso os uniformize, é que ampara a atuação não só da teoria literária, como da literatura comparada quando ambas visam à abstração de conceitos a partir da análise textual, orientando-se para aspectos supra-individuais das obras. Assumem, no caso, como finalidade última, a aproximação global da *literatura*, na qual cabe dar conta da complexidade de relações interliterárias e de como, por força desses processos, se estabelece a tradição. (CARVALHAL, 2006, p. 125).

A abordagem multidisciplinar e intertextual de poemas adelianos, reforça a crença de que há, de fato, nos textos literários elementos comuns que identificam sua natureza, a partir da rigorosa análise textual. As relações interliterárias que Adélia estabelece são em grande parte com poetas masculinos, reforçando o diálogo com a tradição: “explicitamente, com

---

<sup>8</sup> Queiroz nos alerta que, para Adélia, na sua poética, “a transcendência não se encontra em um para-lém da existência, nem as coisas possuem uma natureza profunda, inapreensível em sua visível aparência, nem o ser se extraviou, corpo e alma, em desconsolo e desalento no percurso do tempo [...]. A poesia de Adélia tematiza, ao contrário, a imanência do ser e dos objetos no seu ato mais cotidiano de existir, em sua materialidade e em sua natureza particular. Mesmo quando o tema é a morte, e o motivo são os mortos, eles se mostram presentificados poeticamente.” (1994, p. 26).

<sup>9</sup> Vale aqui o destaque: “Aliás, é bom que lembremos que *religião* tem a ver com o conceito de *re-ligação*, e Adélia Prado, enquanto poeta, ansia exatamente por esta função, a de ser a *re-ligação* entre o céu e a terra, entre Deus e os homens, através da beleza de sua poesia [...]” (HOHLFELDT, 2000, p. 86). A ressalva de Hohlfeldt colabora para o nosso entendimento do que significa a religião na poesia adeliana e a importância desse aspecto para a leitura da obra dela.

quatro escritores homens – Murilo Mendes, Guimarães Rosa, Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade – e não, como se poderia esperar, com a tradição lírica feminina em língua portuguesa.” (QUEIROZ, 1994, p. 17). Para Carvalhal, na noção “do literário como globalidade estão presentes a de “comunidade” e a de “continuidade”, sendo esta entendida como um processo que alterna memória e esquecimento.” (2006, p. 126), na manutenção da tradição. Argumentamos que a poesia emerge como uma linguagem carregada de especificidades, ela é capaz de transgredir a objetividade dos sentidos, dialogando com as obviedades da vida cotidiana. No momento em que a linguagem poética ultrapassa seus próprios limites, estabelecidos de maneira instrumental e pragmática, então, acontece essa transgressão da palavra encarnada. Para tanto, os poemas de Adélia e as postulações teóricas pesquisadas são a base do presente estudo, que objetiva constituir análises comparativas em que as relações possíveis entre os textos literários e os textos não literários sejam exploradas.

Nossa reflexão se baseia no fato de considerarmos que a encarnação<sup>10</sup> da palavra é verossímil por manifestar a coesão entre o sujeito e o mundo. Destarte, não podemos refutar as vivências e menos ainda contrapor a inseparabilidade do corpo, o que constituiria uma contradição. A crítica batailleana tecida à linguagem (cf. BATAILLE, 2017), mormente por causa do estabelecimento de parâmetros arbitrários para o sujeito, nos ajuda a reconhecer em poemas adelianos elementos que possibilitam transgredir a manipulação da violência estabelecida pela modernidade, na reprodução da prédica moralizante e da manifesta recusa do corpo, principalmente diante das possibilidades de relações que excedam as interdições através do erotismo.

Diante de todo o exposto, cabe perguntar: por que a opção por destacar *Terra de Santa Cruz* nesta dissertação? Esse recorte se deu em virtude da extensão da obra adeliana. Afinal, são oito livros de poesia, mais nove livros em prosa, além das antologias e outras produções escritas, como peças de teatro e de balé. O livro escolhido para ser destacado, foi criticado por não apresentar mudanças notórias na escrita e no tema. Mas foi elogiado por evidenciar o

---

<sup>10</sup> Ainda sobre o conceito de encarnação, a Catecismo da Igreja Católica considera que ela “é, portanto, o Mistério da admirável união da natureza divina e da natureza humana na única Pessoa do Verbo.” (2014, p. 136). Nota-se que a encarnação de Deus foi conveniente e necessária para a salvação do homem: “No tempo determinado por Deus, o Filho Único do Pai, a Palavra Eterna, isto é, o Verbo e a Imagem substancial do Pai, encarnou: sem perder a natureza divina, assumiu a natureza humana.” (*Ibidem*, p. 136). Na encarnação, Ele se revela plenamente a humanidade, no intuito de comunicar-se com todos, revestido de carne. Nossa consciência nos atenta que o conceito de encarnação é amplo, com larga discussão e pesquisa na filosofia e teologia cristã. Ademais, filósofos como Agostinho e Hegel também se dedicaram a discutir o conceito, aqui nos atemos brevemente à obra do Aquinate. Esse conceito está diretamente ligado à tradição judaico-cristã, principalmente por causa da sua gênese em latim, que deriva da palavra “*incarnatiōne*”, significando ato e consequência de encarnar, referindo-se à personificação, humanização, ocupação do espírito ou do corpo de alguém.

amadurecimento da poeta, que já vislumbrava encarar mais de perto seus assombros existenciais e exteriorizar a vivência religiosa. *Terra de Santa Cruz* é um livro em que, conforme temos constatado, a presença do corpo em seus desdobramentos por meio da linguagem está apresentada de maneira mais ostensiva e ainda pouco estudada. No decorrer desta pesquisa nos deparamos com questões que não nos propusemos investigar de início: notamos que há uma dimensão social latente em seus poemas, ainda a ser debatida.

Em face do escopo, o trabalho está dividido em quatro capítulos que dialogam entre si, intitutados: “A encarnação da palavra”, “Presenças no território”, “A memória em movimento” e “Corpos em contato”. A cada capítulo focaremos em um aspecto da poesia de Adélia Prado que, a partir da leitura do livro *Terra de Santa Cruz*, ficou mais evidente, com o devido destaque para a dimensão religiosa atrelada à dimensão social. A proposta deste trabalho é apresentar uma pesquisa pautada pelas comparações entre textos diversos, literários ou não, por meio dos quais identificamos as principais abordagens interpretativas de sua obra, consagrando o cotidiano como o grande mote da sua poética. No decurso da pesquisa, ficou compreendido que as implicações dessas duas dimensões a partir do corpo, não estão, em grande parte, associados à manutenção do conservadorismo tipicamente cristão-católico, cuja divergência de nossa parte será apontada.

Para começar, no primeiro capítulo, destacaremos o lugar da obra de Adélia Prado na literatura brasileira, evidenciando características mais gerais da sua poética que se estabelece nos atos do cotidiano poetizado. Retomaremos fatos, poemas e abordagens críticas que nos ajudaram a posicionar o livro analisado no contexto da fortuna crítica sobre a obra da poeta no decorrer dos anos, desde sua primeira publicação em 1976. No segundo capítulo nos deteremos na investigação do livro *Terra de Santa Cruz*, explorando aspectos que se tornam mais evidentes nos poemas, como a dimensão religiosa, a dimensão social e suas implicações a partir do corpo. A cada nova análise, aspectos já ressaltados, como o contexto social e literário, ganham novas abordagens, discutindo apontamentos da crítica. A postura meditativa do sujeito poético terá destaque, muito por causa do nosso interesse em explorar a coloquialidade da linguagem em tom confesso e confessional. Já no terceiro capítulo, focaremos na discussão a respeito da memória e do seu papel na manutenção do lirismo poético, perpassado pela religiosidade e pela inserção na sociedade. O movimento do sujeito poético nos conduzirá a lugares antagônicos, alimentados com lirismo pela condensação das experiências no poema. O percurso será marcado pela comparação de poemas com textos de teóricos importantes para a fundamentação deste trabalho, a saber, Maurice Halbwachs e Jan Assmann. Por fim, no quarto capítulo, empreenderemos análises a respeito do erotismo na

poesia adeliana, com destaque para as questões do sagrado e do profano e suas implicações nas noções de transcendência, transgressão e violência. Intitulado “Os corpos em contato”, o capítulo volve nosso olhar para os sentimentos que despontam com desejo de salvação. Contudo, será necessário aguçar tal olhar para compreender o lugar da poesia de Adélia Prado na tentativa de superação do discurso religioso controlador.

Ao longo do trabalho, de modo geral, propomos destacar os procedimentos intertextuais utilizados por Adélia e verificar o diálogo recorrente em seus escritos, principalmente com os textos bíblicos, detendo a atenção no processo de encarnação da palavra nos poemas de sua autoria. A perspectiva teórica de Tania Carvalhal irá nos amparar nesse empenho de comparar o texto poético de Adélia Prado com outros textos, de outras áreas do conhecimento. Mesmo diante de uma teia de temas, já está consolidado que a poética adeliana se assenta principalmente sobre os eventos epifânicos da cotidianidade. Seu jeito habilidoso de entrelaçar o sagrado e o profano através dos corpos nos direciona para a revelação de Deus, por meio da contínua integração do divino com o humano. Pode-se dizer que em todos os capítulos há indicações da intertextualidade concernente à sua obra, destacada no intuito de sustentar a base do que consideramos ser a encarnação da palavra em *Terra de Santa Cruz*.

## 2 A ENCARNAÇÃO DA PALAVRA

*Que belo poema se poderia escrever.  
 Coisas espicaçadoras não faltam,  
 hortigranjeiros esperando transporte  
 e tudo que é necessário:  
 tenho que fazer o almoço.  
 Ou supostamente ético:  
 batia gente na porta,  
 Tialzi no corador virava as calcinhas todas  
 de modo a esconder o fundo.  
 Uma laranjeira rebrota,  
 preciosa árvore do mato dá espinhos,  
 folhinhas miúdas, flores cujas pétalas  
 são fios agrupados em contas de odorífero ouro.  
 Elas explicam o mundo como os pintinhos explicam,  
 perfeitos até as unhas, emplumados, vivos,  
 invencível delicadeza  
 que homem algum já fez com sua mão.  
 Surpreendido de noite com a mão nos ouvidos,  
 o moço dizia: não durmo, é a música do bar,  
 este galo seu que canta fora de hora.  
 Mentira. É por causa da vida que não dorme,  
 da zoeira sem fim que a vida faz.  
 Quer casar e não pode,  
 seu emprego é mau,  
 seu pâncreas, ingrato e preguiçoso.  
 Eu me casei e tenho a mesma medida de aflição.  
 O dia passa, a noite, saio da sombra e digo:  
 é só isso que eu quero,  
 ficar no sol até enrugar o couro.  
 Mas vai-se o sol também atrás do morro,  
 a noite vem e passa sobre mim  
 que longe de espelhos alimento sonhos  
 quanto a viagens, glórias,  
 homens raros me ofertando colares, palavras  
 que se podem comer, de tão doces,  
 de tão aquecidas, corporificadas.  
 A parreira verga de flores,  
 eu durmo inebriada,  
 achando pouca a beleza do mundo,  
 ansiando a que não passa nem murcha  
 nem fica alta, nem longe,  
 nem foge de encontrar meu duro olhar de gula.  
 A beleza imóvel,  
 a cara de Deus que vai matar minha fome.  
 (Adélia Prado<sup>11</sup>)*

<sup>11</sup> “Móviles” (PRADO, 2016, p. 185-186).

O conjunto da obra adeliana em poesia, embora mantenha considerável homogeneidade de temas e estruturas composicionais, não estabelece um produto acabado em si. Pode-se dizer que nela “cabem todos os temas que a têm alimentado desde sempre: vida, morte, sonhos, comunhão mística com Deus e com as palavras. Mas é na apreensão dos pequenos gestos e das situações particulares que ela imprimirá sua marca e diferenças poéticas” (QUEIROZ, 1994, p. 12). Interessados em identificar possíveis modulações na sua escrita, a análise das constatações tem por escopo explorar aspectos da poesia de Adélia Prado que estão mais ressaltados em *Terra de Santa Cruz*, principalmente a dimensão religiosa e a dimensão social, destacando suas implicações a partir do corpo. Estudos sobre cada livro da poeta, individualmente, já indicam nuances nas temáticas e nas estruturas dos poemas. Nessa abordagem, “cada novo título nasce sempre da costela do volume anterior. Os seus livros dialogam, compõem um coro de vozes, formam um organismo vivo. Sob o mesmo teto, as palavras circulam, cantam, sonham” (MASSI, 2016, p. 495). Contudo, podemos afirmar, com o cuidado de evitar generalizações reducionistas, que a sua obra mantém uma unidade viva, causada pela sensibilidade do seu lirismo, pois, conforme salientou Medina, “Poesia é lírica para ela” (1985, p. 421). O lirismo, entendido como a expressão individual da consciência, posiciona o sujeito poético no centro do poema, verificável por meio do discurso em primeira pessoa do singular e dos marcadores textuais (desinência verbal, pronomes oblíquos e pronomes possessivos). A voz é geralmente feminina, indicando “que seu ser mulher se identifica com o ser mulher de toda mulher de forma mais absoluta e concreta e sem preconceitos que se possa imaginar” (OLIVEIRA, 2005, p. 66). Que a voz do sujeito lírico é geralmente feminina já está pacificado; apesar disso, não concordamos que possa identificar toda mulher.

No poema, o que foi episódico se assenta na memória, acarretando o posicionamento temporal da imagem. Não obstante, a imagem é um mistério e a encarnação da palavra no mesmo poema é, sem embargos, uma possibilidade de revelação. O poeta se encontra sozinho com a imagem, mas a partir da encarnação da palavra no poema a imagem se estabelece. Está viva. Didi-Huberman considerou que é “esse privilégio da encarnação – esse mistério de imagem” (2015, p. 338) que coloca em primeiro plano rostos capazes “de dar carne a essa ‘síntese em chamas’ da forma” (*Ibidem*, p. 339). Também assim, de modo similar, as artes plásticas em geral permitem que surjam traços visíveis, mas não transparentes. Tal mistério alimenta uma relação marcada pelo paradoxo, verdadeiramente ambíguo e que encontram similaridade na carnalidade de Cristo. O mistério ontológico da encarnação divina, embora tenha respaldo na filosofia cristã, principalmente na Patrística, com Santo Agostinho e São

Tomás de Aquino, para explicar ação do Espírito na consumação do verbo em carne, tem sua sustentação no fato de ser inconclusivo. E a mesma filosofia cristã parece não querer, de fato, ser conclusiva, para reafirmar o campo do inefável que incorpora no divino.

Tomaremos o poema que abre este capítulo para exemplificar o que indicamos acima, ao começar com a justificativa baseada na visão de uma cena cotidiana: “Que belo poema se poderia escrever”, observando atentamente os móveis. A palavra móvel, que dá título ao poema, é de origem latina e nos remete à ideia de um objeto móbil, móvel e ao que pode mobilizar alguém a se movimentar. Não faltam acontecimentos, no poema, que provoquem esse sujeito poético com tanto movimento, como a inquietação dos “hortigranjeiros esperando transporte”. O sujeito poético feminino reconhece a rotina domiciliar, “tenho que fazer almoço”, marcada, muitas vezes, pela presença dos parentes e vizinhos, que interrompem seus afazeres e alteram os costumes por causa da suposta, instável ética que rege os comportamentos. Por isso, quando “batia gente na porta / Tialzi no corador virava as calcinhas todas / de modo a esconder o fundo”. A imagem, no poema, se encontra em contínuo processo de transformação, “portanto nunca definitivo, nunca estabilizado, nunca fechado” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 375). Consideramos que o próprio poema é “uma imagem viva, maneira de dizer “encarnada”.” (*Ibidem*, p. 340). Portanto, não se deve rejeitar a experiência nem a inseparabilidade do corpo.

A poética adeliana explora bem o caráter oral da poesia, nos remetendo a uma conversa espontânea que aborda vários assuntos, como quem conta um caso, uma forma de linguagem coloquial<sup>12</sup>. Também nos remete a certo aspecto mais antigo da poesia, coexistindo com a escrita no intuito ser declamada, proferida, memorizada. Para Paul Zumthor, letra e voz coexistem na palavra, pois “o oral se escreve, o escrito se quer uma imagem do oral; de todo o modo, faz-se referência à autoridade de uma voz” (1993, p. 154). Nessas condições, o poema permite tanto a encarnação da voz, quanto da escrita: ambas procedem de modo a encarnar a poesia a partir do engajamento do corpo. Coexistem no mesmo poema duas dimensões da linguagem: o que está escrito é capaz de nomear, e o que está dito é capaz de mostrar; mesmo que brevemente.

Ademais, Affonso Romano de Sant’Anna ressalta que a forma coloquial da escrita adeliana remetia a uma situação corriqueira, “como quem fala ao pé do fogão” (2000, p. 18), e relata que as constantes trocas de cartas com Adélia os aproximaram, permitindo crescer uma

---

<sup>12</sup> Vera Queiroz ressaltou que a *tagarellice* adeliana é uma estrutura que rege a organização de elementos orais, como “o aproveitamento literário das formas de linguagem coloquial e popular, dos resíduos da linguagem, no sentido de que esse material se constitui das expressões mais banalizadas, recuperadas pela poesia e revestidas de novas cargas de significação.” (1994, p. 13).



amizade sincera, como se pode verificar no relato a respeito de uma correspondência de 21 de dezembro de 1973:

A carta não poderia ser mais Adélia. Uma artista primitiva e ao mesmo tempo sofisticada. Escrevendo como quem fala ao pé do fogão, com as mãos sujas de ovo e farinha e destrambelhada emoção. E a carta continua em mais quatro páginas manuscritas numa letra grande, com a honestidade de quem está entregando o espontâneo rascunho de sua alma. Comenta concursos literários e autores, revela que é ‘assistente na cadeira de Hist. da Filosofia’, refere-se aos contos que está fazendo, agradece os poemas que lhe enviei e, quase ao fim, diz: ‘Vamos combinar uma coisa? Podar nossa correspondência (espero que você queira também) de tudo que não for absoluta expressão dos nossos sentimentos. Já falei bobagem... tem jeito de a gente fazer algo absoluto?’ (SANT’ANNA, 2000, p. 18).

O teor dessa conversa nos indica a preocupação de Adélia com a expressão dos sentimentos, em tudo que escreve. Acreditamos que seja possível reafirmar essa preocupação a partir dos poemas, salvaguardando as especificidades de cada texto. No poema “Ensino”, o sujeito poético proclama que “A coisa mais fina do mundo é o sentimento”, em contrapartida do que achava sua mãe: “Minha mãe achava estudo / a coisa mais fina do mundo. / Não é.” (PRADO, 2016, p. 84). Seu lirismo tem ar de solenidade nestes versos, dada a devida importância ao ensino da mãe no poema.

Marcadas pela oralidade e pela tradição religiosa, suas narrativas poéticas nos apontam para a maneira como o corpo se torna o centro da apreensão da realidade local, em que “a poesia faz arder a linguagem ordinária” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 118). Não dispersa a imagem, ao contrário, a reúne em poemas cheios de movimento como o “Móvil”. É o corpo, na sua inteireza, que recebe o poema com toda sua riqueza de formas e sentidos. Adélia parece escrever poemas com a voz e dela fazer reverberar as palavras poéticas. Sua dicção prosaica não delimita o que é “casa da poesia”, porque “qualquer coisa é casa da poesia”<sup>13</sup>. Com essa acepção, se livra do determinismo de afirmar o que pode e o que não pode ser poetizado. A imagem de uma laranjeira que rebrota e de um pintinho serve para indicar a beleza do mundo, de “invencível delicadeza / que homem algum já fez com sua mão.”. Fala de dissabores, de vontades não satisfeitas, de banalidades que não permitem dormir, como “a música do bar” e o galo “que canta fora de hora”. Porém, é “Mentira. É por causa da vida que não dorme, / da zoeira sem fim que a vida faz”. Essa voz não romantiza os “móviles” do cotidiano, ao contrário, reconhece as aflições de todo tempo: “Mas vai-se o sol também atrás do morro, / a noite vem e passa sobre mim / que longe de espelhos alimento

<sup>13</sup> Título da primeira parte do livro *O coração disparado*. (PRADO, 2016, p. 105).

sonhos / quanto a viagens, glórias, / homens raros me ofertando colares, palavras / que se podem comer, de tão doces, / de tão aquecidas, corporificadas.” A expressão e o significado dessa cena se explicam pela mobilidade, pelo ordenamento das palavras, em que “a fala feminina, mudando a perspectiva vigente, marca a sua diferença na apresentação do homem como objeto de desejo, do qual se privilegiam alguns traços enunciadores” (SOARES, 2005, p. 59).

A fusão do extraordinário com o ordinário, do sagrado com o profano, evidencia os desejos concretos, os desejos do corpo, origem de toda experiência no mundo, onde “A parreira verga de flores, / eu durmo inebriada, / achando pouca a beleza do mundo, / ansiando a que não passa nem murcha / nem fica alta, nem longe, / nem foge de encontrar meu duro olhar de gula. / A beleza imóvel, / a cara de Deus que vai matar minha fome.” A estrutura do poema é firme e fluente, tem nos versos diretos a sustentação para a vibração desses acontecimentos. É por isso que tratamos a poesia adeliana como lírica, em que Deus se revela nos “móviles”, proporcionando o “Puro gozo / que à medida que come / mais tem fome”<sup>14</sup> (PRADO, 2016, p. 424). Nessas condições, a poeta ao escrever “resgata para a poesia os acontecimentos mais ínfimos, o corpo erotizado, a imagem de Deus humanizado, a mulher – seus afazeres e haveres” (QUEIROZ, 1994, p. 12).

## 2.1 Palavra nascente

Augusto Massi, ao “arriscar uma interpretação do percurso poético de Adélia Prado” (2016, p. 508-509), considerados os oito livros de poemas publicados até a presente data, destacou ser possível identificar “três movimentos líricos fundamentais que se conjugam na configuração interna da obra” (*Ibidem*, p. 509), sendo que sua proposta está amparada, de modo cauteloso, em “uma visada integradora capaz de articular, nunca dividir” (*Ibidem*, p. 509), pois “sob o manto da unidade, perdemos a beleza sutil das diferentes modulações, ritmos e vozes” (*Ibidem*, p. 509). A proposta dele servirá de bússola, pelo fato de corroborar para as análises aqui pretendidas, em que a opção por analisar um livro específico não nos distancia do “movimento lírico” (cf. MASSI, 2016) próprio da obra adeliana, que na perspectiva do professor integram sua totalidade unitária em que o conjunto dos livros de poesia pode ser dividido em três “movimentos”, são eles: “pulsão criativa”, “onipresença” de Jonathan e “lirismo meditativo”. O primeiro movimento lírico é indicado por:

---

<sup>14</sup> “O vivente”.

[...] uma espécie de pulsão criativa, abertura das comportas, passagem da potência ao ato. É composto por três livros que marcaram época: *Bagagem* [1976], *O coração disparado* [1978] e *Terra de Santa Cruz* [1981]. Através deles Adélia se projeta, se expõe, se desdobra e se reinventa em genealogias. Santíssima Trindade do seu modo poético. (MASSI, 2016, p. 509).

Focaremos nesse primeiro movimento, por abarcar o livro que mais nos interessa, *Terra de Santa Cruz*. Essa “visada integradora” contempla os oito livros da mineira Adélia: *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1978), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O pelicano* (1987), *A faca no peito* (1988), *Oráculos de maio* (1999), *A duração do dia* (2010) e *Miserere* (2013). No segundo movimento lírico, de *O pelicano* e *A faca no peito*, Massi identificou a “onipresença do personagem masculino” (2016, p. 516) Jonathan; e no terceiro movimento, *Oráculos de maio*, *A duração do dia* e *Miserere*, o “principal traço distintivo é o despontar de um lirismo meditativo” (MASSI, 2016, p. 520). Em sua análise, no entanto, Massi apontou que:

Adélia ruminou quarenta anos para publicar *Bagagem* [1976]. Tinha plena consciência do rebento. O caminho percorrido era resultado de uma busca e de uma entrega. Por isso, a obra de estreia trazia consigo uma certidão de nascimento, carta de intenções, declaração de princípios: “Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia, / sou mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.” O estilo inconfundível não traduzia somente a lenta maturação, revelava uma poeta dotada de autocrítica, cultivada a fogo lento e disposta a correr riscos. A estreia tardia expunha um equilíbrio raro: frescor e maturidade, provocação e respeito, despudor e humildade. (MASSI, 2016, p. 495-496).

Para ele, há “movimentos da obra” adeliana que são incontornáveis. Contudo, reconheceu que o “desafio crítico que sua obra poética representa é construir uma leitura que, sem abdicar da coerência interna de um *corpus* formado por oito livros, não deixe de iluminar a face individual de cada um deles” (MASSI, 2016, 509). Na sua interpretação, ressaltou que o primeiro movimento, de *Bagagem* a *Terra de Santa Cruz*, apresenta o que chamou de “pulsão criativa”, porque esse “talvez tenha sido um de seus períodos mais fecundos e criativos” (2016, p. 509). Esse primeiro movimento tem relação com o próprio período das publicações dos três livros: no Brasil a produção literária se intensificou e é possível perceber a adesão pública da literatura brasileira (cf. MASSI, 2016). A Poesia Marginal representa bem a pujança da produção cultural durante a década de 1970. Já a fecundidade e criatividade adeliana encontrou na própria conjuntura social imposta pelo contexto ditatorial no país um terreno fértil para fazer germinar sua poética, em que a arte foi símbolo de resistência. Apesar das circunstâncias nada favoráveis para os intelectuais e artistas, esse desafio impulsionou a

eclosão de produções poéticas “engajadas” e em tom de “protesto”. Antonio Carlos Secchin sintetizou bem esse período:

Na década de 1970, o pêndulo espontaneidade/construção oscilou vigorosamente para o primeiro termo, com a denominada “poesia marginal”. Surgiram, principalmente no Rio de Janeiro, vários poetas jovens na maioria, com uma produção veiculada à margem do sistema “oficial” de edição, e cujos livros, precisamente compostos, vendidos muitas vezes em bares e filas de cinema, se situavam simultaneamente fora da linha política (isto é, da esquerda tradicional) e de linha vanguardista. A exemplo dos engajados dos anos 1960, também aqui não se pode falar de “grupo” (no sentido estrito), mas antes de uma espécie de sintonia de geração. Os principais nomes do período (que não por acaso logo passaram a ser publicados em edições “convencionais”) foram Antônio Carlos de Brito, Ana Cristina César e Chacal - período do “desbunde” existencial, de aversão à política instituída, de uma geração desencantada e ao mesmo tempo disponível para o que fosse possível gozar. A poesia dos mais típicos “marginais”, muitas vezes irreverente, quase sempre “antiliterária”, desaguou no resgate, ainda que fortuito, de algumas das conquistas da “fase heroica” do Modernismo brasileiro (1922), tais como o verso curto, o poema-piada, a tematização do cotidiano. (SECCHIN, 2018, p. 341-342).

Aliás, ele acrescenta que Adélia está incluída num rol de “vozes independentes” (cf. SECCHIN, 2018), daqueles poetas que não aderem ou que não são inseridos em movimentos, escolas, grupos literários, e que não está abarcada pelos estudos que sumariamente estabeleceram “os principais movimentos que marcaram a poesia brasileira dos últimos trinta anos” (SECCHIN, 2018, p. 343). Por conseguinte, coube ainda a Secchin “assinalar algumas vozes independentes cuja omissão sem dúvida desfalaria o panorama do que de mais importante se produziu no país” (2018, p. 343). Essa independência se configura na não participação de Adélia em grupos de poetas com objetivos estéticos, formais e/ou temáticos em comum. Ela é uma voz que do interior mineiro continua registrando em versos e prosas a criatividade de um modo de ser poeta longe dos grandes centros urbanos e dos movimentos, de vanguarda ou não.

O olhar adeliانو, desejoso de versar poeticamente sobre o universo interiorano, captura na simplicidade os objetos, os personagens, os acontecimentos e as expressões linguísticas, em um verdadeiro movimento lírico de criatividade. Corrobora para a ideia de “pulsão criativa” apontada por Massi a ressalva de Secchin do que considerou ser a “melhor realização” do verso de autoria feminina, atualizando o repertório de experiências comunitárias e familiares, compostas de atos simples do cotidiano e de corriqueirismos da linguagem, excluídas da cena vanguardista, como outras mulheres:

Praticamente excluído da cena vanguardista, o verso de autoria feminina encontrou sua melhor realização, no período da “poesia marginal”, em Ana Cristina César e Leilla Miccolis, e, fora dele, em Olga Savary, Marly de Oliveira e Adélia Prado. (SECCHIN, 2018, p. 348).

No contexto desse debate, vale retomar a análise de Lucas (1982), que considerou a obra adeliana a encarnação de uma fase na poesia brasileira marcada pelo “descompromisso formal”. Essa visão parece estar relacionada a uma não adesão às vanguardas do concretismo e do experimentalismo, conforme também indicou Secchin, na citação acima. Outro fato que merece destaque, quando analisadas as críticas sobre a poeta, é sua condição de mulher. O fato de ser mulher<sup>15</sup> coloca Adélia Prado num espaço não favorecido pelo panteão da crítica literária (formado na maioria por homens), seu discurso acaba sofrendo com as restrições do desprestígio, dificultando a circulação de suas obras. Talvez, se não fosse o “apadrinhamento” de celebridades do meio editorial e literário, como Carlos Drummond de Andrade, Pedro Paulo Sena Madureira e Affonso Romano de Sant’Anna, o reconhecimento do seu talento<sup>16</sup> na sociedade (ainda patriarcal) seria protelado por causa do espaço restrito às mulheres nos círculos editoriais.

Porém, paulatinamente, os poemas de Adélia foram conquistando os leitores e, conseqüentemente, maior aceitação entre os críticos, até alcançar o reconhecimento celebrado em premiações diversas na cena literária do país, a despeito de preferências pessoais. Seu discurso é despojado de ornamentos, longe da erudição e do preciosismo linguístico, com estilo mais metafórico e menos experimentalista, distanciando-o das vanguardas pós-45, com a “força de um testemunho” (BOSI, 2017, p. 521) tomado como “exemplo de uma resistência às modas criadas pelo tecnicismo” (*Ibidem*, p. 521). Alfredo Bosi insere Adélia no grupo dos “poetas recentes”, do qual “os anos de 70 exigiram um discurso à parte sobre a poesia mais nova que vem sendo escrita” (*Ibidem*, p. 521), pelo fato de apontar para temas e elementos ainda pouco explorados a partir da visão feminina e interiorana, sempre com ricos diálogos intratextuais e com a tradição masculina.

---

<sup>15</sup> É adequado citar o artigo “Um rosto marcado pela História das mulheres”, de Ana Miranda, que faz a seguinte ressalva: “Adélia Prado decerto ainda luta para ser respeitada como poeta e mulher; em seus versos há suaves menções a suas dificuldades, a sua luta cotidiana a favor das mulheres, não no sentido de agir ou discursar contra as discriminações e os preconceitos misóginos, mas também não contra a doçura ou a condição doméstica feminina, à qual ela dá grandeza e dignidade.” (2000, p. 131)

<sup>16</sup> Sem embargo, Sant’Anna ponderou que: “Não, não fui eu quem descobriu Adélia Prado, nem Drummond, nem Pedro Paulo de Sena Madureira. Ela se revelou, se desvelou, teve coragem de ir à raiz do ser para desencravar sua linguagem. Apenas facilitamos sua passagem. Reconhecer a originalidade de uma voz poética é obrigação de poetas e críticos. Deveria ser um momento de júbilo tribal. Lamentável que alguns se sintam ameaçados quando deveriam descobrir na voz nova que surge uma voz social.” (SANT’ANNA, 2000, p. 19)

## 2.2 Versos em diálogo

O pesquisador Evaldo Balbino da Silva nos propõe observar que o discurso poético adeliانو se estabelece atravessado por vários diálogos intertextuais, o que para ele inscreve “a possibilidade de sobrevivência da tradição através da renovação” (2005, p. 28). Considerando que Adélia teve e ainda tem boa recepção entre os leitores (ao contrário da recepção por parte da crítica literária), a título de exemplificação, entendemos que a tradição bíblica pode sobreviver através da renovação desses leitores, por causa das várias retomadas de passagens da Bíblia em poemas dela. Esse retro procedimento com o discurso verbal é o que consideramos intertextualidade, aspecto bastante sobressaltado nesta pesquisa. Para mais, da proposta de Silva destacamos que:

A intertextualidade é um procedimento que sempre caracterizou a produção literária de todas as épocas. No entanto, é a partir do século XIX que ela, justamente pela sua insistência nas malhas dos discursos literários, vai adquirir uma radicalidade sistemática. No início do século XX, os escritores modernistas brasileiros, na esteira dos movimentos de vanguarda, levaram esse procedimento ao extremo, buscando um diálogo que estabelecesse uma ruptura com a tradição. Entretanto, nem todos os modernistas assumiram essa postura radical, pois alguns deles preocupavam-se em harmonizar tradição e renovação. É o que demonstra Carlos Drummond de Andrade, no editorial do Primeiro número de *A Revista*, primeira publicação modernista de Minas Gerais, em julho de 1925: “(...) o próprio da tradição é renovar-se a cada época e não permanecer unificada e catalogada. Romper com os preconceitos do passado não é o mesmo que repudiá-lo”. (SILVA, 2005, p. 28-29)

O ponto de vista da professora Tânia Franco Carvalhal sobre o conceito de intertextualidade apresenta divergência teórica em relação às considerações de Silva. Ela não aborda o conceito contemplando a noção de “influências”, mas sim a noção de “fontes”. A sociabilidade da escrita é um elemento que respalda a visão defendida por ela, que considera a comunicação entre os escritores no plano literário uma prática textual comum. O fato de a comunicação não limitar uma “tradição”, em que o escritor pode absorver elementos alheios devido a uma necessidade particular, implica, nesse contexto, a considerarmos que “a convenção é importante como elemento que assegura a comunicabilidade, o trânsito literário” (CARVALHAL, 2006, p. 129) entre os escritores de gerações diferentes. Ela acrescenta ainda que “é possível entender como a intertextualidade aponta para a sociabilidade da escrita literária, cuja individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores” (*Ibidem*, p. 129). Neste nosso estudo, já apontamos algumas dessas interações de Adélia com outros escritores e textos, reafirmando o lugar da tradição, da socialidade e da convenção na

individualidade da sua poesia. Aliás, Carvalhal destaca a importância do conceito de intertextualidade:

A contribuição do conceito para os estudos de literatura comparada é visível e essencial, pois modificou as leituras dos modos de apropriação, de absorções de transformações textuais, alterou o entendimento da “migração” de elementos literários, revertendo as tradicionais noções de “fontes” e “influências. A alteração é substantiva: se a noção de influência tendia a individualizar a obra, sobrepondo o biográfico ao textual e impondo uma causalidade determinista na produção literária, a de intertextualidade, ao designar os sistemas impessoais de interação textual, coletiviza a obra. Por outro lado, as fontes são, por definição, exteriores ao texto, os traços da existência de intertextos são intratextuais, formadores e constituintes da obra. Se a influência parecia deixar passivo o receptor, minimizando sua importância e privilegiando a noção de originalidade, a compreensão da intertextualidade como propriedade textual elide o sentido negativo e dá ênfase à natureza criativa do processo de produção textual. (CARVALHAL, 2006, p. 129).

Partindo desta conceituação, o poema “A invenção de um modo”, de *Bagagem*, exemplifica bem o aspecto da intertextualidade na poesia adeliana, marcada pela citação dos textos mais recorrentes em seus escritos, os textos bíblicos<sup>17</sup> e os textos rosianos. Ademais, queremos enfatizar como esse processo, comum na tradição da literatura, assoma relações e mescla estilos, sendo que a “tradição se faz por um efeito da memória” (CARVALHAL, 2006, 126). Na sua obra, o “diálogo com uma tradição de poetas masculinos e a explicitação de sua diferença através de um sujeito lírico cujas marcas de feminino organizam-se pelo conjunto de práticas socialmente definidas como tal” (QUEIROZ, 1994, p. 17) são tratados como uma das suas características de composição poética. A condição social, a formação acadêmica, o gosto pelo teatro, a vivência religiosa católica e a realidade interiorana da poeta entranham sua poesia e chega a nós carregada de experiências, de referências:

Entre paciência e fama quero as duas,  
 pra envelhecer vergada de motivos.  
 Imito o andar das velhas de cadeiras duras  
 e se me surpreendem, explico cheia de verdade:  
 tô ensaiando. Ninguém acredita  
 e eu ganho uma hora de juventude.

<sup>17</sup> Frei Betto fez a seguinte nota: “A Bíblia não é uma obra acadêmica. Assemelha-se a um almanaque. Reúne cartas de amor e projetos arquitetônicos, receitas de culinária e genealogia, ‘causos’ (as parábolas) e registros históricos. A arqueologia de seus textos demonstra que eles se sobrepõem, intercalam-se, entrelaçam-se num mesmo livro, como é o caso do Gênesis, resultado de pelo menos três diferentes autores – o javista, o eloísta e o sacerdotal. Há na narrativa bíblica uma mescla de enfoques, do mais universal ao mais íntimo, das crises que afetaram o reino de Judá aos dramas de consciência do profeta Elias ou os sofrimentos de Jó; tudo, do micro ao macro, é permeado por Deus.” (BETTO, 2000, p. 122). Para tanto, Adélia toma esses textos e os lê ávida, deles extrai recursos lexicais, aproxima as narrativas e estabelece diálogos vigorosos.

Quis fazer uma saia longa pra ficar em casa,  
 a menina disse: ‘Ora, isso é pras mulheres de São Paulo.’  
 Fico entre montanhas,  
 entre guarda e vã,  
 entre branco e branco,  
 lentes pra proteger de reverberações.  
 Explicação é para o corpo do morto,  
 de sua alma eu sei.  
 Estátua na Igreja e Praça  
 quero extremada as duas.  
 Por isso é que eu prevarico e me apanham chorando,  
 vendo televisão,  
 ou tirando sorte com quem vou casar.  
 Porque tudo que invento já foi dito  
 nos dois livros que eu li:  
 as escrituras de Deus,  
 as escrituras de João.  
 Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão.  
 (PRADO, 2016, p. 27).

“Quero as duas” é uma afirmação simultânea que, no poema, estabelece o perfeito equilíbrio entre a paciência e a fama. O sujeito poético deste poema nos apresenta a síntese do que constitui a mescla do estilo adeliano, uma estética baseada no texto religioso e no texto literário, amparo e sustento do ser diante dos dilemas existenciais, pois o sujeito que fala no seu texto está imerso na realidade interiorana, fala a partir dela, “como elemento que participa de sua cultura e de seu modo de ser” (QUEIROZ, 1994, p. 55). Aparentemente em pontos opostos, ambos incorrem na busca pela palavra encarnada no texto, porque a travessia da vida é assim, paradoxal: alegre e triste, boa e má, “esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem”<sup>18</sup> (ROSA, 2019, p. 230). A caneta na mão de Adélia ou os seus dedos na máquina de datilografar registram uma escrita pautada pela releitura do que constitui para ela um amparo existencial: “as escrituras de Deus / as escrituras de João. / Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão.” As escrituras de Deus são o registro da comunicação divina com o humano. Por isso, reúnem vários livros, de contextos e autores diferentes; não é um livro único e é escrita no plural, Bíblias, para ressaltar essa diversidade de intertextos. O *Grande Sertão: veredas* é um livro único, mas que contém a densidade das questões existenciais dispostas de maneira magistral nas escrituras de João, que podem ser tomadas como metonímia da Literatura, pois também inclui outros escritores intertextualmente. Adélia colocou em pé de igualdade as duas escrituras, sendo que a Bíblia lhe sustenta a fé, a religiosidade, e o *Grande Sertão* lhe ampara a existência, o social, o místico: “O paralelismo entre Deus e João é absoluto, através da anáfora no terceiro e quarto

---

<sup>18</sup> *Grande sertão: veredas*.



versos, em que a igualdade sintática e sintagmática contamina os dois substantivos e possibilita sua leitura enquanto sinônimos” (QUEIROZ, 1994, p. 21-22). O que Adélia faz no último verso do poema é o solecismo<sup>19</sup> comum à obra de Guimarães Rosa, procedimento que a aproxima do “estilo rosariano, cuja marca intransferível é a ampla liberdade com que trabalhou a língua e a moldou em linguagem literária particularíssima” (*Ibidem*, p. 22). Os cruzamentos dos textos reforçam na poética adeliana o que Carvalhal considerou ser a intertextualidade, os elementos comuns que identificam a natureza do texto literário, sem os uniformizar:

No ensaio “Le mot, le dialogue et le roman”, a intertextualidade, cunhada e difundida por Kristeva, é explicada como uma propriedade do texto literário, que “se constrói como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto”. Para ela, “em lugar da noção de intersubjetividade se instala a de intertextualidade e a linguagem poética se lê, ao menos, como dupla”. A teoria do texto se fundamenta logo em três grandes premissas: a primeira, “que a linguagem poética é a única infinitude do código”, depois, que o texto literário é duplo: “escrita/leitura” e, finalmente, que o texto literário é “um feixe de conexões”. Isto posto, temos o texto como “diálogo de várias escrituras”, e o que era antes entendido numa relação individual (intersubjetiva) passa a ser coletivizado, ou seja, as relações são estabelecidas no conjunto dos textos. (CARVALHAL, 2006, p. 127).

Isso não quer dizer que, por causa da intertextualidade, a escrita de Adélia em tudo concordará e conformará com os textos com os quais dialoga. A opção por dialogar mais com escritores homens tem explicação: subscrevendo Queiroz, destacamos, “primeiro, porque esta é a linha de força de nossa produção poética moderna e, segundo, pelas afinidades entre o universo lírico de Adélia e determinadas características presentes nas obras destes autores [Mendes, Rosa, Pessoa e Drummond]” (1994, p. 17). Seus versos, avessos às formas poéticas fixas, evidenciam a naturalidade do discurso que oscila entre a afirmação da tradição, toda vez que evoca escritores que a antecederam, e sua apropriação, sempre que dispõe dessa estrutura poemática fora dos padrões fixados. Silva, analisando o mesmo poema, “A invenção de um modo”, comentou que o “modo poético de Adélia Prado se configura, nestes versos, como a reescrita da tradição, no sentido de repetição (‘... tudo que invento já foi dito...’)” (2005, p. 32). Entretanto, o título do poema nos mostra que não se trata de um modo “criado”, mas de

---

<sup>19</sup> O trecho a seguir é prova desse procedimento comum na obra de Guimarães: “O *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte.” (ROSA, 2019, p. 13) A obra de Guimarães Rosa é rica nesses procedimentos, o recorte aqui é apenas elucidativo.

um modo “inventado”<sup>20</sup>, fato é que essa distinção conceitual tem implicações: “Se há ‘invenção’, já não se trata mais de repetição. E o modo, a forma poética que se inventa, perfaz-se sem o abandono da tradição, antes aproveitando dela, ou delas, porque diversas, o que lhe serve” (SILVA, 2005, p. 32). Em condições parecidas, os títulos dos poemas não devem ser negligenciados, indicam possibilidades de leituras que o próprio poeta nos aponta, cabe lembrar que em *Terra de Santa Cruz* alguns poemas dão origem a outros livros com mesmo título, a saber: o próprio *Terra de Santa Cruz - poesia* (1981); *A faca no peito - poesia* (1988); *Miserere - poesia* (2014) e *Cacos para um vitral - prosa* (1980).

A invenção de um modo nasce da evocação do passado, na celebração do presente, em vista do futuro. O movimento que inicia a partir da leitura dos seis primeiros versos rompe o tempo e o prêmio é “uma hora de juventude” na velhice que já acomete o sujeito poético. Há neles certo caráter irônico: imitar “o andar das velhas de cadeiras duras” é caçoar da própria condição, apesar da insegurança manifestada com o verbo no passado – “quis”. No verso, “Ora, isso é pras mulheres de São Paulo.” – a represália da menina a estaciona: “Fico entre montanhas, / entre guarda e vã, / entre branco e branco, / lentes pra proteger de reverberações”, sempre entre, no entrelugar – o espaço da indefinição diante dos conflitos, sem que exija a ocupação de lugar demarcado, e assim busca abrigo para proteger-se com segurança em sua morada, quando o verbo continuar insistindo em se encarnar na eternidade do tempo. Octavio Paz ressalta que o ato poético revela nossa condição de existência e por isso está igualmente marcado pelas contradições simultâneas:

[...] o poetizar, o dizer do poeta – independente do conteúdo particular desse dizer – é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, e sim uma revelação da nossa condição. Quer fale disto ou daquilo, de Aquiles ou da rosa, do morrer ou do nascer, do raio ou da onda, do pecado ou da inocência, a palavra poética é ritmo, temporalidade emanando e se engendrando incessantemente. E, sendo ritmo, é imagem que abraça os opostos, vida e morte num único dizer. Como se o próprio existir, como a vida, que até em seus momentos de maior exaltação tem em si a imagem da morte, o dizer poético, borbotão de tempo, é afirmação simultânea da morte e da vida. (PAZ, 2012, p. 155).

Adélia é uma poeta que mira na eternidade e se preocupa com a passagem do tempo, está empenha em capturar o máximo do que permanece, mesmo quando aparenta ser ilógico.

---

<sup>20</sup> A diferença entre “criado” e “inventado”, na nossa leitura a partir de poemas adelianos, se instala no fato de que somente Deus é capaz de criar, de gerar vida, apesar de ter se feito homem e assumido o nosso corpo. Nós, seres humanos e limitados, inventamos “coisas” a partir da criação divina, de modo que são finitas e passageiras: “Por astúcia Vos lembro, ó Criador, / apesar de eterno e eu histórica, / tendes também um corpo.” (PRADO, 2016, p. 415-416).

A metonímia no décimo quinto verso – “Estátua na Igreja e Praça” – solidifica sua ambição mais alta, quer extremada as duas, ser reconhecida publicamente pela sua comunidade, de tal modo que se distinga como santa e como poeta, paciente e famosa. Frei Betto, ao analisar os versos do mesmo poema, concluiu que:

Sua poesia insere-se no gênero bíblico. É profanamente religiosa. Religa ancas e anjos, igrejas e cavidades do corpo, miados e êxtases. Traveste-se de salmo, oração de súplica e louvor, voz que vem e vai da criatura ao Criador e vice-versa. Ou vice-verso. É cantar dos cantares, dos amares, dos cozinhares e dos bordares. Nela, o verbo se faz carne no tecido literário porque, antes, o Verbo se fez espírito em suas entranhas e transbordou em cores e odores, reminiscências e minudências, visões angélicas e profundezas diabólicas. (BETTO, 2000, p. 121)

Consideramos perigosas essas conclusões generalizadas, mas de fato a poesia de Adélia Prado está calcada na tradição judaico-cristã e em constante diálogo com os textos bíblicos, tem o ritmo dos salmos, os versos dos evangelhos e as narrativas das epístolas neotestamentárias. Nela, a palavra encarnada é verbo que reverbera no corpo do poema por causa da simplicidade dos signos empregados, à espera de ser entendida, como no poema “Antes do nome”:

Não me importa a palavra, esta corriqueira.  
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,  
os sítios escuros onde nasce o ‘de’, o ‘aliás’,  
o ‘o’, o ‘porém’ e o ‘que’, esta incompreensível  
muleta que me apoia.  
Quem entender a linguagem entende Deus  
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.  
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,  
foi inventada para ser calada.  
Em momentos de graça, infrequentíssimos,  
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.  
Puro susto e terror.  
(PRADO, 2016, p. 24)

Entender a linguagem é sinônimo de entender Deus porque nenhum dos dois se esgota a partir das experiências do sujeito. O simples comunica essa natureza mais arraigada da linguagem, a “simplicidade em sua poesia é um dos procedimentos estilísticos que se vinculam estreitamente ao desejo de expressar o que há de universal e essencial no prosaico, no banal e no comum dos fatos cotidianos” (QUEIROZ, 1994, p. 54). Em outro poema, verificamos que a similitude do entendimento de Deus e da linguagem se encontra no fato de ambos serem verbo. Entendê-los seria transcender, tornar-se outro: “Se pudesse entender: o

Filho de Deus é homem. / Mais ainda: o Filho de Deus é verbo, / eu viraria estrela ou girassol. / O que só adora e não fala”<sup>21</sup> (PRADO, 2016, p. 151).

Já vimos que há também o diálogo com outros escritores literários, religando esses textos em um novo texto, costurado com as palavras do profano, por ser do humano, e do sagrado, por ser do divino. Visitar a origem da palavra poética invocada por ela nos direciona para a encarnação do “logos por excelência” – o Deus do monoteísmo, que remonta aos escritos bíblicos, Deus que se encarna no verso, torna-se carne, palavra viva no poema, alimento salutar da poeta:

Adélia Prado arrebatadamente prometeicamente a carne de Deus e dá consistência ao que certa visão religiosa, o docetismo, espiritualizou de tal modo, a ponto de negar que, em Jesus, “o Verbo se fez carne”. “Sem o corpo a alma de um homem não goza” (“A terceira via”). Em “Cabeça”, queixa-se que o pastor de sua diocese “pensa / que a fé tá lá em cima e cá embaixo / é mau gosto só.” (BETTO, 2000, p. 126)

Diante disso, o corpo é incontornável para pensarmos a linguagem, a escrita, os gestos, os sentidos e as vivências, que o inserem em experiências antagônicas e transgressoras, tais como as sagradas e as profanas. A expressão da subjetividade<sup>22</sup> e a manifestação da experiência corpórea são verificáveis em poemas adelianos, fato que desencadeia modos distintos de analisar o corpo, a linguagem e a poesia, como nos versos: “Ó Deus, não me humilhe mais / com esta coceira no púbis”<sup>23</sup> (PRADO, 2016, p. 199). Em constante diálogo com o Altíssimo, o sujeito poético adeliانو não se cansa de suplicar o auxílio e o perdão divino, na ânsia pela absolvição: “Eu dormira com o peito perfurado de culpa / porque negara aos padres a boa fala de sempre”<sup>24</sup> (*Ibidem*, p. 202). O corpo ocupa um *locus* importante como instância a partir da qual se manifestam e se concretizam a subjetividade, a memória, a percepção, o gesto e a vivência do sujeito. Com esses pressupostos, vê-se que ele é o meio de percepção do real e ao mesmo tempo é a estrutura de ação no mundo. Para o sujeito lírico adeliانو: “Um corpo quer outro corpo. / Uma alma quer outra alma e seu corpo”<sup>25</sup> (*Ibidem*, p. 298), numa constante dança erótica em torno do desejado. Merleau-Ponty postulou que “ser

<sup>21</sup> “A falta que ama” (O poema tem o mesmo título de um livro e de um poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1968, que aprofunda temas sempre presentes na sua obra, como o amor, a morte, o afeto e a memória. Mais um caso de intertextualidade evidente).

<sup>22</sup> A partir da leitura de Merleau-Ponty (1999), entendemos que a subjetividade está ligada ao conhecimento acumulado pelo sujeito, seja no contato com os outros ou com o mundo de que temos consciência. É a maneira unívoca, singular e particular de viver que só pertence ao sujeito, é a autoconsciência, resultado dialético das relações que estabelece por meio do corpo próprio.

<sup>23</sup> “Mulher querendo ser boa”.

<sup>24</sup> “A faca no peito”.

<sup>25</sup> “Poema começado do fim”.

corpo, nós o vimos, é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço” (1999, p. 205). Sendo assim, o corpo é unidade, é totalidade e com isso, tanto Merleau-Ponty, quanto Adélia Prado, contribuem para o entendimento de que o estabelecimento das relações se dá no contato com o outro, ou seja, de que o corpo é relação.

O filósofo nos sugere pensar o corpo partindo da experiência vivida, pois toda experiência é percepção, o que pressupõe viver no mundo. Portanto, não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos, sendo que o “mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 13-14).

À medida que o corpo no poema se abre ao instante do acontecimento e das relações, a linguagem penetra o mundo e o próprio corpo, interferindo na noção de sujeito que é acarretada pela atuação do corpo por meio da linguagem. Assim, torna-se sensível a relação que ocorre com o poema e com o mundo, transpassados pelo modo de ser do poético. Sabe-se que essa é a experiência que o leitor pode estabelecer com a poesia, deparando-se com um corpo atravessado pela linguagem e constituído também dela na leitura, porque, afinal de contas, é por meio da linguagem que o mundo e o corpo existem para quem lê. Considerando que:

As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e são dos outros. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são datadas. Por outro, são anteriores a qualquer data: são um começo absoluto. (PAZ, 2012, p. 191).

Logo, os poemas de Adélia vão além das palavras impressas e do contexto histórico em que foram escritas: “não esgota o sentido do poema; porém o poema não teria sentido – nem se quer existência – sem a história, sem a comunidade” (PAZ, 2012, p. 191), pois a história alimenta a linguagem do poético. Entendemos que isso é fundamental para a proposta de leitura da obra apresentada neste trabalho, sendo um tópico de relevância destacada. Olhar para o passado, para a história, tem sido proveitoso, inclusive, para identificar os fios da intertextualidade.

### 2.3 Poesia e realidade

Marcada pelos acontecimentos históricos do seu tempo, a poeta está inserida no rol dos que vivenciaram importantes transformações sociais no Brasil. Era jovem quando o país vivia os horrores da Ditadura Militar, acompanhou a iniciativa dos líderes do golpe de 1964, que justificaram a intervenção alegando que o Presidente João Goulart estaria tramando para tornar o Brasil um país comunista:

Historicamente, a poesia de Adélia – libertária e popular – estreou sob o peso da ditadura militar, durante o governo Geisel [1974- 1979], e participou ativamente do amplo processo de redemocratização que terminaria com o movimento das Diretas Já em 1984. (MASSI, 2016, p. 496).

Essa perspectiva “libertária e popular” apontada por Massi para a leitura da poesia adeliana não é assunto pacificado. Mesmo recorrendo à biografia da poeta, não encontramos registros que nos possibilitam afirmar de modo categórico que ela militou pelas causas sociais. Entretanto, ao retomar episódios de seu passado, cabe lembrar que ela participou da vida pública na sua cidade natal, Divinópolis. Foi chefe da divisão de cultura na Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Divinópolis no período de 1983 a 1988, uma parada longa de dedicação ao serviço público municipal. Além do mais, seus papéis sociais estão fortemente marcados pela formação franciscana<sup>26</sup>, caracterizada pelo dinamismo pastoral, pela consciência politizada e pelo compromisso evangélico com os mais pobres e excluídos. Isso promove a comunhão das duas dimensões que aqui investigamos: a social e a religiosa. Entretanto, nos parece exagerado considerar Adélia “militante e engajada”:

Seja na condição de professora, de atriz e diretora de teatro amador ou, principalmente, de escritora, Adélia sempre deu mostras de ser uma militante de todas as horas ou, segundo suas próprias palavras, “eu era muito engajadinha”. Nunca transigiu e, quando necessário, externou suas posições valorizando a dimensão mais cotidiana da política, composta de pequenos gestos. (MASSI, 2016, p. 496-497)

---

<sup>26</sup> A formação de Adélia Prado, conforme advoga Massi, “está vinculada à educação religiosa, substrato central e poderoso de sua formação, com a forte presença dos franciscanos na cidade. Além de um irmão, Frei Antônio do Prado, primeiro franciscano de Divinópolis, a própria Adélia também pertenceu à Ordem Terceira. Em outras palavras, o seu destino individual sempre girou na órbita de uma sociabilidade católica. No entanto, no centro deste círculo tradicional havia a beleza do culto e da liturgia. A própria escritora recorda que a sua primeira aproximação da experiência poética se deu quando descobriu que São Francisco de Assis escrevia, cantava e tocava banjo: “Mas é este santo que eu quero!”” (MASSI, 2016, p. 498).

Tais elementos biográficos nos permitem dizer que a busca pela comunhão fraterna, concretizada no cotidiano de uma vida simples e com os mais humildes, é sinalizadora da sua ânsia pelo Reino dos Céus, identificada em vários poemas, em que as dimensões social e religiosa se encontram: “Descansaremos porque a sirene apita / e temos que trabalhar, comer, casar, / passar dificuldades, com o temor de Deus, / para ganhar o céu”<sup>27</sup> (PRADO, 2016, p. 90). O apito da sirene, indicativo do final do turno de trabalho, sinaliza também que para ganhar o céu é necessário empenho. Ademais, pode-se também tomar os versos considerando-os a manifestação da ironia do sujeito poético, que julga o discurso dos patrões que impõem o trabalho árduo como caminho para “a salvação”, uma versão atenuada da máxima nazista de que “O trabalho liberta”. Nisto, verifica-se sua preocupação social com a realidade brasileira, com a situação dos marginalizados, com a fome, com a falta emprego, com a guerra. Os pobres não a dão sossego. São como “espinho na carne”, aporrinham por dois motivos: por serem mendicantes, pedintes, dependentes da generosidade alheia; e por revelarem o tamanho da desigualdade social que nos assola. Vejamos a inquietação do sujeito poético no poema “O anticristo ronda meu coração”:

Por que a mãe de Stella tem os nervos em pânico?  
 Por que não consigo cultivar folhagens?  
 Por que tão arduamente vivo  
 se meu desejo único é ser feliz?  
 O alarido dos que enchem a praça exibindo feridas  
 rói o bordado do meu casamento,  
 tarefa que executei como meus pais e meus avós  
 [longínquos.  
 Que vasta infelicidade no planeta!  
 Tão vasta que cortei os cabelos,  
 eu que os desejo longos, mesmo brancos.  
 E os pobres? Onde estão os pobres, os diletos de Deus?  
 A antilírica quer me matar, me comer, me cagar,  
 nesta tarde de pó e desgosto.  
 (PRADO, 2016, p. 199)

Há, nos versos do poema acima, a exteriorização do desgosto de uma mulher perante o factual, a existência dos pobres, em que a antilírica retoma o sofrimento que vitima o gênero humano. Essa antilírica, retratada no poema, gera uma crise no sujeito poético, é uma marca da modernidade que se opõe à visão romântica do mundo, em que o desgosto não é optativo, gerando um clima tenso e angustiante, “que subjaz ao ato de existir” (QUEIROZ, 1994, p. 19). Por isso, a antilírica quer matar, comer e cagar, impossibilitando a poesia de continuar questionando a vida, mesmo diante do alarido dos indigentes “que enchem a praça exibindo

---

<sup>27</sup> “O reino do céu”.

feridas”. Constatar e registrar o sofrimento humano, independente de que ordem seja, físico ou espiritual, conduz a um estado contrário ao que a poesia pulsa. Mas, a poesia adeliiana não dispersa o sofrimento. O forte enviesamento religioso em sua poética conduz ao compromisso social na luta contra as realidades contraditórias deste mundo.

Diante do sofrimento humano, a palavra parece cessar, conduzindo-nos a um estado antipoético, pois o sofrimento nos cala e consterna. Digamos que é também um estado anticristico<sup>28</sup>, porque contradiz a prerrogativa evangélica do amor ao próximo, da vida plena para todos: “A impostura religiosa suprema é a do Anticristo, isto é, a de um pseudomessianismo em que o homem se glorifica a si mesmo em lugar de Deus e de seu Messias que veio na carne.” (CATECISMO, 2014, p. 194). O homem que se coloca no lugar de Deus certamente não se pergunta: “E os pobres? Onde estão os pobres, os diletos de Deus?”. Em política, a arte do bem comum, o católico deve viver sua vocação enquanto membro atuante da vida da Igreja, sendo fiel leigo, no compromisso com as realidades sociais, como a causa dos pobres:

“O amor da Igreja pelos pobres... faz parte da tradição constante.” Inspira-se no Evangelho das bem-aventuranças, na pobreza de Jesus e em sua atenção aos pobres. O amor aos pobres é também um dos motivos do dever de trabalhar, “para se ter o que partilhar com quem tiver necessidade”. Não se estende apenas à pobreza material, mas também às numerosas formas de pobreza cultural e religiosa. (CATECISMO, 2014, p. 631)

A atenção aos pobres indica as fontes da sua religiosidade, marcada pela tematização da vivência evangélica na própria poética. Para Vera Queiroz, o cristianismo de Adélia Prado “é aquele de S. Francisco de Assis, que se volta para os seres mais ínfimos, o universo dos desvalidos e dos mais humildes” (1994, p. 18) – conforme veremos adiante, as dimensões social e religiosa estão imbricadas em sua poética. Na opinião de Carlos Drummond Andrade, em “política, Adélia diz que ‘já perdeu a inocência para os partidos’. Quer comer bolo de noiva, puro açúcar, puro amor carnal, disfarçado de corações e sininhos: um branco, outro cor-de-rosa, um branco, outra cor-de-rosa”.” (2016, p. 481). Já Sant’Anna lembra que quando recebeu “um maço de poemas, entre batidos a máquina e manuscritos” (*Ibidem*, p. 483), de uma poeta desconhecida do interior de Minas, se deparou com “mar de poesia, redescobrimo na escrita jovem um autêntico gesto de abertura estética e política que correspondia a outras ‘aberturas’ no plano institucional” (*Ibidem*, p. 483). Assim, religião e política andam lado a

---

<sup>28</sup> “Esta impostura anticristica já se esboça no mundo toda vez que se pretende realizar na história a esperança messiânica que só pode realizar-se para além dela, por meio do juízo escatológico”. (CATECISMO, 2014, p. 194-195)



lado em suas narrativas poemáticas, demonstrando a adesão da própria poeta à dimensão social do catolicismo.

Então, neste que é o primeiro capítulo, destacamos o posicionamento da obra de Adélia Prado no cenário da literatura brasileira, de modo a evidenciar características mais gerais da sua obra, como as marcas de oralidade e o lirismo. Vimos que o corpo é a instância a partir da qual se manifesta e se concretiza a subjetividade no cotidiano, caracterizada a partir do nosso entendimento do pensamento de Merleau-Ponty; reforçamos a inserção da poesia adeliana no contexto religioso, delimitadamente cristão-católico, principalmente por causa do embasamento nos textos bíblicos; recorreremos à biografia da poeta para entendermos melhor sua relação com a crítica; e destacamos procedimentos intertextuais, que também serão considerados nos próximos capítulos a partir de outros poemas, nos quais a palavra se faz carne.

### 3 PRESENÇAS NO TERRITÓRIO

[...]

*A Terra de Vera Cruz, a Terra de Santa Cruz,  
a carta de Caminha, admiravelmente precedendo-nos:  
“É um país que vai pra frente, Senhor meu Rei.”  
A Terra das Palmeiras a cuja sombra soluço, incongruente.  
Por nascimento e gosto, por destino, agora por dura escolha  
desejo o sabiá, o Presidente vivo, o peixe vivo,  
meu pai vivo gritando viva arroucado de tão alto:  
VIVA! VIVA! VIVA!  
É difícil morrer com vida,  
é difícil entender a vida,  
não amar a vida, impossível.  
Infinita vida que para continuar desaparece  
e toma outra forma e rebrota,  
árvore podada se abrindo,  
a raiz mergulhada em Deus. Ó Deus,  
o globo do meu olho dói, apertado de choro,  
a minha alma está triste, desejo largar o emprego,  
que os de minha casa, hoje, comam frio.  
[...]*

(Adélia Prado<sup>29</sup>)

Estudos sobre aspectos mais gerais da obra de Adélia Prado já se avolumam, logo nossa opção por focar em um livro específico conformou-se neste trabalho. Em *Terra de Santa Cruz*<sup>30</sup>, o sacrifício do madeiro, que rememora a crucifixão de Cristo e o sofrimento da humanidade diante dos males que nos assolam, se atualiza ao tratar de questões sociais previamente apontadas e que perpassam seus poemas: “Avia-te para sofrer — conselho pra distraídos —, / cristãos já sabem ao nascer / que este vale é de lágrimas”<sup>31</sup> (PRADO, 2016, p. 392). Principalmente porque sua voz poética faz reverberar no espaço e no tempo as experiências do sujeito no mundo e as questões sociais e políticas que o interpelam, em que os versos dos poemas indicam considerável mudança na abordagem temática, recuperando a história do país e estabelecendo exceções no seu itinerário poético como, por exemplo, o

<sup>29</sup> “Um bom motivo” (PRADO, 2016, p. 172).

<sup>30</sup> Sob outro enfoque, para Hohlfeldt, “[...] a Terra de Santa Cruz mencionada tem deslocado sutilmente seu significado do continente descoberto por Pedro Álvares Cabral para a pessoa da própria escritora. Pode-se falar, pois, da concepção de uma história contínua, no tempo e no espaço mas, mais que isso, entre as criaturas e o Criador. É como se Adélia Prado ampliasse sua consciência de estar no mundo, não apenas para gozar e se alegrar, mas também para participar e repartir.” (2000, p. 86)

<sup>31</sup> “A escritã na cozinha”.

próprio poema “Terra de Santa Cruz”, o que na leitura de Frei Betto constitui uma “ressonância social”:

Sua poesia recusa o lirismo intimista, a nostalgia melancólica, e alcança dimensão social fazendo eco ao contexto político e histórico em que se insere, tal como a teologia da libertação propõe à pregação da Igreja. Um exemplo é o poema “Terra de Santa Cruz”, que evoca o suicídio, em decorrência de torturas, de meu confrade Frei Tito de Alencar Lima (1945-1974). (BETTO, 2000, p. 126)

No referido poema, que dá título ao livro, a poeta presta homenagem póstuma ao religioso dominicano Frei Tito de Alencar Lima, alvo de perseguição durante a Ditadura Militar por defender os estudantes. Foi preso em novembro de 1968, na cidade de São Paulo, após ser perseguido pelos agentes da repressão. Torturado covardemente nos porões da ditadura, escreveu sobre sua experiência e conseguiu que seus escritos se espalhassem pelo país, tornando-o um símbolo da luta pelos direitos humanos, principalmente no Brasil. Os traumas gerados pelos horrores da ditadura o assombraram, sendo necessário submeter-se a tratamento psicológico. Entretanto, em 10 de agosto de 1974 foi encontrado morto, por enforcamento com corda em uma árvore. Ele estava exilado no Convento Sainte-Marie de La Tourette, em Éveux, na França, onde foi enterrado e posteriormente trasladado para o Brasil em 1983. Seu suicídio teve ampla repercussão e gerou comoção nas pessoas da época que lutavam pela democracia. Também poeta, Frei Tito deu forma poética às agruras do período de “profunda angústia”, que chamou de “passado sombrio”.

O poema homônimo do livro, “Terra de Santa Cruz”, já nos direciona para essa “síntese perfeita entre o plano da religião e da política, da missa e do teatro, do nacional e do universal” (MASSI, 2016, p. 510), conforme a referida citação. Isso porque a poeta experimenta a liberdade poética de colher da vida todos os assuntos e acolher com resignação as intempéries de cada dia, apesar da aspereza imposta pelas situações. Hohlfeldt enfatizou que, no longo poema, pela “primeira e única vez, Adélia Prado falará da violência política então vigente no país, mencionando o episódio do suicídio de Frei Tito que, depois de torturado no Brasil e libertado por pressão da Igreja Católica, viaja a Paris onde termina se matando” (2000, p. 85). Tomemos o poema:

Nas minhas bodas de ouro, esganada como os netos,  
vou comer os doces.  
Não terei a serenidade dos retratos  
de mulheres que pouco falaram ou comeram.  
Porque o frade se matou  
no pequeno bosque fora do seu convento.



poético feminino, visto que a desinência de gênero no substantivo “esganada” identifica esse personagem. No poema, comer os doces do mesmo modo que os netos é uma atitude libertária diante da serenidade de mulheres em idade jubilar, que contidas e estáticas da mesma forma que em retratos (pouco falaram ou comeram) não de se libertar na esganção. Paira sobre seu desejo um ar de compensação e rebeldia pelo fato que sucede nos versos quinto e sexto: “Porque o frade se matou / no pequeno bosque fora do seu convento.” Em proveito do que considerou Paz, o “poeta não escapa à história, mesmo quando a nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas” (2012, p. 195). Nessas condições, o suicídio de Frei Tito Alencar, fato histórico incontestável<sup>32</sup>, lhe concede a permissão necessária para justificar seu desvio diante das convenções sociais que impõem restrições de comportamento aos que possuem idade adulta. Há também certo tom de protesto por meio da arte, atitude comum aos artistas no contexto em que o poema foi escrito, diante das represálias impostas pela Ditadura Militar. Apesar disso, “De outras vezes já disse: não haverá consolo. E houve: / música, poema, passeatas.”, e a sua voz se assoma ao coro dos revoltados.

A alternância de tom no poema expõe o desespero desse sujeito poético perante a perplexidade do suicídio, lembrando que, no contexto geral da obra adeliãna, a memória da morte<sup>33</sup> é uma temática acompanhada de assombro para o sujeito poético. Longe de qualquer romantismo piegas, os versos nono e décimo são a expressão de um sentimento apurado: “O amor tem ritmos que não são de tristeza: / forma de ondas, ímpeto, água corrente”. Os ritmos do amor são, desde a origem, marcados pela fluidez da água corrente, que serpenteia os obstáculos do caminho para ser rio, transbordar. Há na imagem da água corrente a força de alguém que, mesmo líquida, rompe qualquer dureza com sua força e determinação. No poema “Do amor”, afirma-se que: “Amar é sofrimento de decantação, / produz ouro em pepitas, / elixires de longa vida, / nasce de seu acre / a árvore da juventude perpétua” (PRADO, 2016, p. 330). Ou seja, apesar dos dissabores atrelados nesse amar até os extremos, a possibilidade do eterno está no processo, na decantação: “– dor não é amargura”<sup>34</sup> (PRADO, 2016, p. 17). A

---

<sup>32</sup> Informações a respeito da ocorrência do suicídio de Frei Tito estão disponíveis nos documentos do Dossiê da Comissão Especial dos Mortos e Desaparecidos Políticos e do arquivo do Instituto de Estudos da Violência do Estado (IEVE) sobre Tito Alencar Lima, no site da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/tito-de-alencar-lima>>. Acesso em: 25 de junho de 2022.

<sup>33</sup> Ao comentar uma das funções da memória na poesia adeliãna, Vera Queiroz ressalta que “será a de trazer para a cena poética estes elementos do passado, torná-los presentes, detectáveis a partir de objetos, situações ou palavras que, metonimicamente, os fazem emergir. O tempo que passa e a morte deixam marcas no corpo, trazem sabedoria ou medo, mas não nostalgia” (1994, p. 26).

<sup>34</sup> “Com licença poética”.

danação do suicídio é quase estagnante: “E agora? Que digo ao homem, ao trem, ao menino que me espera, / à jabuticabeira em flores, temporã?”. A pergunta não cala: e agora? O que dizer a tudo que ainda se move – o homem, o trem, o menino e a jabuticabeira em flores? A vida que lateja. Mas, e a que não findou? E agora?

Uma das imagens mais fortes do poema está na autoafirmação do décimo quarto verso: “uma tênia no epigastro de Deus” é compreender-se da condição incômoda de ser verme a alimentar-se do corpo do altíssimo. Exasperado diante do impossível, capaz de enlouquecer, a “poesia é revelação da condição humana e consagração de uma experiência histórica concreta” (PAZ, 2012, p. 237). Questionar a própria existência é quase um mantra drummondiano, retomado intertextualmente por Adélia: “E agora? E agora? E agora?” É essa a condição de alguém que está inquieto diante dos fatos, do suicídio do frei. A pergunta: “Onde estavam o guardião, o ecônomo, o porteiro, / a fraternidade onde estava quando saíste, / ó desgraçado moço da minha pátria, / ao encontro desta árvore?”, ecoa pelos versos seguintes do poema, faz-se ouvir e sentir à longa distância, no espaço do poema e no tempo presente. De fato, onde estavam os que residiam no convento? É uma pergunta sem respostas, a repugnância e o horror ao suicídio ainda são permeados de preconceitos religiosos. Essa ausência silenciosa da fraternidade é sinal de um aspecto que Frei Betto ressaltou ao analisar o mesmo poema: “contrariando a doutrina oficial da Igreja Católica, que ainda não superou o preconceito contra os suicidas, incapaz de compaixão para com os desesperados, ela redime Tito e todos aqueles que, como ele, buscaram do outro lado da vida a unidade perdida deste lado” (BETTO, 2000, p. 126). A temática do suicídio estará em outros poemas adelianos, como “Grafito” (PRADO, 2016, p. 114), “Nem um verso em dezembro” (*Ibidem*, p. 115), “Um silêncio” (*Ibidem*, p.118), “Uns outros nomes da poesia” (*Ibidem*, p. 192-193) e “O falsete” (*Ibidem*, p. 213). É o assombro da morte sob outro enfoque, em que o suicídio está atrelado à sua vivência de fé, sem que nesses poemas, em específico, exista a retomada de um fato histórico datado. Não obstante, verifica-se neles o conteúdo existencial, em que explora as condições e conformações do cotidiano, a partir da experiência subjetiva.

Os versos que sucedem reforçam a postura inconformada do sujeito poético. Seu discurso em primeira pessoa do singular modula o poema em tom testemunhal, conforme aponta Frei Betto; isso é a “ressonância social” da poesia de Adélia Prado. Não cessam as perguntas, mesmo após uma afirmação tão cabal: “Meu inimigo sou eu”. Diante desse alvoroço envolto de comoção, ele se reconhece numa posição contrária a si mesmo: a do inimigo. São uma tortura constante as perguntas infundáveis, que uma após a outra exigem respostas convincentes. Nesse ínterim, o destino dos agentes do suplício já está traçado: “Os

torturadores todos enlouquecem ao fim, / comem excrementos, odeiam seus próprios gestos obscenos, / os regimes iníquos apodrecem”. Essa estratégia incisiva, questionadora, nos remete às próprias práticas de interrogatórios comuns no período da ditadura, conforme relatos de sobreviventes como a ex-Presidenta da República Dilma Rousseff. Seu inconformismo questionador não poupa nem a Igreja: “Quando andavas em círculos, a alma dividida, / o que fazia, santa e pecadora, a nossa Mãe Igreja?” O próprio sujeito poético responde: “Promovia tómbolas, é certo, benzia edifícios novos, / mas também te gerava, quem ousará negar, a ti / e a outros santos que deixam as bíblias marcadas”. Reside nestes versos certa crítica, pois a instituição que deveria zelar e assegurar a vida plena para todos, estava empenhada na autopromoção, na manutenção seus interesses financeiros. Entretanto, é “santa e pecadora a Mãe Igreja”, na mesma situação gerava para o mundo os novos santos, o que no poema vem como um consolo: “Na verdade carregamos em nós mesmos nossa sentença de morte”. Essa sentença de morte, na doutrina católica, é a condição para a ressurreição, por isso a consolação da vida é acreditar que *post mortem* há salvação para as almas. As verdades bíblicas não são suficientes para alentar o sujeito poético, sendo que o desafio para os cristãos é cumprir os ensinamentos de Jesus, que pediu: “Amai vossos inimigos”<sup>35</sup>. E é o mesmo que disse: “Quem crer viverá para sempre”<sup>36</sup>. Fazendo menção às palavras de Jesus Cristo, que similarmente morreu suspenso num tronco, a poeta aproxima Frei Tito do seu modelo de entrega: O Redentor. Ambos entregaram a vida, balançaram “do madeiro como fruto do escárnio”, visto que “nada que é humano é grandioso”, pois somos limitados.

Nessas condições paradoxais, surgem outros personagens, que provocam a mudança de assunto no poema e que corroboram para o enrobustecimento do estilo composicional adiliano, capaz de versificar as miudezas da vida. Suas narrativas poemáticas são constituídas a partir de fragmentos do cotidiano, breves e longos, cheios de elementos da vida capturada naquele instante. Leitores mais assíduos da sua obra conseguirão identificar a posição meditativa do sujeito poético, no lugar da interioridade em um cenário comumente ambientando e atrelado à Minas Gerais: “Me interrompe da porta a mocinha boçal. Quer mudas de trepadeira.” O episódico em que a mocinha rude interrompe seu monólogo lamurioso, provocando o sujeito poético a agir num rompante de raiva, a ponto de os cabelos

<sup>35</sup> Mt 5,44 – <sup>44</sup>“Eu, porém, vos digo: Amai vossos inimigos e orai pelos que vos perseguem (...)”. (BÍBLIA TEB, 1994, p. 1866)

Lc 6,27.35 – <sup>27</sup>“Mas eu vos digo, a vós que me ouvis”: Amais os vossos inimigos, fazei aos que voz odeiam (...)” [...] <sup>35</sup>“Mas amai os vossos inimigos, fazei o bem e emprestai sem nada esperar em compensação. (BÍBLIA TEB, 1994, p. 1984)

<sup>36</sup> Cf. Jo 11,25 – Jesus lhe disse: “Eu sou a Ressurreição e a Vida: aquele que crê em mim, mesmo que morra, viverá (...)”. (BÍBLIA TEB, 1994, p. 2069)

se levantarem, se consuma no reflexo daquela violência que estava narrando: “Como um torturador eu piso e arranco / a muda, os olhos, as entranhas da intrusa”. Reconhece-se tomada por uma raiva descabida, similar à que alimentava os torturadores. Em sequência, manifesta estar pouco confortada por Deus, assim como Jó<sup>37</sup> não se priva de chorar seu pranto de indignação diante daquela realidade de sofrimento dos pobres e perseguidos. Hohlfeldt resumiu que:

O poema [Terra de Santa Cruz] é como que um vômito de indignação e revolta, certamente profundamente corajoso, [...] Trata-se do poema mais claramente ideológico da escritora e que responde, por certo, às epígrafes escolhidas de Guimarães Rosa (Território), e do Apocalipse (as duas outras). (HOHLFELDT, 2000, p. 85)

A poesia adeliana é, genuinamente, confessa e confessional: confessa porque carrega o discurso em um tom testemunhal, pessoal e próprio; confessional porque se alimenta do discurso religioso católico, fortemente marcado pela vivência da tradição judaico-cristã. Está concebida sob a égide da fé e da experiência religiosa, encarnadas nos ritos do cotidiano, no ser e no fazer. Tanto que as referências bíblicas são uma constante, marcas da intertextualidade. O poema em análise (Terra de Santa Cruz) deixa isso bastante evidente. Ao retomar o suicídio de Judas – o apóstolo traidor, que entregou Jesus para ser crucificado, a poeta indica que Judas escolheu a “melhor árvore”, a árvore fatal, em que sua angústia foi consumada com a morte. Ninguém está isento dessa angústia fatal, nem mesmo “os loucos lúcidos, os santos loucos, / aqueles a quem mais foi dado, os quase sublimes”. Os versos desse poema estão habitados por muitos sentimentos, captados por um sujeito que, mesmo quando sente na carne as fragilidades humanas, é capaz de manter a fé na beleza e na vida. Todavia, admite que sua fé é pouca, diante do poder divino: “Num dedal cabem minha fé, minha vida e meu medo maior que é viajar de ônibus”. Pede socorro a Deus, o Senhor dos Exércitos, porque sabe que Ele é “uma galinha grande”, que abriga e esquenta a todos “debaixo da asa”. Essa insegurança talvez tenha origem na incapacidade de entender o agir de Deus, a lógica divina, já que Ele ensina, às vezes, por meio da dor e do sofrimento, num verdadeiro deserto espiritual. Antes de nos oferecer abrigo, “nos deixa desvalidos na chuva, / pra que aprendamos a ter confiança n’Ele / e não em nós”. Deus confia nos que n’Ele depositam sua confiança. Como em um colóquio com Deus, pronuncia sua “maior grandeza”, que é perguntar: “haverá consolo?”. O próprio poema, nos versos sétimo e oitavo, aponta para a resposta dessa pergunta insistente.

---

<sup>37</sup> Cf. Jó 16,16-17; 30,25 (BÍBLIA TEB, 1994, p. 1192;1209)



Além do mais, o livro *Terra de Santa Cruz* reúne narrativas do cotidiano, absortas de religiosidade e imersas no erotismo dos corpos que enunciam as cenas poematizadas. Não faltam diálogos intertextuais, com textos de homens e mulheres de todos os tempos, principalmente escritores bíblicos e literários, conforme se pode verificar nas epígrafes das três seções do livro. As seções são desproporcionais, não apresentam divisão igual em número de poemas: a primeira seção, intitulada “Território”, é composta por 28 poemas e com epígrafe de João Guimarães Rosa; a segunda seção, com título “Catequese”, é composta por 11 poemas e com epígrafe do livro do Apocalipse; e a terceira seção, “Sagração”, é composta por um só poema, novamente com epígrafe do Apocalipse.

### 3.1 O nome e o lugar

A respeito da escolha do topônimo Terra de Santa Cruz<sup>38</sup>, há na tradição historiográfica uma justificativa para quando em 1504 este torrão do continente americano recém-explorado pelos navegadores portugueses passou a ser nomeado. Diz-se que os chefes das embarcações portavam, por costume, supostas relíquias do Santo Lenho, cruz de madeira usada na crucificação de Jesus, em Jerusalém. Isso se justificava por causa do poder e predominância da fé cristã católica no continente europeu durante os séculos XV e XVI. Motivados por esse costume, os portugueses que chegaram no litoral do nosso país o batizaram assim para atrair a proteção na empreitada de instalação da nova colônia, o que de alguma maneira indica a escolha do topônimo para nomear o livro, porque é o primeiro nome que o Brasil recebe, muito marcado pelo processo de colonização que se dá em duas vertentes: religiosa e política.

No livro *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, Mircea Eliade analisou como se instaura o processo de consagração de um lugar, tendo em vista a legitimação do

---

<sup>38</sup> Acerca desse fato, o historiador e cronista português Pêro de Magalhães Gandavo (Braga, c. 1540 — c. 1580) relatou que: “E tornando a Pedro Álvares, seu descobridor, passados alguns dias que ali esteve fazendo sua aguada e esperando por tempo que lhe servisse antes de se partir por deixar nome aquela província, por ele novamente descoberta, mandou alçar uma cruz no mais alto lugar de uma árvore, onde foi arvorada com grande solenidade e bênção de sacerdotes que levava em sua companhia, dando à terra este nome de Santa Cruz: cuja festa celebrava naquele mesmo dia a Santa Madre Igreja, que era aos três de maio. O que não parece carecer de Mistério, porque assim como nestes reinos de Portugal trazem a cruz no peito por insígnia de Ordem e Cavalaria de Cristo, assim prouve a ele que esta terra se descobrisse a tempo que o tal nome lhe pudesse ser dado neste santo dia, pois havia de ser possuída de portugueses, e ficar por herança de patrimônio ao Mestrado da mesma Ordem de Cristo.” (GANDAVO, 2008, p. 92)

espaço sagrado que visa a sacralização do mundo. O sagrado “*funda o mundo*, no sentido de que fixa os limites e, assim, estabelece a ordem cósmica” (ELIADE, 2018, p. 33). Nessa análise, ele difere o “território habitado” de um “espaço desconhecido e indeterminado”, ressaltando que “o primeiro é o “mundo”, mais precisamente “o nosso mundo”, o Cosmos” (*Ibidem*, p. 32). O segundo é o “Caos”, um espaço habitado pela desordem dos estranhos e povoado de espectros, caótico. Essa visão justifica, na leitura que Eliade faz das experiências religiosas, as empreitadas dos portugueses para se estabelecerem no território recém invadido. Entre cosmos e caos, a urgência da ordem pavimentou o abuso do poderio religioso para estabelecer no espaço estranho os projetos políticos expansionistas. No longo poema “A criatura”<sup>39</sup>, verificamos por meio da consciência do sujeito poético que o poder de ganhar a guerra é de quem detém a palavra. Analisando fatos históricos ao redor do mundo, que marcaram os processos de invasão de territórios, é possível constatar que as estratégias bélicas sempre estão pautadas na instalação e imposição de uma língua (recurso político) e de uma religião (recurso religioso):

[...]  
 Vovô dizia usaliados,  
 e até mamãe, imagine!  
 E principalmente eu:  
 ‘usaliados vão ganhar a guerra’,  
 sabendo, por divina inspiração:  
 ‘o poder é de quem detém a palavra’.  
 [...]  
 (PRADO, 2016, p. 273-274)

No trecho do poema acima, destacamos a reprodução de falas coloquiais típicas do dialeto mineiro: “usaliados” é a contração das palavras “os aliados” e reverbera com a sabedoria parental de mulheres inspiradas pelo divino. A ânsia da poeta em deter a palavra é similar ao desejo do combatente de ganhar a guerra, tem ardor primitivo. Esse movimento interior, alimentado pela vontade mais sublime, se consolida com a sagração de um ato heroico, mesmo quando às custas de vidas interrompidas. A tomada de posse do território da palavra é a repetição da cosmogonia, porque tudo o que a palavra não alcançou ainda não é um mundo:

Quando se trata de arrotear uma terra inculta ou de conquistas e ocupar um território já habitado por “outros” seres humanos, a tomada de posse ritual deve, de qualquer modo, repetir a cosmogonia. Porque, da perspectiva das

---

<sup>39</sup> Há dois poemas de Adélia Prado com o título “A criatura”: o primeiro no livro “O pelicano”; e o segundo no livro “Miserere”. O poema que citamos é o que está no primeiro livro.

sociedades arcaicas, tudo o que não é “o nosso mundo” não é ainda um “mundo”. Não se faz “nosso” um território senão “criando-o” de novo, quer dizer, consagrando-o. Esse comportamento religioso em relação a terras desconhecidas prolongou-se, mesmo no Ocidente, até a aurora dos tempos modernos. Os “conquistadores” espanhóis e portugueses tomavam posse, em nome de Jesus Cristo, dos territórios que haviam descoberto e conquistado. A ereção da Cruz equivalia à consagração da região e, portanto, de certo modo, a um “novo nascimento”. Porque, pelo Cristo, “passaram as coisas velhas; eis que tudo se fez novo” (II Coríntios, 5:17). A terra recentemente descoberta era “renovada”, “recriada” pela Cruz. (ELIADE, 2018, p. 34-35)

Incrustar a palavra, em *Terra de Santa Cruz*, é como apossar das territorialidades do corpo e do espaço cotidiano, sejam eles ora do passado, ora do presente ou do futuro. Tais territorialidades evidenciam aspectos próprios da realidade brasileira, o que nos possibilita considerar que nesse terceiro livro de Adélia consolidam-se seus recursos criativos e se evidenciam os recursos da sua poética. Por isso, arrotear o próprio território, habitado por tantos sentimentos, é torná-lo sagrado a ponto de encarnar em cada novo poema os sinais da presença religiosa estabelecida a partir da estética da cruz. O poema “Limites” é um bom exemplo desse procedimento:

Uma noite me dei conta de que possuía uma história,  
 contínua, desde o meu nascimento indelével de mim.  
 E de que era monótona com sua feira de lábios, narizes,  
 modos de voz e gesto repetindo-se.  
 Até os dons, um certo comum apelo ao religioso  
 e que tudo pesava. E desejei ser outro.  
 Minha mãe não tinha letras.  
 Meu pai frequentou um ginásio por três dias  
 de proveitoso retiro espiritual.  
 Tive um mundo grandíssimo a explorar:  
 ‘Demagogia, o que é mesmo que essa palavra é?’  
 Abismos de maravilha oferecidos em sermões triunfantes:  
 ‘*Tota pulchra est Maria!*’  
 Só quadros religiosos nas paredes.  
 Só um lugar aonde ir  
 — e já existiam Nova Iorque, Roma!  
 Tanta coisa eu julguei inventar,  
 minha vida e paixão,  
 minha própria morte,  
 esta tristeza endócrina resolvida a jaculatórias pungentes,  
 observações sobre o tempo. Aprendi a suspirar.  
 A poesia é tão triste! O que é bonito enche os olhos de  
 [lágrimas.

Tenho tanta saudade dos meus mortos!  
 Estou tão feliz! À beira do ridículo  
 arde meu peito em brasas de paixão.  
 Vinte anos de menos, só seria mais jovem.  
 Nunca, mais amorável.  
 Já desejei ser outro.

Não desejo mais não.  
(PRADO, 2016, p. 194-195)

Os versos de “Limites” nos indicam que a estética da cruz é marcada pelo sofrimento, um território do qual não podemos nos desviar, é intrínseco à condição humana. Este é um poema que nos possibilita diferentes leituras, com diferentes abordagens, sob o peso de temas distintos. A delimitação espaço-temporal, nos primeiros versos, indica essa investida do sujeito lírico em arrotear o seu território: “Uma noite me dei conta de que possuía uma história, / contínua, desde o meu nascimento indesligável de mim. / E de que era monótona com sua feira de lábios, narizes, / modos de voz e gesto repetindo-se.” Inclusive, esse território, limitado, é o próprio corpo. Carrega em si heranças que quer abandonar, deseja ser outro, despojado dos dons, “um certo comum apelo religioso / e que tudo pesava.” Busca na memória os limites dos antepassados, “Minha mãe não tinha letras. / Meu pai frequentou um ginásio por três dias / de proveitoso retiro espiritual”; já ele teve “um mundo grandíssimo a explorar”.

Há também uma crítica expressa à Igreja católica, convergindo para a mesma direção a dimensão religiosa e a dimensão social, alvos da sua insubordinável poesia: “‘Demagogia, o que é mesmo que essa palavra é?’ / Abismos de maravilha oferecidos em sermões triunfantes: / ‘*Tota pulchra est Maria!*’<sup>40</sup> / Só quadros religiosos nas paredes. / Só um lugar aonde ir / — e já existiam Nova Iorque, Roma!”. A palavra demagogia significa, no popular, a manipulação do povo para ter o poder político, quando se refere aos clérigos que oferecem abismos de maravilha “em sermões triunfantes.” Os versos em latim imprimem ao poema o tom solene, das salmodias cantadas na liturgia católica em cerimônias tradicionais e conservadoras, sinal de respeito, veneração e dignidade; contrastando com o plural de ‘sermão’, grafado “sermões”, um desvio da norma culta da Língua Portuguesa, sinal de ironia e crítica à pompa do pregador demagogo que prega em latim, mas não conhece a língua materna.

Arroteado, o território particular, habitado por tantos sentimentos, é sinalizado: “Só quadros religiosos nas paredes”; e a estética da cruz que simboliza o sofrimento se instaura. Debruçado sobre o chão da experiência vivida à sombra do cruzeiro, o sujeito reconhece que: “minha vida e paixão / minha própria morte, / esta tristeza endócrina resolvida a jaculatórias pungentes, / observações sobre o tempo. Aprendi a suspirar.” Nessas dolorosas constatações, explora seu território de vivência e extrapola os limites do espaço interiorano abrindo-se para o mundo, mesmo sabendo que “Só um lugar aonde ir / — e já existiam Nova Iorque, Roma!”

---

<sup>40</sup> Tradução nossa: ‘Maria toda linda és!’.

Nos últimos versos, o sujeito poético manifesta uma consciência abnegada, diante da saudade dos seus mortos – pai e mãe. Novamente, o contraste está posto nos versos: “Estou tão feliz! À beira do ridículo / arde meu peito em brasas de paixão. / Vinte anos de menos, só seria mais jovem. / Nunca, mais amável. / Já desejei ser outro. / Não desejo mais não.” – paixão, no vocabulário cristão, está mais próxima de significar sofrimento do que amor. Por tudo isso, confirmamos a presença religiosa a partir dessa experiência intensamente humana, que torna a poesia profundamente arraigada: “A poesia é tão triste! O que é bonito enche os olhos de lágrimas.”.

Adiante, veremos que “Branco” é um poema imagético, que esculpe a glória de santos em estátuas, registrando na memória as marcas da religiosidade popular, solidária e adepta ao sofrimento:

É no sonho que voltam para dar testemunho,  
insistentes e fustigados,  
batidos de halo e nimbo, uma legenda só: pungência pura.  
O que sempre falam as palavras não dizem.  
Sustidos no alto clima de claridade e pedras,  
sol sobre tufos verdes e areia, vento desencadeado,  
os fixos olhos dos que viram Deus avisam.  
Misericordiosos e imóveis.  
(PRADO, 2016, p. 273-274)

No sonho a presença dos santificados versa sobre o testemunho, nem eles ficaram isentos da fustigação. Interessante retomar que a religiosidade na poesia adeliana tem a ver com a revelação de Deus na palavra, pois “o divino não significa apenas um tema de que se serve a poesia, mas é um instrumento de compreensão do mundo e, para Adélia, em particular, o que torna possível o fazer poético” (QUEIROZ, 1994, p. 17). Certamente sofreram castigos e maus tratos até que vissem Deus. Ornadas com o anel de luz, “halo e nimbo”, são legendas de pessoas santas que não ficaram isentas da “pungência pura”, do sentimento de dor que nos irmana, inquieta e aproxima do Jesus crucificado. O sofrimento dos “insistentes e fustigados” transcendeu.

Estáticos, em estátuas, “O que sempre falam as palavras não dizem”, porque comunicam através do silêncio capaz de transcender a lógica humana. São “Misericordiosos e imóveis”, são capazes de exercitar a bondade sem sair do “alto clima de claridade e pedras”, no lugar dos sustidos que seguram a mão dos que ainda não habitam o céu: “Recurso à natureza plástica e sonora das imagens” (QUEIROZ, 1994, p. 18). Os versos nos oferecem à leitura um poema como estátua, com cena estática, “imagens de uma situação, de um objeto, de uma sensação, recuperadas do tempo pela memória” (QUEIROZ, 1994, p. 18).

Metapoético, “Branco” é um poema sem marcas evidentes do sujeito lírico, mas com o vigor de quem acabara de nascer, é “pungência pura”, de algo que aconteceu sem deixar registros ou talvez não tenha durado tempo suficiente para que a memória conseguisse captar. Eles, os santificados, voltam “insistentes e fustigados” para darem o testemunho de que o esquecimento repentino não os apagará por completo. “Deu branco”, a memória falhou, ficou confuso e o “que sempre falam as palavras não dizem”. “Deu branco” também sinaliza a pureza e a beatitude da qual participam. Assim, neste poema Adélia nos surpreende com a sensação de quem experimenta a angústia de perder a poesia entre tantas dispersões do caminho: “Sustidos no alto clima de claridade e pedras, / sol sobre tufos verdes e areia, vento desencadeado, / os fixos olhos dos que viram Deus avisam.” Entretanto, sustentados pela visão beatífica que supera a linguagem, estão “Misericordiosos e imóveis”, na plenitude. Branco é também uma referência ao tipo de versificação praticada por poetas, pelo fato de não utilizarem rimas com recorrência.

Tendo em mente que o título de um livro sempre aponta possibilidades de leitura, em *Terra de Santa Cruz* a poeta ainda nos indica o itinerário, considerando os títulos que conferiu aos três capítulos: *Território*, *Catequese* e *Sagração*. Dialogando com a análise supracitada, o processo de sagração da poesia adeliana respeitou as etapas do que Eliade considerou ser a “consagração de um lugar”, ou então, “a cosmogonia do caos”. E isso é um comportamento repetidamente religioso, que recria a terra com a ereção da cruz. É revisitando esse espaço profano, da realidade que pertence ao nosso mundo “natural”, que Adélia singulariza a manifestação de algo de outra ordem, de algo sagrado. Temos visto que a religiosidade na poesia adeliana está imbricada no sentimento de justiça social. Nessa mesma perspectiva, Hohlfeldt afirma que o “poema que dá título ao volume é exemplar nessa construção” (2000, p. 85) de uma identidade brasileira, pois permite a leitura com viés que evidencie aspectos mais concernentes à realidade do país:

*Terra de Santa Cruz* surgiria em 1981, portanto, três anos depois de *O coração disparado*. Desde logo, o batismo do livro nos remete, historicamente, ao do próprio Brasil e, metaforicamente, a um espaço marcado pela presença religiosa. Na verdade, ambos os significados estão pressupostos na denominação do novo livro, organizado em três grandes blocos, denominados, respectivamente, Território, Catequese e Sagração, num total de 40 poemas, sendo a última parte, uma vez mais, composta de um único texto, funcionando como um fecho para o livro.

Se a referência à condição de brasilidade já surgira no livro anterior [*O coração disparado* - 1978] – “Ser brasileiro me determina de modo emocionante” (p. 63) – e chegara mesmo a antecipar o título do novo livro, - “Terra de Vera Cruz, a Terra de Santa Cruz, / a carta de Caminha, admiravelmente precedendo-nos: / ‘é um país que vai pra frente, Senhor meu

Rei” (p. 108) – chegando a referir episódios concretos e imediatos como a morte do presidente Juscelino Kubitschek – “O Presidente morre. / Choro querendo o meu choro o mais definido de todos / e esta mesma vaidade choro. /.../ O Presidente morre: é tristíssimo / Por nascimento e gosto, por destino, agora por dura escolha, / desejo o sabiá, o Presidente vivo, o peixe vivo” (pp.107-8) – é neste terceiro livro [Terra de Santa Cruz – 1981] que vai se definir com maior clareza. (HOHLFELDT, 2000, p. 84-85)

É nessa conjuntura, pujante e desafiadora, que Adélia Prado tornou público *Terra de Santa Cruz*. Ao que nos parece, não havia saída para a poeta diante da condição do país, a não ser se render à brasilidade. Por isso, Hohlfeldt destacou que no terceiro livro a poeta definiu com maior clareza sua maneira metafórica de retratar o Brasil, num espaço marcado pela presença religiosa.

### 3.2 Diferenças no território

Retomando as considerações da pesquisa de Massi, reconhecemos nelas um roteiro pertinente para as investigações aqui pretendidas, pois entendemos que ele desenvolveu uma análise sistemática e volumosa da obra adeliana, nos permitindo identificar diferenças no território de *Terra de Santa Cruz*. Inclusive, esta dissertação se consolida demonstrando que na poesia adeliana o plano da política está abarcado pelo que ponderamos ser uma dimensão social:

Em *Terra de Santa Cruz* [livro], há uma síntese perfeita entre o plano da religião e da política, da missa e do teatro, do nacional e do universal. Tudo realizado com alta tensão dramática e inserido na conflitiva realidade brasileira. A violência ora entra pela porta dos fundos da família – “Joaquim meu tio foi imperturbável ditador” [“Os tiranos”] –; ora pela estreita porta social – “E os pobres? / Até os ensandecidos quererão saber. / E se ninguém perguntar as pedras gritarão: / e os pobres? E os pobres? / Os negrinhos adolescentes / apanham do patrão em Montes Claros / e não ganham comida, / só más ordens e insultos” [“O servo”] –; ora pela da ditadura – “Meu filho era bonzinho. / Nunca ia suicidar conforme disse a polícia. / Pus a mão na cabeça dele, estava toda quebrada, / mataram de pancada o meu filhinho. / As testemunhas sumiram, / perderam os dentes, a língua, / perderam a memória. / Eu perdi o menino.” [“O falsete”]. (MASSI, 2016, p. 510)

O desinteresse dos conformados com a vida pacata e piedosa não parece influenciar a poeta. Adélia é uma poeta cheia de perguntas, ela não se desobriga de indagar. Nem diante de Deus se cala, quer saber, a título de exemplificação, por que existem tantos sem privilégios. Seu discurso está enviesado por valores cristão-católicos, tanto é que no poema a seguir,

intitulado “O servo”, nota-se que as contradições do mundo a importunam por serem inaceitáveis e por exigirem sua solidariedade:

E os pobres?  
 Até os ensandecidos quererão saber.  
 E se ninguém perguntar as pedras gritarão:  
 e os pobres? E os pobres?  
 Os negrinhos adolescentes  
 apanham do patrão em Montes Claros  
 e não ganham comida,  
 só más ordens e insultos.  
 Está escrito: “O zelo de Tua casa me devorará.”  
 Por quem zelo eu?  
 Ao fim por sensações nas quais descubro sempre:  
 existe um bem, existe. E tudo é bom,  
 é boa a paixão, a morte é boa, sim.  
 Achei engraçado quando o poeta tropeçou na pedra,  
 eu tropeço na lei de jugo suave: “Amai-vos.”  
 O que sei de ressurreição começa aqui,  
 em ruas que os homens fizeram e nelas passam  
 carregando sacolas, bolsinhas presas no cinto  
 onde guardam seus óculos.  
 Eu fico horas no sol. As comidas dos homens são poéticas,  
 tiradas dos três reinos da criação  
 e matam em mim duas formas de fome. Sou o mais pobre.  
 Com incompreensível alegria, como um fardo,  
 carrego a consciência de um dom  
 que põe negrinhos e pessoas pálidas  
 ornados e cintilantes.  
 Poesia sois Vós, ó Deus.  
 Eu busco Vos servir.  
 (PRADO, 2016, p. 209-210).

“E os pobres?”: novamente, essa preocupação com os pobres é um indicativo de que a assimilação dos seus princípios religiosos penetra sua poética – já lembramos aqui que a poeta bebeu das fontes do franciscanismo<sup>41</sup> desde muito jovem. Massi chamou a atenção “para determinados valores literários introduzidos e rotinizados depois do modernismo, como, por exemplo, esse veio franciscano que atravessa a vasta planície da poesia moderna brasileira” (2016, p. 500). Isso a instigou diretamente, pois a pobreza que aborda nos poemas é apresentada como experiência de abnegação e despojamento por motivação evangélica, tendo

---

<sup>41</sup> É demonstrado que o franciscanismo impregnou muitos dos seus valores sociais e religiosos, visto que “A convivência com os franciscanos não marcou somente sua infância e adolescência, prolongou-se pela vida adulta. Em 1965, quando ela e o marido ingressaram na primeira turma do curso de Filosofia, em Divinópolis, a maioria dos professores era composta por frades holandeses vinculados ao convento dos franciscanos. E, até mesmo em suas colaborações nos jornais, Adélia costumava assinar com o pseudônimo de Franciscana.” (MASSI, 2016, p. 498). Um dos seus irmãos, o Antônio, se tornou religioso franciscano.



interferido, inclusive, na sua recusa ao ornamento. Sua estética se funda na busca pela beleza que se ergue do singelo, do modesto, do humilde. Medina frisou que os críticos “eternamente registrarão seu despojamento, a linguagem concreta e substantiva, a forma direta de dizer as coisas” (1985, p. 421).

Do quinto ao oitavo versos, nos deparamos com os “negrinhos adolescentes / que apanham em Montes Claros / e não ganham comida, / só más ordens e insultos.” Esta sujeição do negro a incomoda. Prova disso é que, com lirismo, faz opções lexicais capazes de indicar esse incômodo: “negrinhos”, no diminutivo, denota a condição social diminuída à qual foram subjugados. Seguindo na análise do poema, confere-se que a citação da expressão “O zelo de Tua casa me devorará”, no nono verso, aparece duas vezes na Bíblia, primeiro no Salmo 69, pela boca de Davi, no Antigo Testamento, e segundo no Evangelho de João, no Novo Testamento. Esse movimento de recordação interessa por representar o “cumprimento da sua sina”, da sua “missão”, ser “arauto”, ser “poeta”. Por consequência, inclina-se para a compreensão de que o zelo da casa é o cuidado com tudo que ela pode representar na nossa cultura: lugar para residir, domicílio da família, morada de sentimentos, edifício habitacional, vivenda da segurança. Porquanto, o zelo para com a “casa” plurissignifica, podendo ser o cuidado dedicado a algo ou a alguém, em sentido amplo. O próprio corpo também é casa, morada de Deus: “Sei que Deus mora em mim / como sua melhor casa”<sup>42</sup> (PRADO, 2016, p. 346).

Assim, mesmo a dimensão social, na poesia adeliана, está diretamente ligada à participação religiosa. Seu ardor tem origem no Evangelho, que já indica para a poeta as oposições entre o que acontece e o que almeja para o mundo, onde discerne que “Ao fim por sensações nas quais descubro sempre: / existe um bem, existe.” O sujeito poético consegue, por meio do esforço mimético, reconhecer que, apesar do mal que nos perturba, o bem prevalece: “E tudo é bom, / é boa a paixão, a morte é boa, sim. / Achei engraçado quando o poeta tropeçou na pedra, / eu tropeço na lei de jugo suave: “Amai-vos.” Até seu assombro mais constante, a morte, é boa, sim, porque a confiança na ressurreição<sup>43</sup> conforta – ela começa aqui, no cuidado dos homens para com a nossa casa comum. O sujeito assume que seu tropeço é “lei de jugo suave”, a dificuldade está em cumprir o mandamento maior de

---

<sup>42</sup> “Direitos humanos”.

<sup>43</sup> A ressurreição, no sentido adeliано, além de um dogma de fé, é um processo de redenção “que começa aqui”, na vida que pulsa e arde. Marly de Oliveira comentou que “Há em Adélia a alegria de pensar na ressurreição com o corpo para a vida eterna, no sentido estrito que lhe dá o cristianismo.” (2005, p. 66). Poemas como “No céu” – “Os militantes / os padecentes / os triunfantes / seremos só amantes.” (PRADO, 2016, p. 366) – reforçam que o céu, o lugar teológico da eternidade, é onde Deus recebe a todos para serem só amantes, para sempre gozarem da alegria.

Jesus, o novo mandamento: “Amai-vos”<sup>44</sup>. O sol, imagem poética do Cristo, seu luzeiro salutar, é essencial para que seu serviço esteja sempre fecundando, por isso, fica horas ao sol, gasta tempo cultivando a proximidade com Deus, se alimentando das comidas poéticas, tiradas da vida, dos três reinos da criação – reino mineral, reino vegetal, reino animal – capazes de matar duas formas de fome: a de pão e a de poesia. Angélica Soares, analisando aspectos da poética de Adélia, acentua, no conjunto de sua obra:

[...] a consciência de que fazer literatura é, para ela, uma missão religiosa. Deus é a própria Poesia, sendo o poeta apenas transmissor de suas mensagens, um “servo” do Senhor, recriador de sua presença, por diferentes formas [...] Não se pode deixar de atentar para o fato de que fazer literatura é, para a poetisa mineira, uma missão sagrada. “Escrever para mim é uma religião”, lê-se em “As palavras e os nomes” (FP, p. 33), ou lê-se em entrevista concedida a Vera de Sá: “(...) não tem jeito de separar uma experiência mística de uma experiência poética. Ela é sagrada” (PRADO, 1988, p. 27).” (SOARES, 2005, p. 61)

Mais uma vez Adélia retorna às narrativas bíblicas para a partir dela enunciar sua profecia poética, com a qual termina o poema “O servo”: “Poesia sois Vós, ó Deus. / Eu busco Vos servir.” Em outro âmbito, mais religioso, cuidar dos pobres é servir a Deus<sup>45</sup>; e é impossível desconsiderar o atravessamento dessa mística oblativa, do serviço abnegado aos que mais necessitam, sendo que servir a Deus é servir à humanidade, onde se encontra a poesia: “A fonte da poesia é Deus, sendo o poeta, o servo, recriador, por diferentes formas, de sua presença” (SOARES, 2005, p. 61). Sobre o mesmo tema, o Compêndio da Doutrina Social da Igreja Católica indica que a “luta contra a pobreza encontra uma forte motivação na opção, ou amor preferencial, da Igreja pelos pobres” (2004, p. 62).

### 3.3 Outros diálogos

<sup>44</sup> “<sup>12</sup>Eis o meu mandamento: amai-vos uns aos outros com o eu vos amei. <sup>13</sup>Ninguém tem maior amor do que aquele que se despoja da vida por aqueles a quem ama. <sup>14</sup>Vós sereis meus amigos se fizerdes o que eu vos mando. [...] <sup>17</sup>O que eu vos ordeno é que vos ameis uns aos outros.” (BÍBLIA TEB, 1994, p. 2079)

<sup>45</sup> Boa parte do ensinamento social da Igreja Católica, que tem apelo nas ações de Jesus narradas nos Evangelhos, é solicitado e determinado pelas grandes questões sociais que nos interpelam. Por isso, ela quer ser uma resposta efetiva na promoção da justiça social: “A pobreza põe um dramático problema de justiça: a pobreza, nas suas diferentes formas e conseqüências, caracteriza-se por um crescimento desigual e não reconhece a cada povo «igual direito a» sentar-se à mesa do banquete comum. Tal pobreza torna impossível a realização daquele *humanismo plenário* que a Igreja almeja e persegue, para que as pessoas e os povos possam «ser mais» e viver em «condições mais humanas».” (COMPÊNDIO, 2004, p. 62). Nesse sentido, servir a Deus é servir aos pobres, na solidariedade que irmana todos os cristãos na prática da caridade.

Volvendo à questão da intertextualidade na poesia adeliana, conforme acabamos de verificar nos parágrafos anteriores, os textos bíblicos são uma fonte à qual a poeta recorre com frequência. Eles estão tanto nos poemas quanto nas epígrafes, estabelecendo-se como um “antecedente” de referência para Adélia. Na constatação de Massi, afora “João Guimarães Rosa em *Terra de Santa Cruz*, Adélia só pinçava epígrafes da Bíblia; essa inesperada incursão demonstra disposição para dialogar, no plano literário, com novas fontes e referências” (2016, p. 522).

As relações intertextuais do texto poético com os textos bíblicos constituem uma rede de contatos. Apesar de citar Guimarães Rosa com recorrência no *Terra de Santa Cruz*, Adélia conversa mais com Drummond na sua obra, desde o início, a partir do seu poema inaugural “Com Licença poética”<sup>46</sup>. Sant’Anna é mais um que atesta essas interlocuções da poeta com outros escritores: “Adélia, percebia-se, tinha feito suas leituras, transparecia uma coisa de Guimarães Rosa outra de Drummond, mas estava falando definitivamente na primeira pessoa” (SANT’ANNA, 2016, p. 483-484). O entroncamento dos escritores “entre montanhas”, no sertão ou no deserto estabelece essa intertextualidade marcada, evidente tanto nas epígrafes, quanto nos poemas, “patrimônio comum a que os escritores recorrem consciente ou inconsciente” (CARVALHAL, 2006, p. 126). Esse procedimento alimenta possibilidades de leituras cada vez mais amplas, em “que o choque de uma palavra abre na outra”<sup>47</sup> (PRADO, 2016, p. 183). A poesia necessita desse contato, dessa relação intertextual capaz de gerar novos textos em “sua permanente redefinição como prática de leitura que remete constantemente a outros textos, anteriores e simultâneos, que estão presentes naquele que temos sob nossos olhos” (CARVALHAL, 2006, p. 135).

No poema que abre *Terra de Santa Cruz*, “A boca”, podemos observar alguns traços de composição poética em que a intertextualidade estabelece a tessitura da dimensão religiosa e da dimensão social na poesia adeliana, que em maior ou menor grau constarão nas análises *a posteriori*:

Se olho atentamente a erva no pedregulho  
uma voz me admoesta: mulher! mulher!

---

<sup>46</sup> Hohlfeldt, comentando a revelação da poeta, já indicava o procedimento da intertextualidade desde o início das publicações dela, destacando que, “além da Bíblia – que lhe marcaria ao longo da vida” (2000, p. 70), um dos seus irmãos ajudou-a em suas leituras de “Guimarães Rosa, em que busca muitas epígrafes para seus livros, e Carlos Drummond de Andrade, a quem não apenas teria como padrinho, quanto ousaria parodiar logo no poema de abertura do livro de estréia, contradizendo-o e, deste modo, delimitando com clareza seu espaço literário, constituiriam outras influências sobre sua poesia.” (HOHLFELDT, 2000, p. 70)

<sup>47</sup> “O espírito das línguas”.

como se me dissesse: Moisés! Moisés!  
 Tenho missão tão grave sobre os ombros  
 e quero só vadiar.  
 Um nome para mim seria A BOCA  
 ou A SARÇA ARDENTE E A MULHER CONFUSA  
 ou ainda e melhor A BOBA GRAVE.  
 Gosto tanto de feijão com arroz!  
 Meu pai e minha mãe que se privaram  
 da metade do prato para me engordar  
 sofreram menos que eu.  
 Pecaram exatos pecados,  
 voz nenhuma os perseguiu.  
 Quantos sacos de arroz já consumi?  
 Ó Deus, cujo Reino é um festim,  
 a mesa dissoluta me seduz,  
 tem piedade de mim.  
 (PRADO, 2016, p. 181)

No poema, há a exploração de recursos sonoros, como rimas e paronomásias, ainda que irregulares (festim – mim; boca - boba), e a intertextualidade é composta a partir da menção à experiência de Moisés, narrada no capítulo 3 do livro do Êxodo, versículos 1 a 14<sup>48</sup>. O profeta do Antigo Testamento, escolhido por Deus para libertar o povo de Israel da escravidão imposta pelos egípcios, foi quem revelou aos israelitas a promessa de uma terra onde corria leite e mel, guiando-os até Canaã. Conforme o relato bíblico, foi ele que recebeu no Monte Sinai (Ex 20, 1-21) as Tábuas da Lei de Deus, com os Dez Mandamentos. Entretanto, o mais importante da vivência de Moisés é a sua relação com o divino: o profeta foi oráculo do Altíssimo, ele se deparou no Monte Horeb – a montanha de Deus – com uma sarça (árvore) que ardia em chamas sem se consumir e que emitia a mensagem de Deus. É a partir dessa experiência que Moisés se torna o profeta do seu povo, que se torna a boca de Deus entre os israelitas, conforme o trecho da narrativa bíblica:

<sup>1</sup>Moisés apascentava o rebanho de seu sogro Iitrô, sacerdote de Midian. Levando o rebanho além do deserto, chegou à montanha de Deus, ao Horeb. <sup>2</sup>O anjo do Senhor apareceu-lhe numa chama de fogo, do meio da sarça. Moisés viu: a sarça ardia em fogo, mas não se consumia. <sup>3</sup>Moisés disse então: “Vou chegar perto para ver esta grande visão: por que a sarça não queima?” <sup>4</sup>O Senhor viu que ele havia chegado perto para ver, e Deus o chamou do meio da sarça: “Moisés! Moisés!” Ele disse: “Eis-me aqui!” (BÍBLIA TEB, 1994, p. 102)

Uma experiência análoga se desenrola nos três primeiros versos do poema: “Se olho atentamente a erva no pedregulho / uma voz me admoesta: mulher! mulher! / como se me dissesse: Moisés! Moisés!” – o sujeito poético é chamado a cumprir a missão que lhe foi

<sup>48</sup> (BÍBLIA TEB, 1994, p. 102-103)

conferida, ser poeta; porém, só quer vadiar. O olhar atento para a erva no pedregulho a interpela, é o olhar para o cotidiano, para os anteparos da existência. Esse sentimento controverso, ser poeta e querer só vadiar, aproxima o sujeito poético dos leitores a partir da identificação desse desejo hesitante, pelo fato de indicar a responsabilidade do poeta perante a realidade, quando por força da missão deveria denunciá-la, o que por si só já exige seriedade; e mais, aproxima o sujeito poético do profeta, com missão grave sobre os ombros. A missão do profeta, no contexto bíblico, é ser instrumento de anúncio dos desígnios divinos e denúncia das injustiças sociais, ele é escolhido do meio do povo para servir o povo, por isso está inserido na realidade de seu tempo e atento às necessidades da comunidade:

<sup>9</sup>E agora, visto que o clamor dos filhos de Israel chegou a mim e eu vi a carga que os egípcios fazem pesar sobre eles, <sup>10</sup>vai, pois! Eu te envio a Faraó. Faze sair do Egito o meu povo, os filhos de Israel”. (BÍBLIA TEB, 1994, p. 102)

É como no poema, em que o sujeito poético exprime a consciência do que nomeia como “missão tão grave”. Assim, “A boca” reforça a dimensão social da lírica adeliana, ao voltar o olhar para o próprio entorno, onde o pai e mãe estão sobrevivendo mesmo diante da privação “da metade do prato”, para engordar a filha. Essa preocupação manifestada com o sofrimento causado pela escassez é sinal de uma consciência escrupulosa, que pesa mais mesmo sobre os pecados<sup>49</sup> comuns, isso sem deixar de indicar outros aspectos como a relação com o sagrado, com o profano e com a memória. A missão do poeta se confunde com a missão do oráculo, pois poesia é também revelação; o oráculo, com sua dupla ação, de ser a resposta aos que consultam as divindades e de ser o próprio encarregado pela transmissão da mensagem recebida de Deus: ambas “Poesia e religião são revelação.” (PAZ, 2012, p. 144)

A crise em torno do nome para si, nos versos seis, sete e oito do poema, revela a preocupação com a missão e a dinâmica da experiência com Deus. Em condições parecidas a “experiência poética, como a religiosa, é um salto-mortal: uma mudança de natureza que é também uma volta a nossa natureza original. Encoberto pela vida profana ou prosaica, de repente, o nosso ser recorda sua identidade” (PAZ, 2012, p. 144). Vejamos que a experiência do sujeito no poema é uma experiência dupla: é poética e é religiosa; capaz de legitimar a ele e a sua própria identidade. E mais, é uma experiência que se dá no uso da palavra. Afinal, qual nome melhor representa a sua sina? Contudo, no texto Bíblico a preocupação de Moisés é com o nome de Deus:

---

<sup>49</sup> Para a Igreja Católica, o pecado “é um abuso da liberdade que Deus dá às pessoas criadas para que possam amá-Lo e amarem-se mutuamente.” (CATECISMO, 2014, p. 128)

<sup>13</sup>Moisés disse a Deus: “Eu irei para junto dos filhos de Israel para lhes dizer: o Deus de vossos pais me enviou a vós. Se me perguntarem: Qual é o seu nome? — que lhes direi?” <sup>14</sup>Deus disse a Moisés: “Eu sou aquele que serei”. E disse: “Assim falarás aos filhos de Israel: Eu sou me enviou a vós”. (BÍBLIA TEB, 1994, p. 103).

Nomear é reconhecer o sujeito no mundo, é atribuir-lhe identidade, lugar e múnus. Por isso a preocupação com o melhor nome: “A BOCA? A SARÇA ARDENTE E A MULHER CONFUSA? A BOBA GRAVE?”. A boca, com sua tripla função, como primeiro órgão responsável pela digestão, pela respiração e pela fala, possibilitando comer, respirar e falar, na perspectiva do poema permite à poeta vociferar a realidade, em tom de denúncia e de confissão. E, neste caso, a boca tem a como principal função a de falar, possibilitando ao sujeito ser missionário da palavra poética.

Gostar tanto de feijão com arroz tornou-se motivo para um exame de consciência capaz de constatar que seus pais, privados de metade do prato para permiti-la engordar, sofreram menos que ela. Os pecados deles não os conferiu o desassossego de uma voz a persegui-los. Isto porque só ela tinha “missão tão grave”, missão de poeta, que exigia a retidão de um eleito, não havendo espaço para o pecado da gula e dos exageros da linguagem. Por isso, a pergunta do nono verso está impregnada de incertezas e de melancolia. Ao invocar a piedade divina nos três últimos versos, consola-se com a certeza de que não estará isenta das seduções do mundo. Perfeito será quando no Reino de Deus puder gozar da festa eterna. A grave missão do poeta remonta à antiguidade, em que a figura do vate (indivíduo que pratica o vaticínio, o ato de predizer ou adivinhar o futuro) está atrelada à ideia de profecia, sob a regência dos deuses. A partir do romantismo, o vate passa a representar aquele que escreve ou declama poemas, ou seja, o poeta, com ostensiva presença na história da literatura.

### **3.4 O lugar da voz**

Novamente, recorreremos a Zumthor para entender melhor o lugar da voz na poesia, principalmente quando pensamos a respeito do papel do vate, considerando que a “voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória” (1993, p. 139). A respeito da memória, aprofundaremos no próximo capítulo, porém faz-se válido lembrar que a “memória, por sua vez, é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, a voz poética é memória.” (ZUMTHOR, 1993, p. 139). A voz, no

poema, seja ela murmurada ou gritada, perguntando ou respondendo, é mais um aspecto da poética adeliãna que aqui exploramos como desdobramento do corpo que gera movimento, que é encarnação da palavra. Ao poeta e ao profeta, sob os auspícios da poesia, independentemente do contexto social, cabe a missão de realizar a cena alojada na memória. Outro poema que elucidava essa leitura, a respeito da missão do poeta, que se confunde com a do profeta, do arauto, do missionário e do vate, é “O poeta ficou cansado”, em que o sujeito poético se posiciona diante de Deus para indagá-Lo:

Pois não quero mais ser Teu arauto.  
 Já que todos têm voz,  
 por que só eu devo tomar navios  
 de rota que não escolhi?  
 Por que não gritas, Tu mesmo,  
 a miraculosa trama dos teares,  
 já que Tua voz reboa  
 nos quatro cantos do mundo?  
 Tudo progrediu na terra  
 e insistes em caixeiros-viajantes  
 de porta em porta, a cavalo!  
 Olha aqui, cidadão,  
 repara, minha senhora,  
 neste canivete mágico:  
 corta, saca e fura,  
 é um faqueiro completo!  
 Ó Deus,  
 me deixa trabalhar na cozinha,  
 nem vendedor nem escrivão,  
 me deixa fazer Teu pão.  
 Filha, diz-me o Senhor,  
 eu só como palavras.  
 (PRADO, 2016, p. 323)

O arauto, na Idade Média, era, basicamente, o encarregado das proclamações solenes: dos anúncios oficiais da realeza, das notícias de guerra e de paz, das informações sobre as batalhas. Ou seja, era um encargo importante. Ao recusar tomar navios de rotas que não escolheu, o sujeito poético quer devolver para Deus a missão a ele confiada, interpelando-O: “Por que não gritas, Tu mesmo, / a miraculosa trama dos teares, / já que Tua voz reboa / nos quatro cantos do mundo?” Para que existem poetas se a voz de Deus pode ser ouvida no mundo todo? O poeta ficou cansado e se posiciona diante das conflitantes condições humanas, da ordem do querer. O mundo não para, continua progredindo, no entanto Deus ainda insiste em ter “caixeiros-viajantes / de porta em porta, a cavalo!”, oferecendo o seu “verbo eterno”.

Na verdade, o desejo do sujeito poético é estar no lugar do afeto, do encontro com o humano, onde prepara o alimento que sustenta e revigora: “Ó Deus, / me deixa trabalhar na

cozinha, / nem vendedor nem escrivão, / me deixa fazer Teu pão”. Transparece no poema um sentimento de cansaço misturado com a desilusão em relação a sua responsabilidade de oráculo da poesia. Escrito em única estrofe, nos deparamos nos versos com um desabafo poético curto, mas com a tensão de quem se posiciona contra a vontade de Deus, por não querer mais cumprir sua missão de poeta – quer somente fazer pão. O título do poema está prestes a indicar uma contradição em relação aos versos do poema: a mulher *versus* o arauto. Já podemos dizer, a partir da leitura atenta da obra de Adélia, que o gênero não é uma discussão que perpassa sua escrita. Parece-nos que coexistem o masculino e feminino com diferenças identificáveis no fazer do sujeito poético. Isso tem a ver também com o fato desse sujeito poético não se autodenominar poeta – “Eu sou poeta? Eu sou?”<sup>50</sup> (PRADO, 2016, p. 46) –, conforme veremos no Capítulo 03 deste trabalho. É uma pergunta que permanece em aberto, ecoando sem respostas. Outros poemas irão indicar essa voz masculina, como “Disritmia” (*Ibidem*, p. 46), “Sedução” (*Ibidem*, p. 48-49), “Anúnciação ao poeta” (*Ibidem*, p. 53) e “O modo poético” (*Ibidem*, p. 59), todos de *Bagagem*. O que inferimos, até o momento, é que quando se refere à função social do ofício poético, o subscreve no masculino. Tal fato assinala que o masculino não se opõe ao feminino da poesia adeliana, refere-se à ideia de totalidade da natureza do ser humano e da condição humana.

Ainda há no poema outra imagem significativa: “Filha, diz-me o Senhor, /eu só como palavras”: ao associar o alimento à linguagem, ela prefigura um paradigma para a mulher que quer trabalhar na cozinha, pois o encargo do arauto deve ser cumprido no campo da linguagem. Nesse diálogo com o Senhor (Deus Pai Criador), o sujeito poético se alimenta e alimenta o Senhor: que só come palavras. O alimento de Deus é a oração a ele dirigida, conforme verificamos no capítulo 13, versículo 15, da Epístola aos Hebreus “ofereçamos sem cessar a Deus *um sacrificio de louvor*, isto é, *o fruto dos lábios* que confessam o seu nome.”<sup>51</sup> (BÍBLIA TEB, 1994, p. 2366). Da mesma forma que Deus se alimenta da palavra do homem, o homem se alimenta da palavra de Deus, estabelecendo um paradoxo na poesia adeliana, porque no texto poético é atribuído a Deus um distintivo humano: o comer. E no Evangelho de São Mateus (Mt 4,4), o evangelista reforça que “Não só de pão viverá o homem, mas de toda palavra que sai da boca de Deus” (BÍBLIA TEB, 1994, p. 1861). Essa proposição contraria a visão mais básica de Deus, que está assentada sob a crença de uma imagem do

<sup>50</sup> “Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade”.

<sup>51</sup> A nota de rodapé do texto bíblico, ressalta que: “O autor conclui com uma frase de tom solene que associa invocação, votos e doxologia.” (BÍBLIA TEB, 1994, p. 2366)



divino sem necessidades, considerando que o ato fornece para o corpo os nutrientes necessários às funções vitais.

Por isso, sempre invocativo, esse sujeito poético não consegue fugir da voz do Espírito de Deus, que o faz de oráculo da poesia. “Escrivã na cozinha” (PRADO, 2016, 392), “Dona doida” (*Ibidem*, p. 80) e “Órfã na janela” (*Ibidem*, p. 158) são poemas adelianos que evidenciam o quanto as experiências do humano e com o divino permeiam sua escrita. A “Mulher ao cair da tarde”, em tom oracular, dá ênfase à condição do poeta no ofício com o verbo:

Ó Deus,  
 não me castigue se falo  
 minha vida foi tão bonita!  
 Somos humanos,  
 nossos verbos têm tempos,  
 Não são como o Vosso,  
 eterno.  
 (PRADO, 2016, p. 343)

A mulher devota, preocupada com o tempo e com a eternidade, exprime em suas palavras o teor do sofrimento e da resignação em sua condição humana finita, diante da eternidade divina. A conformação no quarto verso – “Somos humanos” – dói na carne do sujeito poético que acolhe sua finitude, pois “nossos verbos têm tempos”, em oposição ao tempo do Verbo de Deus, que é eterno. Dispondo da linguagem poética para seu ofício, engendra uma metáfora criativa nos versos quinto, sexto e sétimo: “nossos verbos têm tempos, / não são como o Vosso / eterno”, em que a mitigação vem com a ciência da eternidade. Em “Genesíaco”, poema do livro *O pelicano*, Adélia nos apresenta as bases de sua própria poética: “Os vocativos / são o princípio de toda poesia”, com referências recorrentes a textos bíblicos. Os desajustes do humano a interpelam, por isso seu universo poético está marcado pela lamúria, pela dor, pela confissão, pelo diálogo com Deus transformado em arte.

Em *Terra de Santa Cruz*, a segunda seção foi intitulada “Catequese”. Esse título faz referência à fase da formação de iniciação cristã católica marcada pela acolhida do catecúmeno na comunidade eclesial. Conforme o próprio Catecismo da Igreja Católica, a catequese é o serviço de transmissão da fé:

4. Bem cedo passou-se a chamar de catequese o conjunto de esforços empreendidos na Igreja para fazer discípulos, para ajudar os homens a crerem que Jesus é o Filho de Deus, a fim de que, por meio da fé, tenham a vida em nome dele, para educá-los e instruí-los nesta vida, e assim construir o Corpo de Cristo.



o corpo desta esperança, rosa pra sempre orvalhada.  
 Me dá alegria, Pai, eu só quero a alegria,  
 os olhos do moço em mim.  
 Me cansarei, redonda, casável,  
 capitulada entre massas e molhos  
 sentirei fome e prazer,  
 ficarei velha e feliz  
 “porque meu auxílio está no nome do Senhor  
 que fez o céu e a terra”.  
 (PRADO, 2016, p. 212-213)

Iniciado com dois versos em que o sujeito poético manifesta uma consciência metafísica e teológica, no poema o socorro divino invade o corpo num ato sublime, quando “toda a corte celeste / com seus anjos e santos” ativa os sentidos do sujeito poético, causando-lhe “uma sensação”, visto que a compreensão do mundo se dá através dos sentidos. Parafraseando Merleau-Ponty, a consciência é o ser para as coisas por intermédio do corpo, “a consciência do corpo invade o corpo” (1994, p. 114). Pode-se até dizer que a consciência está encarnada e é o corpo que permite o mundo existir para o sujeito. A sensação declarada no terceiro verso revela a unidade do corpo, mesmo que precária, com a consciência, apesar de esfumar-se. A possibilidade do espanto comprova a infrequente afiguração da linguagem poética e esse espanto adeliiano expressa o momento em que o corpo se realiza por meio da linguagem. Sendo poética, essa linguagem é infrequente e talvez a consciência diante do sagrado também seja. O pressentimento encarnado no corpo pela faculdade da consciência permite a experiência poética posicionar a voz do sujeito no poema.

“Tudo é por causa da morte”, e esse assombro parece não abandona o sujeito poético. O medo da morte, da finitude corporal, ativa a consciência da materialidade do corpo. A dimensão religiosa implica no corpo, por isso, nos capítulos seguintes, buscaremos investigar a maneira como o corpo está incurso nas duas dimensões, religiosa e social. Parece que a morte aponta para o que a fisiologia destrinchou: células, tecidos, órgãos, sistemas etc. A mão, o peito e os ossos são corpo sensível, por meio do qual todo sujeito experimenta o mundo, como por exemplo, através da dor, com “a intensificação da subjetividade e da emotividade” (QUEIROZ, 1994, p. 25) no poema, visando expressar uma vivência pessoal. O coração aqui parece se tornar a tópica, o recinto da sensibilidade, da experiência vivida no corpo pela dor da morte, emoldurando o sentimento amoroso em estilo romântico e provençal.

Os poetas provençais ficaram conhecidos como trovadores, autores de letras e de melodias (cantigas) que em sua origem, no século XII, eram marcadas pelo amor cortês<sup>52</sup>, indicando um estilo de vida da época. Octavio Paz apontou que o “século XII foi o século do nascimento da Europa; nessa época surgem o que seriam depois as grandes criações de nossa civilização, entre elas duas das mais notáveis: a poesia lírica e a idéia do amor como forma de vida” (1994, p. 70). Ademais, Paz reforçou que:

O termo 'amor cortês' reflete a diferença medieval entre *corte* e *villa*. Não o amor *villano* – copulação e procriação -, mas sim um sentimento elevado, próprio das cortes senhoriais. Os poetas não o denominaram 'amor cortês', usaram outra expressão: *fin'amors*, quer dizer, amor purificado, refinado. Um amor que não tinha por fim nem o mero prazer carnal nem a reprodução. Uma ascética e uma estética. Embora entre esses poetas houvesse personalidades notáveis, o que conta realmente é sua obra coletiva. As diferenças individuais, embora profundas, não impediram que todos compartilhassem os mesmos valores e a mesma doutrina. Em menos de dois séculos esses poetas criaram um código de amor, ainda hoje vigente em muitos de seus aspectos, e nos legaram as formas básicas da lírica do Ocidente. Três notas da poesia provençal: a maior parte dos poemas tem por tema o amor; esse amor é entre homem e mulher; os poemas não são mais escritos em latim: os poetas queriam ser entendidos pelas damas (*Vita nuova*). Poemas não para serem lidos, mas ouvidos, acompanhados por música, na *cour* do castelo de um gran senhor. Essa feliz combinação entre a palavra falada e a música só podia acontecer numa sociedade aristocrática amiga dos prazeres refinados, composta por homens e mulheres da nobreza. E nisso reside sua grande novidade histórica: o banquete platônico era só de homens e as reuniões adivinhadas nos poemas de Catulo e Propércio eram festas de libertinos, cortesãs e aristocratas de vida livre como Clódia. (PAZ, 1994, p. 70-71)

Para ele, os poetas inventaram o amor cortês porque “era uma aspiração latente daquela sociedade” (*Ibidem*, p. 40). Será proveitoso retomar aqui o que representa a forma provençal, que foi assim definida por ter origem na cidade de Provença, no sul da França, onde os habitantes ainda mantêm um estilo de vida austero, mais campestre, entre as montanhas e plantações de lavanda. Tentando copiar o luxo das construções e dos móveis franceses, se deparam com a falta de recurso. Surgiu assim o estilo provençal de decoração, unindo delicadeza e rusticidade à beleza das flores e do uso de cores em tons claros.

Na luta para ser entendido, o sujeito poético revela o sofrimento diante das complexas realidades subjetivas do poeta; seu dizer está subordinado à ação da poesia, para que os

---

<sup>52</sup> “A aparição do 'amor cortês' tem algo de milagroso, pois não foi consequência de uma pregação religiosa nem de uma doutrina filosófica. Foi a criação de um grupo de poetas no seio de uma sociedade reduzida: a nobreza feudal do sul da antiga Gália. Não nasceu num grande império nem foi fruto de uma velha civilização: surgiu num conjunto de senhorios semi-independentes, num período de instabilidade política mas de imensa fecundidade espiritual.” (PAZ, 1994, p. 69-70).

poemas “não desapareçam, / e se façam necessários como o ar”. Este sofrimento evidencia a consciência corpórea por causa dos sentidos, e é tão vital quanto o próprio ar, pois “o poema é o que está além da linguagem. Mas isso que está além da linguagem só pode ser alcançado por intermédio da linguagem” (PAZ, 2012, p. 31). O décimo terceiro e décimo quarto versos expõem a sedução do pecado, da danação eterna, da condenação ao castigo no inferno, que alicia com favos de mel. O tom confessional e oracional do poema remete-nos às típicas jaculatórias católicas, das orações populares, como nos versos décimo oitavo e décimo nono: “Livrai-me, Senhor, da memória do pecado em meu espírito. / Lava-me com o hissopo e ficarei mais pura do que a neve”; e ao mesmo tempo revela também a simplicidade do cotidiano com a coloquialidade:

A palavra poética e a religiosa se confundem ao longo da história. Mas a revelação religiosa não constitui - pelo menos na medida em que é palavra - o ato original, mas sua interpretação. Em contrapartida, a poesia é revelação da nossa condição e, por isso mesmo, criação do homem pela imagem. A revelação é criação. (PAZ, 2012, p. 163)

A partir do décimo quinto verso até o vigésimo quarto depreende-se uma mudança de tom, com a declaração: “Desminto quem disser: ah, os quintais de Minas, tão pacíficos! / porque neles sofri coisas que, com o auxílio de Deus, / nunca direi.” A pacificidade atribuída aos quintais de Minas é desmentida, mas sem que o motivo seja dito. A vergonha do pecado a impede de rememorar-lo, a ponto de pedir ao Senhor que a livre da “memória do pecado”. Contudo, seu sofrimento tem consolo no auxílio de Deus, único capaz de livrá-la da mancha culposa com o “hissopo”<sup>53</sup>, aspergindo-a com a confortante lavanda dos campos provençais e purificá-la da infração. Para Bataille, essa vergonha se justifica, aparentemente, pelo fato de que “para o cristão, o que é sagrado é forçosamente puro, o impuro está do lado do profano” (2017, p. 250). No “corriqueirismo” da cena em que acha “no escuro a bolsa de água quente”, que conforta o doente para dormir, há os traços da vida marcada pelos atos litúrgicos, pelos ritos de cuidado com o corpo próprio e com o corpo outro. Os versos finais são mais

---

<sup>53</sup> Pesquisando a respeito do uso do hissopo em rituais de purificação, encontramos duas notas de rodapé interessantes na TEB. A primeira, do Antigo Testamento (Ex 15,21): “O hissopo é uma planta aromática de hastes retas, com flores azuis ou avermelhadas. Forma um arbusto pequeno, mas pode crescer sobre ruínas (IRs 5.13). Era utilizado nos diversos ritos, de purificação (Nm 19,6; Sl 51,9; Hb 9.19).” (BÍBLIA TEB, 1994, p. 115). E a segunda, no Novo Testamento (Jo 19,29): “Essa planta de folhas peludas era empregada para as aspersões rituais (Lv 14,4; Sl 51,9). Identificam-na com a manjerona, que não cresce muito mais de um metro. O seu emprego nas presentes circunstâncias não deixa de causar estranheza. Sem dúvida, é preciso ver aqui um simbolismo litúrgico-pascal (Ex 12,22).” (BÍBLIA TEB, 1994, p. 2089)

claramente direcionados ao Pai, revelam um desejo de legalidade, de contentamento possível pelo casamento: “Me dá alegria, Pai, eu só quero a alegria, / os olhos do moço em mim”. Na perspectiva batailleana, o “casamento é, antes de mais nada, a moldura da sexualidade lícita” (BATAILLE, 2017, p. 250), o que justifica, ou melhor, torna lícito o desejo do sujeito poético nos seguintes versos do poema: “Me cansarei, redonda, casável, / capitulada entre massas e molhos sentirei fome e prazer, ficarei velha e feliz / porque meu auxílio está no nome do Senhor / que fez o céu e a terra”. Nesse contexto, o casamento, enquanto ato sacramentado, legitima o prazer, pois parte-se do pressuposto de que sobre os noivos repousa a bênção divina, permitindo a eles o prazer do corpo. Ainda vale destacar os dois últimos versos, parafraseados do Salmo 124 (123), nos quais a poeta retoma uma súplica que expressa a confiança no auxílio de Deus:

<sup>1</sup>*Canto das subidas. De David.*  
 Sem o Senhor, quem estava a nosso favor,  
 — que o repita Israel! —  
<sup>2</sup>sem o Senhor, quem estava a nosso favor,  
 quando nos atacaram?  
<sup>3</sup>Então, na sua ardente cólera contra nós.  
 eles nos engoliam vivos,  
<sup>4</sup>éramos então arrastados pelas águas,  
 uma torrente nos submergia;  
<sup>5</sup>então nos submergiam;  
 por águas impetuosas.  
<sup>6</sup>Bendito seja o Senhor  
 que não fez de nós  
 a presa dos seus dentes!  
<sup>7</sup>Como um pássaro, escapados  
 à rede dos caçadores;  
 a rede rompeu-se,  
 escapam os.  
<sup>8</sup>Nosso socorro é o nome do Senhor,  
 que fez o céu e a terra.  
 (BÍBLIA TEB, 1994, p. 1143-1144)

A exegese bíblica indica que o versículo final do referido salmo expressa o sentimento de alívio e confiança, emanado do fundo da alma diante da certeza consoladora do poder divino, capaz de reestabelecer a esperança humana. Nessa interpretação, o poema “O corpo humano” também é concluído com uma verdadeira profissão de fé, retirada do salmo, em que o sujeito poético profere esses versos/versículos que há muitos séculos foi introduzido na liturgia cristã, como modelo de oração.

Com isso, o sujeito poético adeliانو se apresenta com um *motu proprio*, por vezes adverso e paradoxal, em que, geralmente a voz feminina é a da mulher do povo, que registra o

cotidiano, e a voz masculina é a do poeta, do escritor que transforma a vida em poesia. Essas são marcas que estão evidenciadas na obra de Adélia, sendo que a concepção desse sujeito poético se dá num processo de desdobramento da sua poética e de autoconhecimento por meio dos poemas.

Sant'Anna cultivava uma amizade longeva com Adélia, mas isso não o impediu de analisar seus poemas de modo crítico e por vezes contundentes. A ele coube escrever o prefácio do segundo livro de poemas dela, *O coração disparado* (1978), em que já indicava que ao ler os textos da “moça” se assustava e entusiasmava, pois a “danada tinha uma força estranha e o que escrevia escapulia do que eu conhecia em nossa poesia” (*Ibidem*, p. 483). Dentre as características mais evidenciadas da obra adeliana, ele retoma aquelas que a própria poeta indicará em seus poemas no exórdio *Bagagem* e que, de certa maneira, estão presentes nas publicações posteriores: ela “já se definia como “mulher do povo”, que faz a própria comida, que aos domingos bate o osso no prato pra chamar o cachorro e atira restos, constitui um “caso” em nossa poesia. Não quero fazer aquelas frases de efeito, que depois são desmentidas pelo tempo.” (SANT’ANNA, 2016, p. 485). Esse lugar ambíguo, da “mulher do povo, mãe de filhos, Adélia”<sup>54</sup> (PRADO, 2016, p. 17) e do poeta que “é um homem comum”<sup>55</sup> (*Ibidem*, p. 157), é próprio do seu lirismo – aqui assimilado como a expressão singular da consciência individual no poema, capaz de assumir a posição central do discurso, evidenciada na narrativa pela primeira pessoa. Sua escrita reverbera uma voz feminina vigorosa, muito afeita à oralidade. Ana Miranda sintetizou, a partir da leitura dessa obra, como a voz feminina está caracterizada, pinçando palavras, versos e expressões dos próprios poemas adelianos:

Adélia Prado é uma escritora e uma mulher possante, com sua personalidade literária, sem abdicar de sua verdadeira natureza; fala sobre o mundo feminino, o seu e o de tantas outras mulheres, valoriza a maneira feminina de pensar, com mais sentimentos, amor, sensualidade. Ela cria e descreve um mundo onde predomina a feminilidade, mas cabe o homem em sua plenitude, singelo, viril, tocável, rijo e cantante, sem nenhuma ameaça; um mundo onde cabe a mulher também em sua plenitude, altiva, profunda, dominante, inabalável, desdobrável, requintada e esquisita, impecável, sexual, sagrada, mulher que se desnuda que tem seios, vestidos, sonhos, batom, mulher bíblica, vaidosa, bonita, que reza, copula, morre de amor, chora, perfuma a noite, deseja a fome, cumpre suas obrigações paroquiais, trabalha e ganha dinheiro, põe fogo no lixo, tem o coração oprimido pelo júbilo da existência. Ler seus poemas nos causa admiração pelas mulheres, e dá prazer ser mulher. (MIRANDA, 2000, p. 131-132)

---

<sup>54</sup> “Grande desejo”.

<sup>55</sup> “Sesta”.

O sujeito do discurso poético adeliانو apresenta-se como ator principal, em muitos casos, verificável a partir da desinência verbal e pelos pronomes, oblíquos e possessivos. Esses marcadores discursivos são importantes para os processos de leitura e de significação do poema. A compreensão do seu modo poético passa pela identificação desse sujeito poético adverso, mas sempre na primeira pessoa do singular, estabelecendo uma relação estreita com a própria autora, principalmente no tocante à memória. Pode ocorrer de os leitores vincularem, diretamente, o sujeito poético à poeta, atribuindo aos seus poemas um caráter autobiográfico, quando na verdade o que Adélia faz é aprimorar os fatos do cotidiano em poemas, de tal modo que a estética elaborada se torne persuasiva. No entendimento de Paz:

O poeta fala das coisas que são suas e do seu mundo, mesmo que nos fale de outros mundos: as imagens noturnas são feitas com fragmentos das diurnas, recriadas segundo outra lei. O poeta não escapa à história, mesmo quando a nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas. Ao mesmo tempo, e com as mesmas palavras, o poeta diz outra coisa: revela o homem. Essa revelação é o significado último de todo poema e quase nunca é dita de maneira explícita, mas é o fundamento de todo dizer poético. (PAZ, 2012, p. 195)

Os próprios poemas assinalam para o paradoxo do sujeito poético, sendo que a indagação diante do ofício de poeta torna complexa a sua vida, em que a busca pela resposta indica a condição de um lirismo permanentemente em movimento. Inclusive, o mover no poema é uma constante, pois a interrogação o retira da estagnação de um encargo marcado pelo “incômodo do seu existir junto com”<sup>56</sup> poetas como Carlos Drummond de Andrade. Essa busca pela confirmação do seu ofício de “anotar no papel a vida”<sup>57</sup> (PRADO, 2016, p. 292), no momento em que ela nos acomete, não a isenta das dúvidas. Entretanto, isso sucederá com sentimento: “Eu sou poeta? Eu sou? / Qualquer resposta verdadeira / e poderei amá-lo”<sup>58</sup> (*Ibidem*, p. 46). Paz nos alerta ainda que, “a revelação que os poetas nos fazem sempre se encarna no poema e, mais exatamente, nas palavras concretas e determinadas deste ou daquele poema” (2012, p. 195). Esse caráter notadamente pessoal da poesia lírica possibilita a encarnação das palavras no poema, de modo a concretizar a experiência poética através da universalidade do sentimento amoroso na condição humana.

Esse sujeito poético, mulher e poeta, manifesta uma consciência intrigante, desde o primeiro poema de *Bagagem* até o último de *Terra de Santa Cruz*, em que nos coloca diante de uma profusão de imagens apoiadas, muitas vezes, na tradição judaico-cristã das narrativas

<sup>56</sup> “Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade”.

<sup>57</sup> “As palavras e os nomes”.

<sup>58</sup> *Ibidem* 40.



bíblicas. É o que ocorre no poema a seguir, que dialoga com os textos atribuídos aos evangelistas Lucas (13, 24-30) e Mateus (7, 13s-21-23) em que relatam uma parábola contada por Jesus, também intitulada “A porta estreita”:

Deus, tem compaixão desta cidade  
e de mim que andei em suas ruas  
secretamente dizendo-me:  
sou o poeta deste povo.  
Que cansaço é viver!  
Um mosquito cantor rodeia minha cabeça:  
decide-te à santidade.  
Me desgostam turistas.  
Só existe um lugar, a picada do sofrimento,  
e ela é perfeita.  
Não me doo mais por quem nunca viu o mar.  
Minha mãe perdoou meu pai,  
meu pai perdoou a mim:  
estes oceanos, sim.  
(PRADO, 2016, p. 210)

Em “A porta estreita” nos é permitida a leitura, intertextual, a partir de textos bíblicos aproximados pela dimensão religiosa da poesia adeliana, seu próprio título reflete o ensinamento de Cristo aos seus seguidores, alertando-os de que segui-Lo requer renúncias e tem implicações, exige opção preferencial pelos pobres e uma vida marcada pela mortificação, com total atenção à realidade em que está inserido. Sabendo da formação da poeta, a leitura fica ainda mais fundamentada em textos doutrinários que a embasaram. Neste poema, novamente ela estabelece relações com textos bíblicos, desta vez do Novo Testamento, em que a “intertextualidade, como propriedade descrita, passou a significar um procedimento indispensável à investigação das relações entre os diversos textos” (CARVALHAL, 2006, p. 128). No poema a intertextualidade está posta indiretamente, a partir da interpretação dos evangelhos, e diretamente, no título que remete à parábola contada por Jesus, tornando-se “chave de leitura e um modo de problematizá-la” (*Ibidem*, p. 128). Desse modo, os trechos dos Evangelhos são retomados para compor a intertextualmente no poema e nos servem para a interpretação dos versos. A partir de uma vasta bibliografia teórica sobre intertextualidade, ressaltou Carvalhal:

Como sinônimo das relações que um texto mantém com um *corpus* textual pré ou coexistente, a intertextualidade passou a orientar a interpretação, que não pode mais desconhecer os desdobramentos de significados e vai entrelaçá-los como a própria origem etimológica da palavra esclarece: *texere*, isto é, tecer, tramar. Daí “intertexto” que significa “tecer no, misturar tecendo” e, de forma figurada, entrelaçar, reunir, combinar (RUPRECHT, 1984).

O texto permite a leitura de intertextos, ou seja, do “conjunto de textos que se pode aproximar daquele que temos sob os olhos, o conjunto de textos que encontramos na memória de uma dada passagem”, como definiu Riffaterre (1979). (CARVALHAL, 2006, 128)

Tendo a interpretação orientada a partir da intertextualidade, conforme apontado por Carvalhal, a imagem da porta estreita pode ser interpretada como as dificuldades imposta pelo mundo para se alcançar o céu. O sujeito lírico parece manifestar o desejo hesitante de fugir da própria realidade: ser poeta e ser profeta. Ser poeta pode confundir com a missão profética, requer que verse a respeito da realidade da cidade, das ruas, denunciando o que contraria o bem comum, fato que acarretaria a aceitação do peso de ser “poeta deste povo”. Ele indica que dedicar a atenção às necessidades do povo e ser arauto das causas sociais é um caminho cansativo, nem a poesia abrandava essa situação desconfortante: “Deus tem compaixão desta cidade / e de mim que andei em suas ruas/ secretamente dizendo-me: / sou o poeta do povo. / Que cansaço é viver!” O mosquito que rodeia a cabeça cantando o verso “decide-te à santidade” sopra também aos ouvidos que a condição é “a picada do sofrimento”, marcando a experiência do poeta com a doação de si.

No Catecismo da Igreja Católica, encontramos a interpretação das passagens bíblicas sob a ótica da condenação ao inferno<sup>59</sup> e do convite à conversão, em que a cruz é sinal do sofrimento de Cristo e para o qual a humanidade é convidada a participar:

Mas em sua peregrinação, “não ignora a Igreja o quanto se distancia distanciam entre si a mensagem que ela profere e a fraqueza humana daqueles aos quais o Evangelho foi confiado”. Somente avançando pelo caminho “da penitência e da renovação” e “pela porta estreita da Cruz” o povo de Deus pode estender o Reino de Cristo. Com efeito, “assim como Cristo consumou a obra da redenção na pobreza e na perseguição, assim a Igreja é chamada a seguir pelo mesmo caminho, a fim de comunicar aos homens os frutos da salvação”. (CATECISMO, 2014, p. 245)

Inferimos do discurso do sujeito poético o desejo de ser vinculado à realidade do seu povo, à sua cidade. Entretanto, assumir esse lugar implica-lhe sofrimento. O texto do Catecismo alerta que, no peregrinar, a Igreja faz a experiência da fraqueza humana. No poema, o sujeito poético expressa seu desejo de estar vinculado aos acontecimentos da sua

---

<sup>59</sup> Sob a ótica da condenação ao inferno e do convite à conversão, a imagem da porta estreita indica outra interpretação, a partir da qual as “afirmações da Sagrada Escritura e os ensinamentos da Igreja acerca do Inferno são um *chamado à responsabilidade* com a qual o homem deve usar da sua liberdade em vista de seu destino eterno. Constituem também um *apelo insistente à conversão*: “Entrai pela porta estreita, porque largo e espaçoso é o caminho que conduz à perdição. E muitos são os que entram por ele. Estreita, porém, é a porta e apertado o caminho que conduz à vida. E poucos são os que o encontram” (Mt 7, 13-14). (CATECISMO, 2014, p. 292)

cidade e do seu povo, quando anda pelas ruas “secretamente dizendo: / sou o poeta do meu povo.” Mas isso implica em cansaço de viver e em desgosto com os turistas. Exige doação e perdão. São as prerrogativas para ser profeta na própria terra e para colher os frutos da salvação.

Por isso, neste capítulo, detivemos nossa leitura na investigação de *Terra de Santa Cruz*, com a intenção de explorar aspectos que se tornam mais evidentes nos poemas do livro, como a dimensão religiosa, a dimensão social e suas implicações a partir do corpo, e que ainda continuarão sendo exploradas nos capítulos seguintes. Na poesia adeliana, as presenças no território do poema são ostensivamente marcadas pela presença de um corpo, seja ele do sujeito poético ou do qual se fala. Nessas condições, indicamos que Adélia consolidou seus recursos criativos que a cada análise ficam mais evidentes, portanto, ao arrotear o seu território de sentimentos, torna-o sagrado de modo que seus poemas nos dão pistas da presença religiosa na sua poética. Dizemos que a poesia adeliana é confessa e confessional, e justificamos a partir da dinâmica do discurso em tom testemunhal e religioso, diante da posição meditativa do sujeito poético.

Além disto, o percurso traçado no início do segundo capítulo recupera a própria história do Brasil, no intuito de demarcar o espaço da memória que estrutura a experiência de morte enquanto tema no livro. Fez-se necessário recorrer aos escritos de Zumthor no anseio de entender melhor o lugar da voz na poesia, principalmente a respeito do papel do vate. Assim, indicamos que a voz, no poema, é mais um aspecto da poética adeliana explorada como desdobramento do corpo que gera presença e que encarna a palavra no tempo, como profecia. Já está pacificado que a dimensão social, na poética dela, está ligada à vivência religiosa franciscana, o que corroborou para entendermos que cabe ao poeta e ao profeta, sob os vaticínios da poesia, a missão de nomear com palavras experiências coloquiais alojadas na memória.

## 4 A MEMÓRIA EM MOVIMENTO

*Enquanto eu fiquei alegre, permaneceram  
um bule azul com um descascado no bico,  
uma garrafa de pimenta pelo meio,  
um latido e um céu limpidíssimo  
com recém-feitas estrelas.  
Resistiram nos seus lugares, em seus ofícios,  
constituindo o mundo pra mim, anteparo  
para o que foi um acometimento:  
súbito é bom ter um corpo pra rir  
e sacudir a cabeça. A vida é mais tempo  
alegre do que triste. Melhor é ser.  
(Adélia Prado<sup>60</sup>)*

Neste que é o terceiro capítulo do nosso trabalho, focaremos a discussão em torno da memória e do seu papel na manutenção do lirismo poético adeliانو, perpassada pela inserção na sociedade e pela vivência da religiosidade popular. O fato de Adélia Prado compor poemas com características que, até então, iam à direção contrária dos modelos célebres de modernidade, celebrando os fatos corriqueiros, registrados a partir de um cotidiano simples e pacato, chamou a atenção dos leitores à época de suas primeiras publicações. Suas composições poemáticas relacionam forma e conteúdo a partir da própria estrutura, como todo bom poema, direcionando nosso olhar para outra imagem do cotidiano moderno, o interiorano, principalmente a exemplo de Drummond. Contudo, seu modo poético manifesta uma natureza afetiva em que a memória habita liricamente os poemas, enraizando-se no que há de mais concreto e sensível. Seus poemas, que na maioria das vezes são narrativos<sup>61</sup>, registram fragmentos de muitas histórias, de encontros e desencontros familiares, próprios dos dramas vividos no dia a dia interiorano, nos quais o corpo é o elemento estruturador dessa experiência estética, sendo factível por causa dos sentidos: em que o corpo contrapõe o sensível ao inteligível.

A memória, na obra aqui priorizada, é um componente que ampara a organização social das narrativas poemáticas. Ou, é o próprio componente organizador da dimensão social

<sup>60</sup> “Momento” (PRADO, 2016, p. 39).

<sup>61</sup> Poemas narrativos caracterizam-se, principalmente, pela organização literária em versos, a partir da qual se estabelece a narração de fatos ficcionais ou ficcionalizados, com predominâncias de traços dramáticos. Na poesia adeliانو, esta manifestação parece retomar a fluidez das conversas do cotidiano, em que, em casos variados, o sujeito poético está inserido e tecendo a narrativa, diante da presença de outros personagens. Mais um aspecto a ser ressaltado é que os poemas narrativos pouco recorrem à rima.

na poesia adeliana. O tempo e a memória são “elementos de que se nutre a poesia em todas as épocas, encontram-se aqui imbricados de maneira que à memória caberá a função de presentificar o passado, resgatando nele os momentos exemplares” (QUEIROZ, 1994, p. 13-14). Seja realidade ou ficção, no cotidiano por ela poetizado, a sucessão de acontecimentos fora dos grandes centros urbanos torna-se matéria prima da sua escrita:

Até mesmo leitores sofisticados, em dia com as novidades culturais, estranharam a inversão de rota. Então era possível escrever poesia moderna fora dos grandes centros urbanos? A sexualidade, debatida nos divãs dos psicanalistas ou em programas de televisão, podia correr solta pela carne e pela imaginação de uma mineira casada, quarentona, mãe de cinco filhos? O catolicismo também gerava certo incômodo e era visto com desconfiança por quem havia mergulhado de cabeça na militância dos anos rebeldes. Adélia Prado desarmou a todos. A literatura voltava a ser galvanizada pela experiência. (MASSI, 2016, p. 496)

Viver é uma experiência ambígua; em vista disso Adélia goza experimentar a vida com a intensidade e o furor da poesia. Vários de seus poemas comprovam isso, toda vez que nos apontam para o trânsito do sujeito diante das adversidades do viver. Estar no limiar da condição humana, entre a vida e a morte, demarca fortemente a sua trajetória, como veremos no poema a seguir, “O lugar na necrópole”. O medo da finitude, da velhice, e o deslumbramento diante da vida, do cotidiano, refletem bem como essas experiências dúbias, medo e deslumbramento, nos constituem:

Há quem tendo cantado e batido os dentes no copo  
já morreu.  
Há quem tendo falado suas dores secretas  
está hoje selado sob lápides,  
excrescendo sobre mim o seu fantasma  
de pessoa verdadeira, rebelada,  
de pessoa poética.  
Na juventude me comprazia o fúnebre,  
as faces lívidas dos poetas doentes.  
Hoje, só preciso da vida pra morrer.  
Nas metrópoles,  
o campo-santo acaba confundido,  
rodeado de bares.  
E por causa disso iludem-se as pessoas  
de ter nas mãos a indomesticável.  
O cemitério quer ladeira e montes  
para os quais se olha ao entardecer:  
um dia estarei lá,  
    lá longe,  
no incontestável lugar.  
(PRADO, 2016, p. 198)

Assim como o corpo, a poesia é experiência. Do contrário, não seria a linguagem por excelência, mesmo quando despojada de ornamentos. Fiel ao tom distenso da vida flagrada, a poesia adeliânica habita as entranhas dos sulcos do tempo, dos espaços, dos gestos, das imagens, dos objetos, dos corpos, e obviamente da própria escrita. Estes elementos constituem um anteparo, um auxílio, para as lembranças, capaz de motivar (in)voluntariamente a memória, nos mobilizando em torno do poema e da natureza indomável da vida. O lirismo poético adeliânico é caracteristicamente marcado pelo cotidiano da vida, no mundo pacato em que ela (poeta) está inserida e no qual manifesta a consciência do sujeito poético. Em sua obra, os acontecimentos se dão no plano sensível, perante uma manifesta consciência metafísica.

Desdobrável por natureza, Adélia não se eximiu de escrever a respeito dos sentimentos, sejam eles os oriundos das experiências de morte, como a orfandade, ou os da vida pulsante, como as alucinações eróticas. Arauta de um modo próprio, transita do quintal de roça para o altar de igreja com maestria, na ânsia por falar dos sertões, do ser tão humano – do ser tão divino – e dos tantos seres à espera de adoção. Em seus poemas, o sujeito poético condensa as experiências do mundo por meio do corpo e, em muitos casos, ocasionadas por Deus em sua ação encarnada, como por exemplo, no poema a seguir, “A filha da antiga lei”:

Deus não me dá sossego. É meu aguilhão.  
 Morde meu calcanhar como serpente,  
 faz-se verbo, carne, caco de vidro,  
 pedra contra a qual sangra minha cabeça.  
 Eu não tenho descanso neste amor.  
 Eu não posso dormir sob a luz do seu olho que me fixa.  
 Quero de novo o ventre de minha mãe,  
 sua mão espalmada contra o umbigo estufado,  
 me escondendo de Deus.  
 (PRADO, 2016, p. 198)

Deus, já nos primeiros versos, é apresentado pela sua ação inquietante, como “aguilhão”, “serpente”, “caco de vidro”, “pedra”, imagens que se estabelecem no poema para concretizar a ação violenta Dele sobre sua carne, a ponto de fazer sangrar sua cabeça. Citando Paz, o amor é uma “misteriosa inclinação passional por uma única pessoa, quer dizer, transformação do ‘objeto erótico’ em um indivíduo livre e único” (2012, p. 35). Nessa relação amorosa, a filha da antiga lei não descansa, porque seu amado é exigente, é onisciente, é onipotente, é onipresente. Ele a persegue a tal ponto de fazê-la querer de novo o ventre da sua mãe, sob o qual repousa a proteção materna de uma mão calorosa, para esconder-se de Deus.

Um procedimento recorrente no lirismo adeliano é a centralidade do sujeito na composição da sua lírica, presentificado na primeira pessoa do singular. Ela versa com perplexidade e encanto seus desassossegos, impregnando as palavras de sensações, com destaque para os cheiros, os gostos, as visões, as formas e as cores, pois é nas “palavras / que se podem comer, de tão doces, / de tão aquecidas, corporificadas”<sup>62</sup> (PRADO, 2016, p. 186) que a poesia habita. Os sentimentos, corporificados nos sentidos, versados por Adélia, manifestam os desatinos do sujeito poético: é a sua maneira de poetizar o sensível diante do belo; sendo que “A beleza transfixa, / as palavras cansam porque não alcançam, / e preciso de muitas pra dizer uma só”<sup>63</sup> (PRADO, 2016, p. 392).

Os apontamentos de Carlos Drummond de Andrade a respeito da escrita de Adélia Prado ainda reboam com vigor, pois são características da sua poética que com o passar dos anos vêm sendo reafirmadas por tantos outros estudiosos e pesquisadores da obra adeliana. O poeta, num trecho da crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 09 de outubro de 1975, cunhou que: “Adélia é lírica, bíblica, existencial, faz poesia como faz bom tempo: está à lei, não dos homens, mas de Deus” (ANDRADE, 2016, p. 481). Tanto é que, na obra que priorizamos para este trabalho, estas questões estão postas e são evidenciadas nas análises dos poemas. Ele destacou que:

Adélia já viu a Poesia, ou Deus, flertando com ela, “na banca de cereais e até na gravata não flamejante do Ministro”. Adélia é fogo: fogo de Deus em Divinópolis. Como é que eu posso demonstrar Adélia se ela ainda está inédita: aquilo de vender livro à porta da livraria é pura imaginação e só uns poucos do país literário sabem da existência desta grande poeta-mulher à beira da linha? (ANDRADE, 2016, p. 482)

Sua obra, em constante tráfego entre as fronteiras da ficção e da autobiografia, sempre com o frescor dos quintais ao entardecer em qualquer rincão das Minas Gerais, nos apresenta uma visão comum, entretanto original, que nos permite sulcar territórios de tristezas e alegrias. O sujeito que se apresenta é antes um sujeito de ideias, ao contrário do que pode parecer ser um sujeito de realizações. Seus poemas reconstroem, em versos, cenas que podem ter sido vividas pela própria poeta nesse processo contínuo de escrita poética. Isso também pode permitir que tenha incluído registros verdadeiros, com maior ou menor distância do presente, sempre calcadas na memória. Ela mesma se apresenta como protagonista de um enredo inédito, que quando entra em cena na narrativa poemática se deleita com as inquietudes do próprio eu. Por vezes, gozando de autoironia (herança drummondiana),

---

<sup>62</sup> “Móviles”.

<sup>63</sup> “Escrivã na cozinha”.

reconhece suas qualidades – como, por exemplo, a memória infalível –, mas, sobretudo seus sofrimentos.

Objetivando verificar a encarnação da palavra na poesia adeliana, por meio do corpo, no cotidiano, nosso empenho tem se dado com base na noção de corpo desenvolvida pelo filósofo francês Merleau-Ponty, em diálogo com várias ciências, de modo especial com a psicologia clássica e a fisiologia, que até então detinham definições do que seria o corpo. Para ele, o corpo não é coisa, não é ideia, nem nada abstrato, entretanto está reconhecido pelo movimento, pela sensibilidade, pelas relações, pelas vivências do sujeito. Sua noção estabeleceu-se com base na discussão de reflexões anteriores de outros pensadores, representando certa ruptura com o dualismo cartesiano – corpo e alma – que definiu “o corpo como uma soma de partes sem interior, e a alma como um ser inteiramente presente a si mesmo, sem distância” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 268).

Nessa direção, a experiência do corpo próprio revelou outro modo de existência, pois “quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269). Com isso, o corpo não pode ser identificado às “coisas”, aos objetos, mas é enriquecido pela noção de ser-no-mundo, ou seja, o corpo é facticidade e deve ser considerado na existência, no sentido de estar no mundo com as “coisas”.

A condição do corpo na poesia adeliana é circunscrita pela contraposição do sensível ao inteligível, de modo que a experiência do sujeito está amparada nos sentidos. O corpo, considerou Merleau-Ponty, não está no tempo e no espaço, à semelhança dos objetos, mas habita o tempo e o espaço (cf., 1999) conferindo-lhe sentido, significado existencial. A relação do corpo com o seu lugar, com o mundo e com os outros corpos nunca é retorno ao mesmo lugar ou às mesmas significações, mas um reviver que é uma reinvenção significativa desta própria relação. O inacabamento da fenomenologia decorre do reconhecimento de que sua tarefa está em descrever esta relação e sucumbir à possibilidade de que ela se apresente sempre outra, significativamente nova, como é possível averiguar no poema a seguir, “O amor no éter”:

Há dentro de mim uma paisagem  
entre meio-dia e duas horas da tarde.  
Aves pernaltas, os bicos mergulhados na água,  
entram e não neste lugar de memória,  
uma lagoa rasa com caniços na margem.  
Habito nele, quando os desejos do corpo,



a metafísica, exclamam:  
 como és bonito!  
 Quero escavar-te até encontrar  
 onde segregas tanto sentimento.  
 Pensas em mim, teu meio-riso secreto  
 atravessa mar e montanha,  
 me sobressalta em arrepios,  
 o amor sobre o natural.  
 O corpo é leve como a alma,  
 os minerais voam como borboletas.  
 Tudo deste lugar  
 entre meio-dia e duas horas da tarde.  
 (PRADO, 2016, p. 187-188)

Note-se que o corpo no poema é dito neste emaranhado de componentes da experiência cotidiana, “de uma paisagem / entre meio-dia e duas horas da tarde”, bem como dos desejos que sobre ele são lançados e temporalizados. A referência à metafísica evidencia esta ideia de entendimento que se forjou sobre ele e que imposto quer obrigá-lo a agir de determinado modo. Em “O amor no éter”, a poeta nos apresenta a visão a partir do corpo em movimento, que dinamiza a própria memória como as “Aves pernaltas, os bicos mergulhados na água, / entram e não neste lugar de memória”. O título do poema inspira que a função anestésica do éter deveria conter o amor, ressaltando a centralidade do corpo, possivelmente feminino, como sujeito dessa narrativa erótica: “Habito nele, quando os desejos do corpo, / a metafísica, exclamam: / como és bonito!”. Dessa forma, Adélia evidencia a descoberta metafísica do corpo erotizado, “onde segregas tanto sentimento”, a ponto de movimentar o desejado no poema por meio da memória, do “meio-riso secreto”, que “sobressalta em arrepios, / o amor sobre o natural”. Assim, “O amor no éter” é um poema de amor romântico, ainda refém das represálias do discurso religioso, assentado nas relações e na memória.

#### **4.1 Lembrança interior**

A poesia adeliana apresenta lastros na memória, constatação amplamente evidenciada em pesquisas de diferentes linhas e devidamente exposta neste trabalho. Na obra de Adélia é possível perceber que há espaço para se escrever sobre reminiscências: os cenários, as imagens, os objetos, as pessoas, os animais e os rituais corroboram as análises que visam verificar como a poeta recupera os acontecimentos da vida, impregnando-os de vestígios do passado. Poeta e sujeito poético se distinguem pelas funções que exercem diante do texto poético, visto que o poeta compõe e o sujeito poético dá voz ao poema. O sujeito poético

narra os fatos de maneira autiva, fatos às vezes corriqueiros, em lugares do ordinário e do extraordinário (da experiência místico-religiosa) – como a cozinha e a igreja, o quarto e o confessionário, a sala e a sacristia – de modo que fica evidente seu constante trânsito. Cremilda Medina destacou que “Adélia Prado surgiu como poeta madura, o verbo enxuto, certo” (1985, p. 417); com escrita oscilante entre questões de ordem prosaica e transcendente, ela rememora com lirismo e em tom testemunhal aquelas que são experiências comuns do ser humano.

O conceito de memória desenvolvido por Maurice Halbwachs nos servirá aqui para a análise de alguns poemas adelianos. Nesse intuito, faz-se necessário contextualizar a vida e obra de Halbwachs para melhor compreender as implicações do seu percurso teórico em torno do tema. Ele nasceu na França em 1877 e morreu em 1945 na Alemanha, em um campo de concentração nazista. Sociólogo da escola durkheimiana, também cursou Filosofia na *École Normale Supérieure*, em Paris. A ele é atribuído o ineditismo dos estudos da memória na área das ciências sociais. Em 1950 foi publicada sua obra póstuma intitulada *Memória Coletiva*, na qual Halbwachs inaugura a categoria memória coletiva, caracterizando-a pelo exercício realizado por grupo social específico, na articulação e localização das lembranças em quadros sociais comuns. O conteúdo da memória coletiva é a soma do acervo de lembranças compartilhadas, resultante desse exercício dos seus vários participantes, considerando que “a primeira testemunha, à qual podemos sempre apelar, é a nós próprios” (HALBWACHS, 1990, p. 25). Seu entendimento dos quadros sociais da memória está embasado na reunião das lembranças individuais dos membros que participam de um mesmo grupo social.

É defronte ao emolduramento de quadros sociais do interior brasileiro que Adélia revisita uma porção do país, principalmente os vastos campos das Minas Gerais, de roças e das cidades, fazendo conhecido seu caráter inspirador que revela mais um jeito de ser gente: “É Minas, / um homem com seu cavalo / se abeberando no córrego”<sup>64</sup> (PRADO, 2016, p. 389). A opção pelo discurso direto precisa ser frisada para que se entenda o trabalho com as palavras no intuito de transcrever a realidade da vida da maneira como a experimentamos. Parece que os esforços da poeta são para imprimir ainda mais um “ar de espontaneidade” aos seus poemas: “Ô estrela-d’alva, / ô lua... / Tristeza é o luar nos ermos / do sertão, Minas Gerais. / Eh saudade! de quê, meu Deus? / Não sei mais”<sup>65</sup> (PRADO, 2016, p. 51). As suas histórias e as da sua gente sobrevivem na memória coletiva e tomam rumo, forma, corpo, em um mundo ambíguo e marcado por deslocamentos fortemente subjetivados. São narrativas em

<sup>64</sup> “Fosse o céu sempre assim”.

<sup>65</sup> “Refrão e assunto de cavaleiro e seu cavalo medroso”.

poemas que, por meio de uma escrita que incorpora o verso livre e a licença poética, exploram tanto a norma culta, quanto a coloquial, como é possível verificar no poema “O espírito das línguas”:

A propósito de músicos, ginastas, coreógrafos  
 digo na minha língua:  
 PUXA VIDA! VAI SER ARTISTA ASSIM NO INFERNO!  
 É português como se fora russo.  
 Descuidada de que me entendam ou não,  
 falo as palavras,  
 para mim também e primeiro,  
 incompreensíveis.  
 As artes falam humanês,  
 também as caras dos homens  
 escrevem o mesmo código.  
 O que é PUXA VIDA  
 VAI SER ARTISTA ASSIM NO INFERNO?  
 Só expressam as línguas nas clareiras  
 que o choque de uma palavra abre na outra.  
 Na Bulgária, certamente traduz-se PUXA VIDA  
 por: BERIMBAU! FILIGRANAS DE RENDA!  
 Compreender o que se fala  
 é esbarrar na sem caráter,  
 inominável, corisca poesia.  
 (PRADO, 2016, p. 182-183)

O mote da poesia adeliana é o cotidiano, e nota-se que a apreensão do cotidiano se dá através do corpo, com forte carga sensorial e expressiva. No rastro da lírica moderna, a poesia de Adélia não se restringiu em representar a realidade da cidade grande e seus dilemas. Ela transitou por ambientes urbanos e rurais de maneira muito natural. Nesse movimento constante, o sujeito poético sentou-se nos bancos das praças e foi à horta cuidar das couves, configurando um ritmo próprio para os seus poemas, que de certa maneira nos permitem descobrir o próprio movimento do sujeito de uma cidade pequena, interiorana. Seu lirismo é epifânico à medida que vemos desvelar o corpo humano e o corpo divino. Fenomenologicamente constante nas manifestações intersubjetivas, esses corpos encarnam e vivificam a possibilidade de se compreender os gestos e as palavras<sup>66</sup>. Tal fato assinala o

---

<sup>66</sup> Vera Queiroz refletiu que é “próprio da poesia, e da poesia moderna em particular, fundar sua criação sobre o trabalho com a palavra, sobre a distensão do signo em sua máxima significação e polissemia, mais do que sobre a rigidez de uma forma ou a eleição de determinados temas, marcados valorativamente pela subjetividade estética de uma época. Isto significa usar a língua – instrumento de criação poética – de forma a livrá-la de sua carga de intencionalidade, de seu poder de fixar significados a significantes, por oposição ao caráter ordenador da poesia clássica, conforme assinala Barthes: “A função do poeta clássico não é descobrir as palavras novas, mais densas ou mais brilhantes, é ordenar um protocolo antigo, aperfeiçoar a simetria ou a concisão de uma relação, levar ou reduzir um pensamento ao limite exato de um metro.” (1994, p. 33)

caráter corpóreo da significação, cuja apreensão do real está na reciprocidade das relações vividas na dimensão coletiva, processadas por meio da percepção e da sensibilidade.

O verso sintagmático “PUXA VIDA! VAI SER ARTISTA ASSIM NO INFERNO!” recupera uma expressão comum na informalidade que, entretanto, adquire novas possibilidades de significação quando dispostas no poema. Para Queiroz, esse processo de “recuperação de determinadas frases, ouvidas no universo familiar, frases-clichê que comportam significado gasto, diluído, mas que funcionam no poema como metonímia daqueles que as proferiram” (1994, p. 34), é um recurso linguístico para fazer emergir os registros de linguagem que por vezes ficaram perdidos (ou esvaziados) na memória. Em função desse movimento, ela nos lembra de que o signo poético tenta a criação da “palavra nova”, isto é, “ao colocar o significante em estado de leveza tal que ele possa deixar aflorar novas significações, sempre deslizantes a qualquer aprisionamento” (1994, p. 33). O processo que permite aflorar novas significações emerge com originalidade na poética adeliana, a leitura do sintagma pode até causar, de imediato, estranhamento semântico. Contudo, o novo arranjo das palavras no poema é sinal do esforço para apreender a poesia que quer capturar a coisa mesma, a coisa-em-si.

É novamente a pesquisa de Vera Queiroz que desperta nossa atenção para o tratamento de Adélia para com a linguagem, almejando romper a arbitrariedade do signo linguístico, na busca pela compreensão da “sem-caráter, / inominável, corisca poesia”. Ela evidencia que:

A luta contra o arbitrário do signo e contra a estratificação da linguagem, tomada de empréstimo ao registro coloquial oral, dar-se-á nos interstícios da língua, através da encenação do significante. Para isto, emoldura-se o sintagma linguístico em nova cadeia de significações, através da fricção dos registros, de forma que um enunciado pertencente à linguagem falada, cujo significado o senso comum tornou opaco, é transposto para a linguagem escrita sob o novo estatuto de signo poético. Através desta nova sintaxe – “Só expressam as línguas nas clareiras / que o choque de uma palavra abre na outra.” (TSC, 19) – o que se faz é reinaugurar o mito, afastando-o da *doxa*, do vazio da língua falada (do signo linguístico puramente) para preenchê-lo com novas cargas de significação. O modo como este procedimento se efetiva na poesia adeliana constitui sua singularidade formal, um dos recursos utilizados que viabilizam e concretizam tal originalidade é a fala reportada. (QUEIROZ, 1994, p. 35)

Nota-se que a luta travada com as palavras no texto literário revela o sofrimento do sujeito poético diante das complexas realidades subjetivas, e ao mesmo tempo evidencia também a simplicidade do cotidiano com a coloquialidade – “Adélia Prado, bicho da terra e asas de borboleta, tem a sabedoria de quem cresceu verticalmente no interior das Minas

Gerais: o que sente, escreve” (MEDINA, 1985, p. 420). Nesse sentido, o filósofo francês nos indica que, “antes de qualquer contribuição da memória, aquilo que é visto deve presentemente organizar-se de modo a oferecer-me um quadro em que eu possa reconhecer minhas experiências anteriores” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 44).

## 4.2 Lembrança recriada

Em diálogo com Halbwachs, o teórico alemão Jan Assmann atesta que “a memória é um fenômeno social. Cresce em nós a partir do exterior.” (2016, p. 87). E ainda acrescenta que: “Tal como a consciência, a linguagem e a personalidade, a memória é um fenômeno social” (ASSMANN, 2016, p. 87). Acreditando que a memória sofre influência dos quadros sociais, todos os indivíduos necessitam estar em sociedade para que realmente consigam lembrar de algo. Isso justifica o fato de as evocações das recordações ocorrerem sempre, no caso adelião, com o amparo dos outros, dos grupos – da família, dos amigos, da igreja, do trabalho etc. Assmann, ao defender a natureza socialmente condicionada da memória, considerou, em conformidade com o pensamento de Halbwachs, que o “enquadramento social da memória e da memória coletiva propõe a tese de que a nossa memória só se desenvolve através da interação com outras pessoas” (2016, p. 87). A memória, para Halbwachs, está baseada na ideia de que foi constituída por meio das relações sociais estabelecidas entre indivíduos no presente.

Ao que parece, a memória, enquanto temática poetizada, é um recurso para a preservação do passado e para provocação do futuro, elucidando o seu caráter ilimitável, capaz de estancar o tempo em fragmentos do cotidiano, sem incorrer nos perigos de aprisionar a liberdade da imaginação e da percepção. Para Massi, “seria interessante trazer à luz uma estrutura social, familiar e cultural que, ainda hoje, permanece subterrânea” (2016, 498), o que justificaria, em poemas como o “Querido irmão”, encontrarmos o contingenciamento da recordação de que qualquer indivíduo ultrapasse, com a experiência estética, as barreiras de uma concepção fechada do passado e/ou das próprias experiências:

Como é possível, disse meu irmão,  
nem um amigo levantou sua voz em meu favor.  
Não sei para onde ir, sinto um desterro.  
Vamos a nosso pai, pedi.  
Queixemos a nossa mãe o que nos fazem.  
Já morreram, ele disse, como nos ouvirão?  
Nosso pai, falei, após enterros, desastres,

após extrair os dentes, sentava e comia.  
Escuta a mãe cantando:

*o Averno ruge, enfurecido,  
altar e trono quer destruídos...*

Temos poderes para evocar um campo,  
dilatado ao infinito a curta vida, em mil e uma noites de

[lembranças:

*se nos proteges, ó mãe potente,  
contra a inimiga, cruel serpente...*

Um dia disseste: não vou no açougue não. E te enfurnaste.  
Nosso pai disse: vai porque vai, seu estudentezinho.  
E foste. Porque nosso pai bramia em seu brutal amor.  
Tens de nossa mãe poucas lembranças,  
mas eu te digo, foi corajosa e triste. Seríamos fundadores.

*de mil soldados não teme a espada...*

cantava ela, como ordem e predição.  
Somos órfãos e não.  
Teu terninho marrom foi dona Zica quem fez,  
dona Zica Peru  
que foi ser freira, lá longe...  
Teu primeiro retrato tem um olho zarolho.  
*Magnificat! Magnificat!*  
Os olhos de nossa mãe resplandeciam:  
tiraste dez na escola? Introibo ad altare Dei,  
qual é a resposta?  
Ajoelha e jura que nunca mais farás isto.  
Agora come. Para de chorar e come, ordenava nosso pai,  
as bravatas católicas concitantes.  
Tan-ta-ra-ran ta-ra-ran tan-tan,  
como em festa de igreja, em procissão de enterro,  
a banda atrás de tudo,  
a grande dor musicada, o grito agarrado em Deus,  
na orla do manto da Virgem.  
Uma fé humilde e engraçada, uma fé verdadeira.  
Somos órfãos?  
Pois sim, pois não. A medida da vida é o sofrimento.  
Alegra-te, meu irmão. Que belo destino o nosso,  
semear em lágrimas o chão.  
Numa bandeja de prata, foi-se a cabeça de João.  
Que a nossa role também,  
que os anjos digam amém  
e restemos nus.  
No vento, na chuva, na casa destelhada,  
na cova aberta na terra onde estão nossos pais  
esperando a corneta,  
esperando a banda, a trombeta, esperando os filhos  
pra pôr na fila com eles  
e entrar com eles no céu.  
(PRADO, 2016, p. 221)

O culto poético prestado a Maria, mãe de Jesus Cristo, reforça o sentimento de orfandade, diante da ausência da mãe biológica. Essa prática religiosa perpassa o discurso do sujeito poético – a orfandade aqui é também a ausência do pai. A voz que ressoa é a da mãe cantando o Hino da Congregação Mariana, em que o diálogo com o querido irmão revela-esconde esse sentimento de desterro, de saída compulsória da terra natal que é o colo materno-paterno. Ademais, expressa aquilo que resguarda a lembrança: “Como é possível, disse meu irmão, / nem um amigo levantou sua voz em meu favor. / Não sei para onde ir, sinto um desterro. / Vamos a nosso pai, pedi. / Queixemos a nossa mãe o que nos fazem.”.

O poder de evocar, e de certo modo, fazer “dilatado ao infinito a curta vida” encontra sustentação na proteção da mãe potente, figurada por Maria, contra o mal que nos acomete. O tal sentimento de orfandade é suprido por essa presença certa da Mãe de Jesus e mãe da humanidade. Assim, a memória na poesia adelianna está vinculada às lembranças do passado, da vivência religiosa e da inserção na vida social. Ressalta Vera Queiroz que “a exacerbação dos significantes é o recurso utilizado para fazer aparecer, subitamente iluminados, os resíduos de linguagem perdidos na memória e recuperados pela ‘recordação’ criadora” (1994, p. 34), o que vemos acontecer nos versos a seguir, em que o sujeito lírico recupera a fala do irmão e do pai: “Um dia disseste: não vou no açougue não. E te enfurnaste. / Nosso pai disse: vai porque vai, seu estudantezinho. / E foste. Porque nosso pai bramia em seu brutal amor. / Tens de nossa mãe poucas lembranças, / mas eu te digo, foi corajosa e triste. Seríamos fundadores.” Os resíduos da linguagem, recuperados nas falas poemáticas, criaram outra experiência, outra possibilidade de vivificar o que estava gravado na memória.

Nota-se que essas lembranças estão impregnadas de sensações, movimentos, circunstâncias que transpõem a realidade em direção ao transcendente: “No vento, na chuva, na casa destelhada, / na cova aberta na terra onde estão nossos pais / esperando a corneta, / esperando a banda, a trombeta, esperando os filhos / pra pôr na fila com eles / e entrar com eles no céu.” Apesar da voz do sujeito poético muitas vezes estar em primeira pessoa, isso não deslegitima o caráter comunitário, coletivo, social da memória. Na proposta teórica de Halbwachs, a lembrança sempre parte de um reconhecimento, à medida que ela ativa – faz emergir – um sentimento já experimentado, vivido pelo indivíduo. Nessas condições, a lembrança é a portadora da rememoração. Quando um indivíduo lembra ele está sempre inserido e coabitado por quadros sociais de referência, do qual já fez parte ou ainda participa, e com o qual estabeleceu comunhão. Prerrogativa basilar das postulações dele, a construção da memória parte de um trabalho do indivíduo, contudo sempre em grupo:

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. (HALBWACHS, 1990, p. 26)

Nessa perspectiva, as leituras aqui empreendidas se alicerçam nos dois aspectos constituintes da memória que Halbwachs considerou como sendo um processo de reconstrução:

- 1º aspecto: está relacionado ao fato de que a memória não se constitui de uma reconstrução dos atos e palavras dentro das circunstâncias atuais definidas;
- 2º aspecto: é diferente das vivências e acontecimentos passíveis de evocação e localização em tempo e espaço determinados, circundados de relações sociais.

Por esses motivos que a categoria *memória individual* passa a ser compreendida pela possibilidade de convergência das várias influências sociais que sofremos e como uma maneira própria de articulá-las. A convivência com outros indivíduos e a participação nos quadros de referência servem de base para a formação dela. Todavia, Halbwachs não deixar de destacar a importância da memória individual enquanto ponto de vista, em que as impressões individuais a respeito do ocorrido se enriquecem com a organização dos detalhes rememorados:

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. (HALBWACHS, 1990, p. 51)

Mediante este entendimento, a categoria *memória individual* alcança outra dimensão, pelo fato de que a memória nunca é apenas única, pessoal, pois ela não pode existir isoladamente dos quadros sociais. Ainda nesse ínterim, a constituição da memória decorre da conciliação de imagens dos diversos grupos dos quais o indivíduo participa e que, em consequência da sua participação, sofre influências dos demais membros. Essas imagens se fundem e são transformadas em uma massa consistente com muitas lembranças. É por isso que a relevância da memória individual está garantida por Halbwachs, sendo um ponto de vista em oposição à tirania das interferências coletivas. Pode parecer evasivo, mas o indivíduo



participa desse lugar dúbio na rememoração: o individual e o coletivo. Isto porque na visão halbwachiana está impossibilitado que a memória seja absolutamente individual, já que as lembranças serão ordinariamente constituídas levando em conta as relações de pertencimento a um grupo social. Detenhamos nossa atenção nessas questões ao ler o poema “Lapinha”:

Quando éramos pobres e eu menina  
 era assim o Natal em nossa casa:  
 quatro semanas antes  
 a palavra ADVENTO sitiava-nos,  
 domingo após domingo.  
 Comeríamos melhor naquele dia,  
 seríamos pouco usuais:  
 vinho, doces, paciência.  
 Porque o MENINO estremecia no feno  
 e nos compadecíamos de Deus até as lágrimas.  
 Olhando a manjedoura, o que eu sentia  
 — sem arrimo de palavras —  
 era o que sinto ainda:  
 ‘O desejo de esbeltez será concretizado.’  
 À luz que não tolera excessos,  
 o musgo, a areia, a palha cintilavam,  
 a pedra. Eu cintilava.  
 (PRADO, 2016, p. 190-191)

A consciência do sujeito poético nos revela que ele faz parte de uma comunidade cristã católica, um grupo social específico que mantém ritos salvaguardados. Ao analisar os poemas adelianos é possível considerar e verificar que a memória se constitui das movimentações do sujeito poético. Quando ele percebe os acontecimentos ao seu redor, e a partir dessa percepção, estará propenso a rememorar aquele instante, reativando as experiências vividas no passado; tal como Halbwachs considerou que “nós nos lembraremos daquilo que experimentávamos então com o desconhecimento dos demais, como se essa espécie de lembranças houvesse marcado mais profundamente sua impressão em nossa memória porque não tinha relação senão conosco” (1990, p. 34).

Deriva desse movimento um exercício de repetição e recriação, seja de um fato isolado ou de uma sucessão de fatos. O tempo desses poemas não é igual ao tempo do relógio, tempo cronológico. Nas palavras poéticas o passado é uma potência de vir a ser, pode se materializar novamente em versos. Os verbos no pretérito são mais do que verbos, — “éramos”, “era”, “sitiava-nos”, “compadecíamos”, “sentia” —; além dos advérbios de tempo — “quando” e “antes” —, são movimentos imagéticos que no lirismo adeliانو ganham a proporção de um sentimento, instaurando temporalidades.

Também as imagens bucólicas do passado tantas vezes evocadas pelo sujeito poético, relativas a hábitos singelos de uma vida no interior, constituem uma memória oriunda das experiências, baseada em lembranças simples, como se verifica no poema a seguir, intitulado “Tanta saudade”:

No coração do irrefletido mau gosto  
a alegria palpita.  
Montes de borboletas entram janela adentro  
provocando coceiras, risos, provocando beijos.  
Como nós nos amamos e seremos felizes!  
Ah! Minha saia xadrez com minha blusa de listras...  
Faço um grande sucesso na janela  
fingindo que olho o tempo, ornada de tanajuras.  
Papai tomou banho hoje,  
quer vestir sua camisa azul de anil,  
fio sintético transparente, um bolsinho só.  
Quem me dera um só dia  
dos que vivi chorando em minha vida  
quando éreis vivos, ó meu pai e minha mãe.  
(PRADO, 2016, p. 189)

Uma vivência notória do cotidiano memorado por Adélia em seus poemas é a do ambiente familiar. Ademais, o ambiente religioso também será retomado em versos e articulado de modo a evocar, por meio da linguagem, os sujeitos que dele participam. Em “Tanta saudade”, a ausência dos pais é suprimida no poema pelo saudosismo – são as lembranças que possibilitam ao sujeito poético atualizar, sempre, a presença desses sujeitos; esses referenciais em ausência são fornecidos pela memória e presentificados pela enunciação lírica. No *Terra de Santa Cruz, Deus*<sup>67</sup>, pai e mãe são os personagens mais assíduos nos poemas.

Por sua vez, a capacidade de condensação das sensações na imagem do terceiro e do quarto versos deteve nossa atenção. O corpo debruçado sobre a janela é receptáculo das coceiras, risos e até beijos provocados pelas borboletas que adentram. Juntamente com a saudade, estancada no tempo, o sujeito poético carrega elementos que mantêm a memória viva: sua saia xadrez com blusa de listras, as tanajuras – comuns em determinada época do

<sup>67</sup> “Tudo permeado por Deus – é assim a obra de Adélia Prado. Uma poética litúrgica, que induz o leitor a se indagar como ser no mundo. Discípula de um Deus que sentiu tentações no deserto e chorou a morte de Lázaro, Seu amigo, ela canta as maravilhas divinas a partir de miudezas captadas no cotidiano: “O ponto cruz é iluminação do Espírito” (“A fala das coisas”). Sua aljava criativa não se enche de bibliografias, mas do trivial da vida do povo: “Fiz curso de filosofia pra escovar os pensamentos, / não valeu. O mais universal a que chego / é a recepção de Nossa Senhora de Fátima / em Santo Antônio do Monte” (“Tabaréu”). Sua fome de beleza é definida: “Ninguém discordará que Deus é amor” (“Portunhol”).” (BETTO, 2000, p. 122). É desse modo que Frei Betto sintetiza a ostensiva “presença” do Divino na poética adeliiana.

ano, durante os meses de outubro, novembro e dezembro, em cidades de interior – e a camisa azul anil do pai. Esses anteparos são essenciais para a preservação do que mais importa: o sentimento.

Assim a poeta se vale da linguagem para recordar e retomar a presença dos pais: a interjeição “ó”, no último verso, expressa o chamamento do pai e da mãe, revela seu desalento abrigado no choro, explorando as emoções comuns a maioria dos sujeitos e manifestadas no ato de chorar. O tratamento despendido ao corpo e suas implicações nos poemas registra por meio do universo dos sentidos o que para ela é o centro da percepção do mundo e a instância da experiência poética. Ademais, as inquietações do corpo não cessam de assomar nos poemas adelianos, os desejos expressos em versos são reveladores da pulsão que move o sujeito poético pelo território das vivências cotidianas. Experiências calcadas na própria memória, como a morte, a orfandade, o medo, permitem que a capacidade de personificação da sua escrita registre testemunhos vívidos, por vezes ficcionalizados, mas sempre capazes de proporcionar diálogos atuais e amplos. Halbwachs já nos alertava que, “para algumas lembranças reais se junta assim uma massa compacta de lembranças fictícias” (1990, p. 28), recriando espaços, memórias e afetos. O fictício da poesia se assenta na necessidade da imaginação do poeta, que deseja humanizar o poema com imagens capazes de motivar a imaginação do leitor – uma paisagem, um animal, um objeto –, transportando-o para dentro da ficção. Através da força expressiva da linguagem, o fictício da memória transforma uma vivência cotidiana em um estado de experiência, capaz de confundir o leitor que põe o mundo imaginário quase diretamente associado à realidade. O poético não pode ser reduzido à uma cópia do real, ele se constitui na escrita pela aproximação e pelo afastamento da realidade do cotidiano, com palavras que expressam ideias, sensações, emoções e sentimentos. O aspecto fictício da memória desponta como possibilidade de uma visão diferente sobre o mundo, de maneira a promover não o fato em si, mas o trabalho da poeta com a linguagem.

Veremos que o poema abaixo possibilita mais leituras que dialogam com as considerações de Halbwachs a respeito da lembrança: resultado de um processo em grupo, ela carece dos afetos comuns para a sobrevivência, em que as relações se dão mediante o convívio. Nessa conjuntura, os recursos da linguagem poética que promovem a recordação de lembranças não devem ser tomados para análise sem que se considerem os contextos sociais capazes de atenuar o esforço de reconstrução da memória, visto que ela está sempre inserida em tempo e espaço demarcados pela linguagem – no caso, os verbos são essas marcações sígnicas. Afinal, para ele, “é preciso trazer como que uma semente de rememoração, para que ele [o passado] se transforme em uma massa consistente de lembranças” (HALBWACHS,

1990, p. 28). Adélia recorre reiteradamente ao tear da história bíblica para construir sua trama poética, com os fios da memória. Nesse trabalho, sua roca de fiar é o tempo, por vezes incerto, mas sempre carregado de elementos religiosos. Na companhia da própria consciência, ter na memória a experiência da morte dimensiona o sujeito poético à amplitude da vida, orientando sua aspiração motriz pela eternidade, como no poema “Noite feliz”:

Dói tanto que se pudesse diria:  
me fere de lepra.  
Mas que importa a Deus o monte de carne podre?  
Tende piedade de mim, Vós, cujo filho duas vezes gritou,  
apesar de ser Deus. Me dá um sonho.  
É como se meu pai não me amasse  
e não tivesse dado a vida por mim.  
Só belos versos, não.  
Uma linha depois da outra,  
tão finamente escritas,  
com tão primoroso fecho  
— e o que sinto é cansaço.  
Basta a beleza própria  
da estocada das coisas no meu peito.  
Comer, sonhar, talvez morrer, quem sabe?  
A morte existe, ô pai?  
Sei que na Polônia católica  
ninguém escreveu com estas mesmas palavras  
na carrocinha de doces:  
‘Para todos e sua família desejo um feliz Natal.’  
No Brasil, sim, na minha rua,  
usando uma língua pobre e uma caneta de cor,  
alguém sentiu o inefável.  
Não se perderá o fermento, ó comadre.  
Bebem? Não pagam as contas?  
— Vamos fazer um teatro.  
Tem a máscara do boi, do burro,  
as vestes de José e Maria,  
tem a roupa do homem que negou hospedagem  
mas que veio depois, depois da estrela,  
dos anjos, depois dos pobres pastores, e mais recebeu.  
Porque não merecia.  
Sou miserável.  
Um monte de palha seca  
é a obra de minhas mãos.  
Tem piedade de mim,  
desce, orvalho do céu,  
desce sobre nós,  
restabelece o fio das conversas saudáveis.  
Traze a fresca manhã.  
(PRADO, 2016, p. 211-212)

A carga confessional é um dos traços estilísticos mais detectáveis na escrita de Adélia, que trabalha a língua de modo a “fazer emergir a poesia inerente aos elementos da cultura

popular” (QUEIROZ, 1994, p. 62). Não por acaso, o poema acima está intitulado “Noite Feliz”, estabelecendo relação direta com a data do nascimento de Jesus Cristo, o Natal, data em que na cultura popular se canta a canção homônima. Vera Queiroz, ao analisar este poema, indicou que a menção, no décimo sétimo verso, “à Polônia católica se lê como registro, no plano histórico-social, de que o povo de um país comunista convive com a doutrina cristã” (1994, p. 63). São indícios do que tratamos como dimensão social da poética adeliana, marcados pela sua atenção aos acontecimentos: “No Brasil, sim, na minha rua, / usando uma língua pobre e uma caneta de cor, / alguém sentiu o inefável”. Os componentes internos estão delimitados por questionamentos diante do mistério concretizado na vida e na morte: “Comer, sonhar, talvez morrer, quem sabe? / A morte existe, ô pai?”. Há também neste poema a manifestação de uma consciência escrupulosa diante do próprio fazer poético: “Só belos versos? Não. / Uma linha depois da outra, / tão finamente escritas, com tão primoroso fecho / — e o que sinto é cansaço.”. A consciência de que o trabalho de suas mãos é sem valor está manifesta nos versos de forma contundente: “Sou miserável. / Um monte de palha seca / é a obra de minhas mãos”.

O lamento expresso no poema constitui uma verdadeira oração comunitária, que incorpora a dicção coloquial e popular, em que as invocações encontram a vitalidade das lembranças e o “verso final reafirma o que, em Adélia, é recorrente: a constatação de que a poesia se aloja nas formas humildes” (QUEIROZ, 1994, p. 63). Pressupondo que a memória é fruto de um processo coletivo e necessita de uma comunidade afetiva, localizada em um quadro social específico, o apego da poeta a elementos religiosos dá consistência às lembranças evocadas.

Por isso, o afeto e o cunho saudosista regressam a uma realidade sócio-histórica capaz de recuperar o passado, mesmo que sem precisão. O cotidiano adeliano é constantemente atravessado pelos dramas coletivos, que deixam vestígios da eternidade, da ação divina, por todo lado. Mesmo ansiosa pela transcendência, Adélia Prado não se desobriga do seu compromisso poético de narrar o ordinário de modo sublime, transpondo as barreiras do pragmatismo que nos persegue com sua efemeridade:

É, portanto, na trama do que se perde e do que se recupera, na alternância de esquecimento e memória do que se lê que se organiza a continuidade literária, tal como ela se manifesta em cada texto. A intertextualidade, ao operacionalizar-se, possibilita que se recomponham os fios internos dessa vasta continuidade em seus prolongamentos e rupturas. Mas se a intertextualidade como propriedade textual é seletiva, pois a absorção de elementos alheios responde a uma necessidade particular, o procedimento nos leva a pensar na constituição de um “tradição” não-ilimitada, como

queria T. S. Eliot, mas num conjunto de dimensões formais e temáticas que certos grupos de textos têm em comum. (CARVALHAL, 2006, p. 128-129)

A continuidade literária manifestada nos textos adelianos se estabelece a partir da recuperação do que habita na memória, seja por força da tradição que a conduz à retomada dos textos literários de escritores com os quais mais dialoga (Drummond e Rosa) ou por ação do próprio sujeito poético que recorre ao passado no intuito de recuperar algumas experiências, sob “o estatuto da concretude – simbólica e sónica” (QUEIROZ, 1994, p. 48). O movimento da memória na sua poética redimensiona os momentos da biografia de Adélia e concretiza em poemas a onipresença do verbo encarnado. Cabe também à memória presentificar “o caráter divino do verbo” (QUEIROZ, 1994, p. 52), revelado em transcendência, com lirismo. A atenção do leitor deverá se voltar para os mínimos movimentos do sujeito poético, para a sua dicção coloquial, no intuito de apreender cada experiência em sua riqueza de detalhes.

Como vimos, neste capítulo terceiro, a memória na poesia adeliana está em constante movimento, isto quer dizer que os trânsitos do sujeito poético possibilitam a condensação de vivências marcadas pela inserção social e religiosa da própria poeta. Nesta altura do trabalho, conseguimos aprofundar os aspectos constituintes da memória, que de acordo com Halbwachs dependem do processo de reconstrução do passado na perspectiva individual e na perspectiva coletiva. Por isso, a memória individual passou a ser compreendida como uma maneira própria de articular as convergências das nossas influências sociais, mediante a convivência com outros indivíduos e a participação nos quadros de referência que serviram de base para a formação das lembranças. Inclusive para a manutenção do lirismo adeliano, por causa da natureza afetiva dos seus escritos, esse processo é de notória relevância, em que as impressões individuais do ocorrido se enriquecem diante da organização dos detalhes no coletivo. Concluímos que a família, principalmente pai e mãe, é ausência constante e presença marcante nos poemas, é o grupo social que mais indica a dimensão coletiva da memória em poemas de Adélia Prado.

Enquanto fenômeno social, os registros pretéritos são pautados em experiências que se tornaram tema da poeta, tais como a morte e a orfandade. Conduzidas pelos sentidos e versadas sobre a manifestação do sofrimento, a tomada dos fragmentos e dos resíduos da linguagem alçam o poema ao patamar de uma recordação criadora, conforme apontou Vera Queiroz. Diante do exposto, confirma-se cada vez mais a pujança do cotidiano na poesia adeliana, não se trata apenas do exercício de reconstrução dos acontecimentos diários do

passado sob a pressão da recordação no presente e cabe ainda destacar que a memória em movimento institui a constante tensão com o porvir, com o futuro.

## 5 CORPOS EM CONTATO

*A poesia me pega com sua roda dentada,  
me força a escutar imóvel  
o seu discurso esdrúxulo.  
Me abraça detrás do muro, levanta  
a saia pra eu ver, amorosa e doida.  
Acontece a má coisa, eu lhe digo,  
também sou filho de Deus,  
me deixa desesperar.  
Ela responde passando  
língua quente em meu pescoço,  
fala pau pra me acalmar,  
fala pedra, geometria,  
se descuida e fica meiga,  
aproveito pra me safar.  
Eu corro ela corre mais,  
eu grito ela grita mais,  
sete demônios mais forte.  
Me pega a ponta do pé  
e vem até na cabeça,  
fazendo sulcos profundos.  
É de ferro a roda dentada dela.  
(Adélia Prado<sup>68</sup>)*

Nos capítulos anteriores identificamos através de imagens que o lirismo adeliانو é notadamente marcado pelo cotidiano da vida, no mundo pacato em que a poeta está inserida e a partir do qual manifesta a consciência de si. Nas constatações de Medina, “Fortes, eróticas, as mãos de Adélia Prado puxam para a terra, tomam atitudes eficientes. Os olhos, a cabeça, os ombros fogem para cima, em direção à estrela maior” (1985, p. 422), movimento duplo: mãos que puxam para a terra e olhos, cabeça e ombros que fogem para cima resumem a constante dinâmica da poética adeliana, que é a apreensão do divino e do humano no poema. É oportuno ter em mente algumas tensões intrínsecas ao estudo até aqui empreendido, como a de que a poesia se faz da linguagem e ao mesmo tempo contra a linguagem. Percebe-se que, ao invés de restringir, a poesia extrapola a linguagem. Talvez isso reverbere ilógico até agora, mas teremos a oportunidade de elucidar melhor adiante.

Em sua obra, a relação do sujeito com os acontecimentos se dá no plano real, apesar da forte consciência metafísica. Já a noção de corpo merleau-pontyana é estabelecida a partir

---

<sup>68</sup> “Sedução” (PRADO, 2016, p. 48-49).



do ponto de vista desse sujeito, que diante da realidade promove a consciência do corpo próprio através do mundo e a consciência do mundo através do próprio corpo. Neste âmbito, o vigor da poesia se harmoniza com a sabedoria filosófica para indicar novos caminhos dialógicos. A relação entre poesia e corpo abre horizontes para novas significações fenomenológicas, pois corpo e poesia não possuem a finalidade em si mesmos, mas possibilitam um reinventar da existência. Sob essas condições, a obra poética nunca está acabada e os problemas fenomenológicos também decorrerem do estudo da epifania do corpo. Os corpos em contato são a celebração do erotismo, de modo que configuram no poema a aceitação da encarnação. Celebrar a vida ordinária<sup>69</sup>, mesmo mediante a rigidez e o controle religioso, é uma possibilidade de retirar o corpo da sua condenação de encarcerar a alma. Na poesia, corpo e alma é unidade. E fora da poesia não há salvação, pois ela nos resgata pela beleza: diante da sua sedução não há escapatória. Diante do belo, não há outra opção senão o êxtase, o maravilhamento. Logo, o que a doutrina de tradição judaico-cristã aprisiona, a poesia liberta e salva. Para Adélia, o corpo é também referencial estético, de tal forma que aparece sacralizado ao aludir à confirmação da carne, celebrado a partir dos sentidos e da sensibilidade, com as recorrentes cenas eróticas, apaixonadas e dolorosas.

Há, nesse aspecto, certa similaridade com o processo de reconhecimento da encarnação de Cristo: foi por meio da fragilidade da carne humana que Deus se revelou à humanidade; assim, a erotização do sagrado penetra o cotidiano e as zonas mais erógenas do corpo são reveladas, conforme salientaremos a partir da análise do poema a seguir:

#### FESTA DO CORPO DE DEUS

Como um tumor maduro  
a poesia pulsa dolorosa,  
anunciando a paixão:  
*“O crux ave, spes unica  
O passiones tempore.”*  
Jesus tem um par de nádegas!  
Mais que Javé na montanha  
esta revelação me prostra.  
Ó mistério, mistério,  
suspenso no madeiro  
o corpo humano de Deus.  
É próprio do sexo o ar  
que nos faunos velhos surpreendo,  
em crianças supostamente pervertidas  
e a que chamam dissoluto.  
Nisto consiste o crime,  
em fotografar uma mulher gozando

<sup>69</sup> Para enriquecer, poema “A carne é simples”.



revelação da inocência perdida para os estatutos cerceadores da moral cristã: então pecado seria não usufruir da corporeidade; negar o corpo é o pecado. O corpóreo resgatado pela poesia permite, principalmente, a libertação do corpo feminino, conforme verificamos a partir do décimo sexto verso: “Nisto consiste o crime, / em fotografar uma mulher gozando / e dizer: eis a face do pecado”; liberta de amarras históricas, que “Por séculos e séculos / os demônios porfiaram / em nos cegar com este embuste”, instrumento de controle que também é um conceito de pecado. Ainda assim o corpo feminino continua sendo privado do gozo, muito por causa da perpetuação do machismo. Entretanto, neste poema, a mulher goza e o crime é fotografá-la: “eis a face do pecado”. O corpo é, portanto, sagrado. Profanas são as ações do corpo. Tal compreensão promove uma mudança na consciência do sujeito poético. Gozando, a mulher do poema aceita que seu corpo existe para o sublime amor erótico, experimentando a sexualidade sem repressão. Ao se deparar com as nádegas de Jesus, que são comuns a todos os corpos, contempla-O e reconhece a beleza e a inocência da própria carne, sem os embargos da moral. Esse contato dos corpos alimenta o desejo mais profundo de salvação, que apaixonadamente manifesta “o amor do corpo, amor”.

A sacralidade do corpo nu é transgressora – posto na cruz, suspenso, sem panos, nos olha e interpela. Por não se tratar de uma visão que foge do erotismo, do prazer e do sexo, devido à consciência de pecado, os versos de “Festa do corpo de Deus” são paradigmáticos quando relacionados às perspectivas adotadas neste estudo, no que diz respeito ao corpo, ao sagrado e ao profano. Queiroz nos lembrou que o “corpo humano é erótico (‘Sem o corpo a alma de um homem não goza’ – OP, 52) tanto quando o corpo divino e ambos espicaçam o desejo” (1994, p. 18), pois a “inocência da carne” atesta que a festa do corpo também poder ser uma via de amor, na reciprocidade erótica.

## 5.1 Erotismo das palavras

Octavio Paz, no seu livro *O Arco e a lira*, considera que: “O poema transcende a linguagem” (2012, p. 117). Afirmação categórica e por diversas vezes reafirmada pelo crítico e poeta. Transcender é, senão, a capacidade que a poesia tem de transformar a palavra em imagens, pois “Sem deixar de ser linguagem – sentido e transmissão de sentido –, o poema é o que está além da linguagem. Mas isso que está além da linguagem só se pode ser alcançado por intermédio da linguagem” (PAZ, 2012, p. 31). Vê-se que o poético e a linguagem pertencem à mesma dimensão fenomenológica, coexistem. Ao tratar da dimensão poética das

várias artes (pintura, escultura, música, poema etc.), Paz considera que a poesia está para além do que faz o poeta. Ou seja, ela está nas obras de arte que apresentem duas características capazes de:

[...] por um lado, devolver seus materiais ao que são – matéria resplandecente ou opaca – e assim rechaçar o mundo da utilidade; por outro, transformar-se em imagens e deste modo passar a ser uma forma peculiar de comunicação. (PAZ, 2012, p. 31)

Nesse sentido, o poema não se reduz a uma forma literária. No entanto, alcança o patamar de uma obra marcada pelo encontro entre o sujeito e a poesia, através das palavras. Para Paz, todo artista, independente de qual seja, é servo da linguagem e por isso tem a capacidade de transcendê-la. Produtora da imagem<sup>73</sup>, essa operação paradoxal e contraditória nos revela que o ofício do artista é criar imagens, é ser poeta, constituindo uma tensão criadora. Secchin, no seu livro *Percurso da poesia brasileira*, considerou que, “Adélia Prado é a poetisa que expõe com mais contundência a condição feminina, numa intensa mescla de erotismo e religiosidade. Poesia de palavras comuns postas a serviço de um momento de revelação” (2018, p. 348).

No intuito de alargar a discussão, também tomaremos a noção de transgressão, desenvolvida amplamente pelo filósofo e escritor Georges Bataille. Este autor considera que a transgressão é o que acontece quando a linguagem ultrapassa seus próprios limites, constituídos de maneira pragmática e instrumental, rompendo as interdições que buscam reduzir e determinar os sentidos, sejam corporais ou simbólicos. Para ele, essencialmente, “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 2017, p. 40). Necessário enfatizar que a violência tratada nesse momento não corresponde de modo restrito ao sentido comumente atribuído de agressão física; ao contrário, nos direciona para o entendimento da perturbação do que costumeiramente permanece em ordem, no domínio da violação, “inscrito na ordem da violência de que todo ato de linguagem participa” (QUEIROZ, 1994, p. 14). Violação capaz de transferir o movimento erótico dos corpos para o poema, transgredindo as interdições da linguagem.

Aliás, consideraremos as postulações de Merleau-Ponty, entendendo que o corpo é existência: a partir dele se manifestam e concretizam os sujeitos e as experiências, pois ele é meio de percepção e, ao mesmo tempo, instrumento de ação do mundo (cf. 1999). Em conformidade com Merleau-Ponty, o corpo não é coisa abstrata, nem ideia, mas sim

---

<sup>73</sup> “Convém advertir, então, que designamos com a palavra *imagem* toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema” (PAZ, 2012, p. 104).

movimento, experiência e sensibilidade, “ele é um conjunto de significações vividas” (*Ibidem*, p. 212). Logo, o sujeito, para existir no poema, precisa existir como corpo, antes de tudo, ser corpo. Derivando desses pressupostos, o sujeito aqui considerado é o que poeticamente se constitui a partir de atos ordinários em poemas adelianos.

Neste cenário, os textos do Bataille possibilitam o entendimento de que a linguagem estabelece parâmetros de interdição, de restrições impostas ao sujeito, conferindo a ele um lugar de descontinuidade. Somos, por excelência, seres descontínuos, entre cada um de nós há um abismo que nos separa uns dos outros. Nascemos e morremos sós. Passamos a vida buscando esta continuidade perdida desde o nascimento. Para tanto, a noção de violência desenvolvida pelo pensador será imprescindível, no intuito de contrapor a realidade do mundo da razão e da ordem, e justificar a transgressão do corpo e da linguagem, dialogando com as questões sobre a transcendência, apresentadas por Octavio Paz.

No Prólogo do *O Erotismo* lê-se que “O erotismo só pode ser considerado se, considerando-o é o homem que é considerado” (BATAILLE, 2017, p. 30). Ou seja, a experiência erótica é restrita aos humanos, que fizeram da atividade sexual uma atividade transgressora e violenta, distinguindo-o dos demais animais que fazem dela uma atividade meramente reprodutiva. O homem, visando se opor ao animal, instaurou ordem ao caos da vida por meio do trabalho: “Em oposição ao trabalho, a atividade sexual é uma violência; que enquanto impulso imediata, ela poderia atrapalhar o trabalho” (BATAILLE, 2017, p.74). Vemos, a partir da imposição do trabalho, o retesamento entre a continuidade e a descontinuidade, enquanto espaço de violência.

O erotismo dos corpos emerge como forma de continuidade, pode ser considerado o mais “visível”, tem seu cume na fusão dos corpos durante a cópula, instaurando um momento de dissolução dos limites corporais que os limitavam. Por isso, experimentam um estado igual de transgressão (quebra temporária das interdições), retomando a continuidade perdida através da destruição do ser fechado. São nessas condições que Bataille questiona: “O que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassinio?” (2017, p. 41).

Enquanto categoria, a atividade erótica é tida como marca da “vida interior”; sendo assim, busca de dentro uma continuidade possível, capaz de comunicar sem palavras: “O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas” (BATAILLE, 2017, p. 42), pujante o suficiente para romper com a ordem do mundo do trabalho. É como experimentar um poema e falar sobre ele: o erotismo como experiência é um aspecto da vida interior; e a experiência interior nos parece incomunicável. Afinal, “podemos mesmo falar

dessa experiência rudimentar, admitindo que ela nos é incomunicável”? (BATAILLE, 2017, p. 125).

Voltando às questões sobre a linguagem poética, desde os primórdios a humanidade tende a estabelecer zonas de controle da violência, por meio do discurso moral e da recusa do corpo, temendo que ele exceda os limites da ordem através do erotismo, negando a sexualidade, o desejo, o prazer, o gozo e o êxtase. Bataille atesta que a “linguagem não é dada independente do jogo do interdito e da transgressão” (2017, p. 302). Em contrapartida, dirá Paz que:

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desarraigamento das palavras. O poeta as arranca de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informe da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se transforma em objeto de participação. (PAZ, 2012, p. 46)

Nessa lógica, a linguagem poética joga as palavras contra as próprias palavras que significam: é o jogo da interdição e da transgressão, é a violência das palavras sobre a linguagem. “O gosto pelo coloquial, estruturante na poesia de Adélia” (QUEIROZ, 1994, p. 20) indica que foram cumpridos os dois atos da operação de criação poética, descrita por Paz. O fluxo imagético que se estabelece com as palavras no poema é consistente, tem nesse jogo de interdição e transgressão a possibilidade de significação necessária para o desarraigamento das palavras. De imediato, a interdição que aflora na poesia adeliana está relacionada à noção de pecado, inclusive com relação às palavras. O uso deliberado de termos pouco usuais, como os que revelam o desejo erótico, são prova de que essa interdição foi estabelecida a partir de uma vivência conservadora. Apesar disso, o que se tem concretamente é somente a deliberação de certas palavras, na tentativa de conter os excessos do ritmo imposto às palavras pela liberdade sexual. O interdito deslindado pelo erotismo oportuniza que os envolvidos nas relações cotidianas aceitem os obstáculos implícitos perante tudo que os interpelarem, mesmo quando esses obstáculos forem caracterizados por outro que assume postura excitativa e desafiadora, colocando-o frente-a-frente com acaso. Junto ao acaso podem estar o desejo, o corpo e o sexo, dispostos ao enfrentamento. Deste confronto da linguagem poética emergirá o erotismo, viabilizado pela transgressão.

Tateando o mundo, Adélia aproxima o sujeito poético sobremaneira dos fatos, fazendo-o experimentar na carne a dureza da “roda dentada” da poesia: “É de ferro a roda dentada dela” (PRADO, 2016, p. 49). Não raras vezes, a mulher do poema está pressionada

contra o muro, com as saias levantadas, resistindo aos abusos a que a inspiração poética lhe submete (cf. PRADO, 2016). E grita, com palavras de desespero, mesmo quando a vida quer silêncio. Nessa perspectiva, pode-se pensar que a poesia utiliza de figuras dispostas a romper com a objetividade da estrutura linguística e aproximar o sujeito das experiências sensíveis. Cada poema se torna imagem, transcendendo a linguagem, de modo a admitir e exaltar todos os valores concernentes às palavras, sem omitir seus significados. Desobrigadas de corresponder à literalidade das palavras, as imagens poéticas detêm uma lógica própria, diante da qual “ninguém se escandaliza se o poeta diz que a água é cristal” (PAZ, 2012, p. 113). Não obstante, Paz ressalta que:

[...] essa verdade estética da imagem só vale dentro do seu próprio universo. Por fim, o poeta afirma que as suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, embora pareça disparate, nos revela o que somos de verdade. (PAZ, 2012, p. 113)

Fazendo jus à escolha da poeta Adélia Prado, torna-se necessário destacar que sua obra está inserida num contexto marcado por relações conflituosas entre a fé e a razão, o prazer e a culpa, a moral e a desordem, o instinto e a castração, o desejo e a punição, a interdição e a violação. Desde a Idade Média esses elementos antagônicos foram postos à tradição católica como formas de pecado e nesse sentido a poesia adeliana é marcada pelos contrastes recorrentes entre o espírito e o corpo. A esta altura, é correto afirmar que as interdições amiudadas na sua poética estão em estreita relação com o poder castrador exercido pela religião, conforme apontaremos no poema a seguir, “A face de Deus é vespas”:

Queremos ser felizes.  
 Felizes como os flagelados da cheia,  
 que perderam tudo  
 e dizem-se uns aos outros nos alojamentos:  
 ‘Graças a Deus, podia ser pior!’  
 Ó Deus, podemos gemer sem culpa?  
 Desde toda a vida a tristeza me acena,  
 o pecado contra Vosso Espírito  
 que é espírito de alegria e coragem.  
 Acho bela a vida e choro  
 porque a vida é triste,  
 incruenta paixão servida de seringas,  
 comprimidos minúsculos e dietas.  
 Eu não sei quem sou.  
 Sem me sentir banida experimento degredo.  
 Mas não recuso os marimbondos armando suas caixas  
 porque são alegres como posso ser,  
 são dádivas,  
 mistérios cuja resposta agora é só uma luz,

a pacífica luz das coisas instintivas.  
(PRADO, 2016, p. 184)

Os cinco primeiros versos registram o conformismo do sujeito poético diante do flagelo da cheia. O quinto verso, composto da frase-clichê “Graças a Deus, podia ser pior!”, permite evocar um contexto de conformação diante da desgraça e que do ponto de vista literário é um indicador da conotatividade que faz referência aos atos da vida cotidiana. Ademais, é “na tensão da insignificância e do vazio da frase-clichê, associados ao pleno da carga afetiva atribuída aos que as proferiram que os sintagmas são inflados de significação e o universo familiar é recuperado” (QUEIROZ, 1994, p 34). Em seguida, o sexto verso é uma pergunta: “Ó Deus, podemos gemer sem culpa?”. Gemer pode ser a expressão do prazer causado pelo gozo do sexo. A tristeza faz-se companheira da vida, acenando para o desconsolo que é “o pecado contra” o Espírito de Deus, que é espírito de alegria e coragem.

Ao nos apresentar essas imagens, a poeta cria uma dinâmica que a princípio parece sem sentido, mas que Paz nos ajuda a entender. É uma dinâmica tensa, que transita nos limites do que a linguagem pragmática representa e do que linguagem poética apresenta. Afinal, o poema tem a capacidade de recriar a realidade por meio de imagens, estabelecendo espaços de transgressão e transcendência<sup>74</sup>, que transferem para a palavra algo parecido com o que acontece no anfêmero.

Podemos afirmar com base no exposto neste trabalho, que a poética da Adélia está impregnada de religiosidade e com temáticas de exaltação do Divino, às vezes tem um ar de contestação, pelo qual se possibilita verificar a transgressão da realidade por meio do corpo e da poesia. É um jogo de violação do que nos mostra interdito. Contudo, é pelo corpo e no reconhecimento das relações corporais que se apresenta em palavras o desassossego causado pelas aspirações celestiais. Paz corrobora tal entendimento ao considerar que o “poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre suas próprias vísceras, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não-significação” (2012, p. 117).

Diante dessas questões, lembramos que o corpo ocupa um *locus* importante como instância da assimilação das vivências do sujeito. Nisso vê-se que o corpo é meio de percepção do real e ao mesmo tempo também é instrumento de ação do sujeito no mundo.

---

<sup>74</sup> (...) “Se a voz da poeta ressona a transcendência, a visão penetra a profundência: “De vez em quando Deus me tira a poesia. / Olho pedra, vejo pedra mesmo” (“Paixão”). Nisto o poeta se compara ao místico: povoa-o um Outro que, no dizer de Tomás de Aquino, não é ele e, no entanto, funda a sua verdadeira identidade.” (BETTO, 2000, p. 123).



Desse modo, o corpo é unidade, é totalidade. A visão total do corpo considera, inclusive, as partes invisíveis, o abjeto (cf. BATAILLE, 2017). O poema a seguir, “Objeto de amor”, desmistifica o senso comum de que a poesia adeliana é piegas e excessivamente pudorosa. Recorda Massi que: “Assim como todo nascimento vem acompanhado de muco, a verdade mais funda, escatológica, é transfigurada em um ponto de extrema beleza. O abjeto é objeto de amor” (2016, p. 519). Para além do erotismo já evidenciado em comentários anteriores, este poema é emblemático por causa do enaltecimento de uma parte do corpo que é associada ao impuro e ao nojento. Ele foi publicado no livro *O pelicano* (1987) e nos surpreende por causa do desacordo em relação às temáticas mais recorrentes na poética adeliana:

De tal ordem é e tão precioso  
o que devo dizer-lhes  
que não posso guardá-lo  
sem que me oprima a sensação de um roubo:  
cu é lindo!  
Fazei o que puderdes com esta dádiva.  
Quanto a mim dou graças  
pelo que agora sei  
e, mais que perdoar, eu amo.  
(PRADO, 2016, p. 240)

Lendo este poema, composto por nove versos irregulares, é possível constatar que a interdição diante do erotismo do corpo está posta. Comentando o mesmo poema, Massi acentuou que a “originalidade de todo grande autor reside na sua capacidade de nos surpreender. De tempos em tempos, Adélia Prado provoca fraturas no seu discurso e nos desafia com poemas inesperados, desconcertantes e radicais” (2016, p. 518).

Os quatro primeiros versos são dispostos de modo a apresentar uma justificativa pudorosa em vista do que será dito no quinto verso, talvez por causa do medo e do sentimento de culpa atrelado ao pecado. Não por acaso, o verso mais curto e que ocupa o centro do poema desponta enfático: “cu é lindo!”, sem mais. A violência se instala nessa palavra de duas letras, harmonicamente equilibrada por uma consoante e uma vogal, que divide o poema em duas partes. Adiante, nos versos seis a nove parece se instaurar a suspensão dos valores morais impostos, que ditam o que pode ser e dito e onde pode ser dito:

No centro do poema, composto por nove versos irregulares, somos confrontados com uma afirmação plena, íntegra e incontornável. A revelação literalmente divide o poema em dois. A descarga da confissão, libertária e libertina, nos convida a refletir sobre nossa própria condição corporal: partes visíveis, partes ocultas. Este terceiro olho, entre dois hemisférios, só pode ser visto pelo outro. É um ponto cego para a própria pessoa.

A longa abertura – quatro versos intestinos e retorcidos comprimidos em uma única linha – contrasta com a brevidade lapidar da imagem: “cu é lindo!” Tudo reforça o desejo imperioso da poeta em partilhar com o leitor esta sentença íntima, estética e erótica.

Porém, o convite à cumplicidade, o tom de partilha, é logo desfeito: “Fazei o que puderdes com esta dádiva.” A conjugação do verbo poder, em tom quase bíblico, na segunda pessoa do plural do futuro do subjuntivo soa como uma sublime ironia. Os outros que se virem com esta verdade. Após o desabafo, o sujeito lírico sai fortalecido: “Quanto a mim dou graças / pelo que agora sei”. Tomar consciência desse axioma irredutível abre caminho para que ele se transforme em objeto de amor. (MASSI, 2016, p. 518-519)

Respalda-nos Bataille, ao afirmar que a “violação cometida não é de natureza a suprimir a possibilidade e o sentido da emoção oposta: ela é mesmo sua justificação e sua fonte.” (2017, p. 88). Portanto, o cu – membro abjeto – é dádiva à medida que é objeto de amor e não mais de culpa, pelo qual se rende graças ao Criador. Paz considera essa atitude escrupulosa uma tentativa de negação parcial da subjetividade:

A cisão da palavra – metade racional e outra metade irracional – correspondeu à cisão da realidade não verbal. A subjetividade substituiu o Deus cristão, mas os homens são criaturas corporais, não espíritos. Pelo mesmo procedimento de negação parcial, a subjetividade suprimiu essa metade significativamente designada pela expressão “partes baixas do homem”: seus órgãos genitais”. A mutilação da realidade também foi linguística, porque é impossível reduzir o amor à sexualidade. O erotismo é um jogo, uma representação em que a imaginação e a linguagem desempenham um papel não menos central que as sensações. (PAZ, 2012, p. 332)

O desconforto diante da declamação da palavra “cu” é causado pela interdição que nos é imposta até hoje, e a violação dessa prerrogativa no poema desencadeia a desordem na sua estrutura, pois o órgão excretor é citado costumeiramente como alvo de ofensas. No centro, a primeira palavra do quinto verso eleva o poema ao clímax da leitura, pois o “movimento estrutural do poema é potencializado por uma escolha lexical que leva os contrastes ao paroxismo” (MASSI, 2016, p. 519). Não poderíamos deixar de lembrar que o cu é uma zona erógena, tratada como tabu pela sociedade majoritariamente heteronormativa, limitando as áreas de prazer do corpo. No poema as palavras que estão mais associadas ao profano estão dispostas no início: “para falar do que é mais precioso, a poeta emprega palavras como ordem, opressão, roubo. Em compensação, na outra metade, os termos remetem a um vocabulário católico: dádiva, graça, perdão.” (MASSI, 2016, p. 519), palavras que estão diretamente relacionadas e atreladas ao sagrado.

A estética artística não se reduz às temáticas abordadas no poema, sejam elas o sujeito, o outro, a sociedade, o mundo, a poesia ou a linguagem. Sem embargo, o lirismo ganha novas nuances a cada experimento com a língua, renova-se o comprometimento do poeta com o estranhamento, com a emoção, e com o contentamento diante do poema, de modo a colocar o leitor diante de um árduo trabalho literário. Interessante contemplar o movimento do sujeito poético adeliانو, ao demonstrar certa consciência do próprio sentimento que manifesta, por meio da reflexão, mesmo quando inebriado por esses arroubamentos. Não afigura incoerente dizer que o mesmo sentimento aparece carregado de contradições e conflitos, pois é em torno do sujeito que se organiza a experiência poética.

Ao passo que o corpo no poema se abre ao instante do acontecimento e das relações, a linguagem penetra o mundo e o próprio corpo, interferindo na noção de sujeito que é acarretada da atuação do corpo através da linguagem, para assim tornar sensível a relação que ocorre dentro do poema e a experiência de mundo, transpassados pelo modo de ser do poético. Sabe-se que essa é a experiência que o leitor pode ter com a poesia, deparando-se com um corpo atravessado pela linguagem e constituído também dela, porque, afinal de contas, é por meio da linguagem que o mundo e o corpo existem para quem lê – a linguagem possibilita ao sujeito sua apresentação aos outros sujeitos e ao mundo, e é pelo seu corpo que o sujeito se realiza como ser de expressão: nas palavras de Merleau-Ponty, o “corpo é o lugar, ou antes a própria atualidade do fenômeno de expressão” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 315). Assim, corpo e poema também são participação, envolvimento dos sujeitos. Para existirem precisam do encontro, do reconhecimento, da leitura, revelando um sentido novo por meio dos desdobramentos em cada situação de contato. Merleau-Ponty comenta que a poesia se distingue do grito porque “o poema utiliza a linguagem, e mesmo uma linguagem particular, de forma que a modulação existencial, em lugar de dissipar-se no instante mesmo em que se exprime, encontra no aparato poético o meio de eternizar-se” (1999, p. 209). Diversamente, o grito faz uso do nosso corpo para chamar a atenção de outrem, simplesmente. Sem ter a intenção de expressar a riqueza da significação. Ao gritar, o sujeito utiliza o “corpo tal como a natureza o deu a nós, quer dizer, pobre em meios de expressão” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 209).

A questão da violência na poesia adeliانو emerge da coloquialidade dos atos, de uma realidade marcada pela tradição religiosa cristã. Tal violação, nesse contexto poético, se dá na ruptura da lei em direção ao que é pecaminoso, interdito e proibido. O corpo catequizado, que passou pelo rigor dos ensinamentos da iniciação cristã, aparece sacralizado e profanado, de roupa e nu. Tolhido, polido, cerceado pela moral e pelos bons costumes de uma sociedade

que vive refém da morte. Entretanto, violentando a linguagem e transgredindo as prerrogativas de um pudor imposto pela interdição, o corpo na poesia da Adélia está evidenciando que a violência ameaça a descontinuidade, praticada contra a ordem imposta pelo trabalho, que subordina o sujeito ao momento presente na expectativa de um resultado futuro: “Louvado sejas porque eu quero morrer / mas tenho medo e insisto em esperar o prometido<sup>75</sup>” (PRADO, 2016, p. 50-51). A morte é esse assombro, conforme já vimos, que desatina o sujeito poético, diante da complexidade da vida. Vejamos no poema “O lugar na necrópole”:

Há quem tendo cantado e batido os dentes no copo  
já morreu.  
Há quem tendo falado suas dores secretas  
está hoje selado sob lápides,  
excrescendo sobre mim o seu fantasma  
de pessoa verdadeira, rebelada,  
de pessoa poética.  
Na juventude me comprazia o fúnebre,  
as faces lívidas dos poetas doentes.  
Hoje, só preciso da vida pra morrer.  
Nas metrópoles,  
o campo-santo acaba confundido,  
rodeado de bares.  
E por causa disso iludem-se as pessoas  
de ter nas mãos a indomesticável.  
O cemitério quer ladeira e montes  
para os quais se olha ao entardecer:  
um dia estarei lá,  
lá longe,  
no incontestável lugar.  
(PRADO, 2016, p. 198)

Bataille salienta que o “mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que nós somos” (2017, p. 40). A ânsia pela eternidade, sinônima de continuidade e salvação, parece permear os desejos místicos do sujeito poético. Apesar de falar de morte, assim como Adélia, Bataille está mais preocupado com a vida. Para ele, viver é uma experiência que envolve o êxtase, o riso e a poesia, sendo que a poesia é a expressão do sensível em nós por meio da linguagem, do excesso que nos desloca em direção daquilo que nos é alheio, em direção a nossa continuidade. No poema a seguir “*De profundis*”, lemos a súplica pela salvação, partindo da condição de que para ser salvo por Deus deve-se morrer e conseqüentemente acessar a vida eterna. São circunstâncias do *kairós*, que na poética adeliana passa pela consciência da morte:

---

<sup>75</sup> “Bendito”.

Quando a noite vier e minh'alma ciclôtímica  
 afundar nos desvãos da água sem porto,  
 salva-me.  
 Quando a morte vier, salva-me do meu medo,  
 do meu frio, salva-me,  
 ó dura mão de Deus com seu chicote,  
 ó palavra de tábua me ferindo no rosto.  
 (PRADO, 2016, p. 57)

Defronte da capacidade de significação da palavra, “salva-me”, no poema acima, ela recebe um valor expressivo maior quando escrito no papel, formando um “halo significativo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 316) no seu entorno. Merleau-Ponty observa que repentinamente “a palavra abre uma passagem em meu corpo. É o sentimento — difícil de descrever — de uma espécie de plenitude atordoante” (*Ibidem*, p. 316), que invade o corpo e que o poeta não se esquivava de buscar; também “que a palavra no papel recebeu seu valor expressivo, ela vem ao meu encontro como um halo” (*Ibidem*, p. 316). O drama ciclôtímico da noite, expresso nos versos, avigora a acuidade de Adélia com a disposição das palavras, tecendo a narrativa poemática com sentimento. Em vista disso, a tarefa da linguagem é semelhante à de um pintor, que “joga fora os peixes e conserva a rede” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 93), com o mínimo de matéria de que um sentido precisa para se manifestar.

A relação dialógica oriunda das palavras, que por vezes deixa de existir quando a linguagem não cumpre o ritual de evocação e ecoação do universo imagético, depende de outras palavras: “quer dizer que o valor linguístico dessa palavra só é definido pela presença ou a ausência de outras palavras ao lado dela” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 70). Assim como o corpo, a palavra, o verso e/ou o poema, penetram no mundo e são penetrados pelas coisas do mundo: “o que descobrimos é que os signos, os morfemas, as palavras isoladas nada significam, que eles só passam a ter significação por sua combinatória” (*Ibidem*, p. 84). Nessa direção, Merleau-Ponty desenvolve seu raciocínio e conclui afirmando:

[...] a linguagem exprime tanto pelo que está entre as palavras, quanto pelas próprias palavras, tanto pelo que não diz quanto pelo que diz, assim como o pintor pinta tanto pelo que traça quanto pelos espaços em branco que dispõe ou pelos traços de pincel que não efetuou. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 84)

Adélia Prado, municiada de licença poética, cumpre sua tarefa ao despertar nas palavras vários sentidos com os desdobramentos das suas relações em seus poemas. Ela extrai o belo das coisas simples que a seduzem, por meio da linguagem. A simplicidade a que

remetemos não está apenas no conteúdo do que versa, mas também na maneira de escrever. Os versos dos seus poemas, no geral, partem da perspectiva modernista do fazer poético, com linguagem e forma livres. Recupera a coloquialidade, dos corriqueirismos da língua falada e das tradições orais, com sotaque mineiro. Seu olhar para a simplicidade da vida e das coisas com as quais estabelece diálogos não exclui dos poemas a metafísica e a fenomenologia, que indicam o esforço para compreender o sobrenatural, o transcendente, o divino. Na opinião de Queiroz:

Se todo trabalho *com* e *em* linguagem é um *para* em si mesmo, uma metalinguagem, uma metáfora incessante, o que se opera aqui é um trabalho de linguagem articulado sobre duas instâncias do signo: sobre uma língua, coletiva, social, matéria bruta de onde saem os elementos para a elaboração de uma expressão particular; e sobre uma linguagem já organizada sob o estatuto da fala e do coloquial. Na tensão do choque entre essa língua-instrumento e uma linguagem-objeto (linguagem que carrega ainda em si a estranheza da transcrição de um código oral para outro escrito), na tensão, portanto, desse encontro, o processo obtém sua eficácia: desmitifica a linguagem estratificada ao inseri-la em nova cadeira de significações. (QUEIROZ, 1994, p. 43)

Octavio Paz considerou que, na tentativa de alcançar o indizível, por diversas vezes o poeta recorre às imagens, já que a “imagem diz o indizível” (2012, p. 129), conforme pode-se verificar no poema a seguir, “A menina e a fruta”, em que o sujeito poético registra o despertar da sexualidade de uma menina, colocando em evidência o corpo. No ato de apanhar goiabas do galho, de maneira simples, direciona a percepção para a beleza que habita no corpo feminino. Pode-se dizer que a escolha da goiaba não foi aleatória para criação do poema, à fruta é atrelado um significado erótico, que está relacionado ao órgão genital feminino, considerando, inclusive, elementos visuais como a textura e a cor da goiaba. Adélia consagra a fruta e o corpo feminino pela aproximação das imagens, ao versar que “‘goiaba é uma fruta abençoada’”, estabelecendo a ruptura de que o sexual é vergonhoso e motivo de pecado. Ao contrário, evidencia que é uma bênção divina:

Um dia, apanhando goiabas com a menina,  
ela abaixou o galho e disse pro ar  
— inconsciente de que me ensinava —  
‘goiaba é uma fruta abençoada’.  
Seu movimento e rosto iluminados  
agitaram no ar poeira e Espírito:  
o Reino é dentro de nós,  
Deus nos habita.  
Não há como escapar à fome da alegria!  
(PRADO, 2016, p. 189)

O poema nos possibilita a ultrapassagem dos significados objetivos das palavras, já que nele não está o dizer do poeta, mas sim o dizer poético, e o “dizer poético diz o indizível” (PAZ, 2012, p. 136). Tais considerações são suficientes para confirmar o caráter transcendente da poesia, aquele capaz superar a objetividade da linguagem. Os versos de “A menina e a fruta” também reforçam a condição da poesia de, na transcendência, criar a imagem de uma menina apanhando goiabas, reiterando a forte experiência da visão na iluminação do movimento e do rosto dela. Essa imagem poética é detentora de uma capacidade que rompe a lógica prescrita da objetividade dos atos. O movimento análogo ao rosto iluminado, causado pela refração da luz que possibilitou ver poeira e Espírito em agitação no ar, viola a imposição de linguagem pragmática, emergindo uma nova significação para cenas e cenários comuns. O fato conduz a uma constatação que foge à consciência de qualquer ensinamento, é uma experiência pessoal que culmina com a certeza de que não há como escapar à fome da alegria. Nem a goiaba “concreta”, fruta abençoada, é capaz de saciar essa fome, pois se “o jogo de significações do poema reside no concreto, tal não se dá com a poesia. Esta é revelação, ato epifânico, anúncio sem apoio de som ou coisa” (QUEIROZ, 1994, p. 46). A imagem da goiaba verte a revelação deste mundo e cria outro que, conforme Paz, a poesia nos apresenta: “A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro.” (2012, p. 21).

Nesse íterim, Merleau-Ponty reforçou que a linguagem não estava restrita à expressão verbal, o que fica bem elucidado com a análise que ele fez da obra do pintor francês Paul Cézanne. A linguagem, na ótica pontyana, é abrangente, inclui a matemática, a pintura, além da fala e da escrita. O sujeito não está aprisionado à uma linguagem que tem por obrigação traduzir o pensamento, ela é aquele gesto que retoma, recupera e reúne o sujeito a si mesmo e aos outros: “O pensamento não pode se fechar nas significações que ele deliberadamente reconheceu, nem fazer delas a medida do sentido, nem tratar a fala e a língua comuns como simples exemplos dele, pensamento” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 47-48). Todo poema é plurissignificativo, tal como o corpo pode significar mais do que as intensões, no que concerne à nossa relação com os outros, motivados pela percepção, que “seria sempre uma leitura dos mesmos dados sensíveis, ela apenas se faria cada vez mais rapidamente, a partir de signos cada vez mais claros” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 210-211). Tanto o corpo quanto a palavra significam para além daquilo que o sujeito tenciona expressar. O poeta, quando escreve, não sabe mais sobre o que está escrito do que o seu leitor, há um

inacabamento perene na poesia, como também o mundo e o corpo nunca estão acabados. É o que enfatiza Merleau-Ponty, ao comentar que um “mundo que nunca é, como o diz Malebranche, senão uma ‘obra inacabada’, ou que, segundo a expressão que Husserl aplica ao corpo, não está ‘nunca completamente constituído’,” (1999, p. 544), ocorrência que se confirma nas considerações a seguir.

## 5.2 Da língua e do corpo

No nosso entendimento, as palavras no poema asseguram um maior potencial oculto de significação dentre as formas de arte. Se acaso um poeta fosse movido pela ambição de *dizer tudo*, teria suas expectativas frustradas, porque de acordo com Merleau-Ponty há uma restrição da linguagem imposta pelo signo e pela literatura: quanto “à literatura, em geral ela aceita mais resolutamente nunca ser total e dar-nos apenas significações abertas” (2012, p. 186). Quando dispostas (registradas) no papel, as palavras deixam marcas, inclusive, de um esforço que é corporal desde o início da sua criação/produção. Importante pensar no quanto é necessário o investimento afetivo e efetivo dos escritores, enquanto sujeitos sensíveis, por meio do corpo próprio. Assim, está cada vez mais reafirmado que o exercício poético é uma experiência violentamente corpórea em todas as suas dimensões, considerando que poetas e leitores usam da estrutura do corpo para experimentar o corpo, seja lendo ou escrevendo. Repetindo: a experiência estética literária é um verdadeiro corpo a corpo com o texto, é uma transgressão.

Nessa esteira, as palavras passam a assumir e modificar certa ordem das coisas que as antecedem – inclusive a noção de passado e futuro, abrindo os sentidos mediante a percepção. Em razão disso consideramos que acontece um movimento comum à linguagem e à percepção. Concomitantemente, a poesia transcende a percepção, pois ela é capaz, inclusive, de transcender a si mesma, visto que a experiência literária nos impulsiona para algo além, na divisa entre o dizível e o indizível. Para Vera Queiroz, a “transcendência está também no modo como Adélia realiza uma estética em que se disseminam os resíduos da linguagem e os usos coloquiais da língua, os objetos e as expressões do universo *kitsch*, os seres e os elementos naturais” (1994, p.12).

Reconhecida pelo seu caráter “salvífico”, a linguagem poética está associada à transgressão dos limites impostos pela linguagem pragmática e à transcendência dos estatutos linguísticos, toda vez que viola as convenções religiosas, políticas, sociais e antropológicas,



que tentam subjugar a palavra e limitar a expressão literária. Dessa maneira, a “poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité*” (BATAILLE, 2017, p. 48). Inserido no mundo, o sujeito consegue transcender sua condição de descontinuidade em atos poéticos. Sendo assim, ao se dispor a imergir na linguagem para com ela e dela obter o ser das coisas, alcança a transcendência ao superar a imanência imposta pelo corpo, violando as delimitações interditas. Pode-se dizer que através da poesia o sujeito transcende esse lugar descontínuo. Bataille e Paz parecem tomar caminhos que se complementam no que diz respeito à poesia. Ambos corroboram a soberania da linguagem poética diante do mundo que insiste em nos impor limitações. Nessa direção, a poesia da Adélia Prado nos orienta e serve de orientação para confirmar os caminhos que nos direcionam para a continuidade, como no poema “Guia”:

A poesia me salvará.  
 Falo constrangida, porque só Jesus  
 Cristo é o Salvador, conforme escreveu  
 um homem — sem coação alguma —  
 atrás de um crucifixo que trouxe de lembrança de Congonhas do Campo.  
 No entanto, repito, a poesia me salvará.  
 Por ela entendo a paixão  
 que Ele teve por nós, morrendo na cruz.  
 Ela me salvará, porque o roxo  
 das flores debruçado na cerca  
 perdoa a moça do seu feio corpo.  
 Nela, a Virgem Maria e os santos consentem  
 no meu caminho apócrifo de entender a palavra  
 pelo seu reverso, captar a mensagem  
 pelo arauto, conforme sejam suas mãos e olhos.  
 Ela me salvará. Não falo aos quatro ventos,  
 porque temo os doutores, a excomunhão  
 e o escândalo dos fracos. A Deus não temo.  
 Que outra coisa ela é senão Sua Face atingida  
 da brutalidade das coisas?  
 (PRADO, 2016, p. 49-50)

Adélia ficou conhecida pela escrita lírica, com doses de ironia, que trata de acontecimentos cotidianos, em estreita relação com o divino: “Ela – tem de agradecer ao Autor [Deus] – recebeu uma disposição interna para transcender as experiências vividas através do texto” (MEDINA, 1985, p. 420-421). O seu comprometimento com a escrita é digno de uma prática religiosa levada a sério, em que o ritual da expressão poética precisa ser cumprido com fidelidade, pois para o sujeito poético ““é uma religião””<sup>76</sup> (PRADO, 2016, p.

---

<sup>76</sup> “As palavras e os nomes”.

291), praticada com dedicação, similar ao propósito de favorecer o que Merleau-Ponty chamou de significação:

A operação de expressão, quando é bem-sucedida, não deixa apenas um sumário para o leitor ou para o próprio escritor, ela faz a significação existir como uma coisa no próprio coração do texto, ela o faz viver em um organismo de palavras, ela a instala no escritor ou no leitor como um novo órgão dos sentidos, abre para nossa experiência um novo campo ou uma nova dimensão. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 248)

A poeta não escreve com o intento de estabelecer a palavra certa que contenha uma significação pronta e acabada, alcançando com isso uma exatidão verbal. Não cabe ao seu poderio delimitar a extensão do que está expresso. Apesar disso, ela persegue gestos passíveis de serem transformados em palavras que realizam a operação da expressão desejada. No poema acima, novamente aparece a denominação “arauto”, para remeter ao ofício do poeta, de “captar a mensagem” e indicar o caminho da salvação pela via poética. Conforme já ressaltamos, na obra adeliana a relação do sujeito com os acontecimentos se dá no plano real, ainda que apresente forte consciência metafísica, pois é na análoga concretude corporal da percepção que sua poesia habita:

Sua poesia, com versos de ritmos largos, apoiada no confessionalismo e avessa ao distanciamento crítico, tangencia um transbordamento pouco “moderno”, residindo aí, paradoxalmente (nessa espécie de emoção bruta) um dos fatores de seu sucesso. (SECCHIN, 2018, p. 349)

As opções estéticas e temáticas de Adélia desvelam a um cotidiano imbricado de religiosidade. Nota-se que a recuperação da memória é valorizada para que se alcance a sublimação do sentimento lírico. É verdade que a poesia não dá conta de explicar a plenitude da vida, entretanto também é verdade que vida e poesia não cessam de se comunicar: “Porque a vida é de ferro / e não se acaba nunca”<sup>77</sup> (PRADO, 2016, p. 196). Brota da vida plena o mistério divino<sup>78</sup> do qual a poesia se alimenta, e “em Adélia, esse dom de que ela é instrumento orienta seu olhar para os objetos mais insignificantes, transmudando-os em

---

<sup>77</sup> “A carpideira”.

<sup>78</sup> Vera Queiroz desenvolve esse aspecto com mais profundidade, explorando a relação direta entre poesia e poema, considerando que a poesia é mistério divino: “isto é, a tentativa de apreensão do que no mundo natural se oferece como matéria de poesia, através do olhar posto em disponibilidade para receber o que aí possui significado original e inaugural; a compreensão do divino como fonte de toda poesia [...] em Adélia (redundará) em cristianismo que naturaliza o divino; a forma lúdica e fraterna com que o tema de Deus é abordado [...] em estreita vinculação às contingências humanas; a escolha do microuniverso da província como lugar privilegiado para observação do mundo e para estar no mundo”. (1994, p. 22-23)

transcendência lírica” (QUEIROZ, 1994, p. 18). Ela assume a sina de escrever o que sente, de colocar no papel as palavras e exceder o corpo na busca pela expressão através da linguagem em versos, conforme a ação do sujeito poético no poema “Canga”:

Tudo soa elegíaco.  
 Conspira contra a alegria nativa da minha alma  
 a lembrança de que existem leprosos  
 e um deles saudou o papa  
 com braços sem mão e dedos.  
 Não fui chamada ao palácio.  
 Sabiamente execrou-se:  
 ela frequenta o vaso sanitário,  
 aquela mulher confusa.  
 Tenho dois cestos de cartas com primorosos encômios:  
 ‘...Teu coração bate como as asas de um pássaro em pleno  
 [voo.]’

De que me vale esta ovação postal  
 que não pode entender meus suores noturnos  
 e tomará esta queixa, certamente,  
 como puro despeito?  
 Meu coração bate como as asas de uma galinha de ferro.  
 Escrever me subjuga e não entendo,  
 tal qual comer, defecar,  
 molhar-me de urina e lágrimas.  
 Ó anelo de comunhão estrangulado,  
 mistério que me abate e me corrói.  
 Minha alma canta em delícias.  
 Meu corpo sofre e dói.  
 (PRADO, 2016, p. 200-201)

Merleau-Ponty comparou a língua ao corpo e reconheceu que a possibilidade de apreender a essência da existência se dá através do corpo e da experiência de vivenciá-lo no mundo. Por isso, é possível identificar em obras de arte vestígios da vida do autor, pois parece ser impossível retirar ou anular as experiências pessoais do sujeito – nisso devemos concordar com Adélia Prado: “de si mesmo não se pode sair”<sup>79</sup> (PRADO, 2016, p. 412). A respeito dessa relação comunicativa, Medina enfatizou que: “Não há contradição entre vida e poesia. A vida tem primazia, a poesia precisa pedir licença para entrar, interromper um ato de amor” (1985, p. 420). Nesse sentido, pode-se considerar que a leitura do poema torna acessível explorar uma visão inaugural do corpo e do espaço, bem como outros modos de perceber a existência e o tempo.

---

<sup>79</sup> “Ícaro”.

A poética adeliana dispensa o hermetismo, se instalando na “palavra sem fel”<sup>80</sup> (PRADO, 2016, p. 327) e na “palavra anzol”<sup>81</sup> (PRADO, 2016, p. 335), que não carrega amargores e fissa sentimentos às vezes paradoxais. Nela encontramos o sujeito que perscruta a palavra capaz de descrever a experiência inacabada do corpo vivo, constantemente receptiva às outras palavras alcançáveis pela linguagem. Para tanto, “Ter um corpo é como fazer poemas, / pisar margem de abismos”<sup>82</sup> (PRADO, 2016, p. 299), é transitar com a própria estrutura de percepção pelo mundo e compor a expressão da vida com a linguagem, é como voltar para o fenômeno originário e transcender. Partindo da noção pontyana de corpo como “veículo do ser no mundo” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 213), concluímos que na poesia adeliana o trânsito do sujeito revela um modo expressivo de ser e de criar significado para o movimento da existência. Um fator importante a ser ressaltado a respeito dessa poesia é que o erotismo se situa na vida ordinária, na contramão do que considera Bataille, apesar de ser definido pelo segredo, não pode ser público. Sim, se situa no cotidiano e o fato de ser cotidiano não significa que é público. O poema que analisaremos a seguir, “*Trottoir*”, é revelador do modo poético como o erotismo se amalgama, apesar do interdito imposto pela religião, por meio da linguagem:

Minhas fantasias eróticas, sei agora,  
eram fantasias de céu.  
Eu pensava que sexo era a noite inteira  
e só de manhãzinha os corpos despediam-se.  
Para mim veio muito tarde  
a revelação de que não somos anjos.  
O rei tem uma paixão — dizem à boca pequena —,  
regozijo-me imaginando sua voz,  
sua mão desvencilhando da frente a pesada coroa:  
‘Vem cá, há muito tempo não vejo uns olhos castanhos,  
tenho estado em guerras...’  
O rei desataviado,  
com seu sexo eriçável mas contido,  
pertinaz como eu em produzir com voz,  
mão e olhos quase extáticos um vinho,  
um sumo roxo, acre, meio doce,  
embriaguez de um passeio entre as estrelas.  
À voz apaixonada mais inclino os ouvidos,  
aos pulsares, buracos negros no peito,  
rápidos desmaios,  
onde esta coisa pagã aparece luminescente:  
com ervas de folhas redondinhas  
um negro faz comida à beira do precipício.  
À beira do sono, à beira do que não explico

<sup>80</sup> “Homilia” (PRADO, 2016, p. 327).

<sup>81</sup> “Nossa Senhora da Conceição” (PRADO, 2016, p. 335).

<sup>82</sup> “A cicatriz”.

brilha uma luz. E de afoita esperança  
o salto do meu sapato no meio-fio  
bate que bate.  
(PRADO, 2016, p. 181-182)

Em “*Trottoir*” o poema nos revela o modo como o sagrado e o profano estão imbricados, em que a experiência religiosa e a experiência erótica se confundem sobremaneira, sendo que os dois primeiros versos são icônicos dessa relação. O sujeito poético se depara com uma constatação irrefutável: “Minhas fantasias eróticas, sei agora, / eram fantasias de céu”. Reside nos corpos, silenciosamente, uma moral religiosa que ainda policia as experiências eróticas na contemporaneidade. Acerca do erotismo, Bataille frisou que:

O erotismo é ao menos aquilo de que é difícil falar. Por razões que não são apenas convencionais, o erotismo é definido pelo segredo. Ele não pode ser público. Posso citar exemplos contrários, mas, de alguma maneira, a experiência erótica se situa fora da vida ordinária. No conjunto de nossa experiência, ela permanece essencialmente apartada da comunicação normal das emoções. Trata-se de um assunto interdito. Nada é interdito absolutamente, há sempre transgressões. Mas o interdito atua suficientemente para que, no conjunto, eu possa dizer que o erotismo, sendo talvez a emoção mais intensa, na medida em que nossa existência está presente em nós sob forma de linguagem (discurso), o erotismo existe para nós como se não existisse. (BATAILLE, 2017, p. 278-279)

Ainda em “*Trottoir*”, nos deparamos com uma voz lírica um tanto ousada, por aproximar erotismo e elementos de religiosidade no mesmo poema. Não que isso seja uma novidade nos poemas adelianos, mas aqui parecem alcançar outro patamar quando articula a experiência religiosa (percebe-se pelo vocabulário) à experiência erótica, no cotidiano. A palavra *trottoir*<sup>83</sup> é um substantivo masculino de origem francesa, que significa calçada, passeio, meio-fio. Mas, que na língua francesa também adquiriu outro significado, remetendo ao andar das prostitutas pelas calçadas à procura de cliente. Já a expressão o “*faire le trottoir*” – o fazer passeio –, está diretamente relacionada à prostituição. No poema, o teor de desejo se corporifica nas percepções versadas: “Eu pensava que sexo era a noite inteira / e só de manhãzinha os corpos despediam-se”. Nossa busca atenta, indicada neste trabalho, já foi capaz de identificar na obra adeliana vários outros trechos de poemas em que a voz poética, amparada no corpo, alude ao erotismo em episódios líricos.

<sup>83</sup> Em português, a palavra manteve a mesma grafia, mas prefigura ter alargado seu campo semântico e parece estar mais associada à prática de prostituição vivida por travestis. Em 1991 a banda “Engenheiros do Hawaii” gravou uma canção como o nome “A violência travestida faz seu trottoir”, que se popularizou e inseriu a expressão no vocabulário dos brasileiros a partir de um novo significado.

Na escolha lexical por *trottoir* nos é possível inferir a conotação erótica que a palavra tem na língua francesa. A relação textual mais direta com o título do poema está nos quatro últimos versos: “À beira do sono, à beira do que não explico / brilha uma luz. E de afoita esperança / o salto do meu sapato no meio-fio / bate que bate”. Diferentemente da voz “santa” do poema “A boca”, em “*Trottoir*” a voz é de “doida”, aqui entendida como a voz da mulher diante de tantas interdições impostas à sua existência. Em outro poema, intitulado “A serenata”, o desejo feminino desperta o desespero na mulher lírica. Diante da espera do pretendente a namoro, só vê dois caminhos: virar doida ou santa. Ora, para santa é negado todo e qualquer prazer do corpo. Para a doida não haveria estatuto cerceador, afinal não possui sanidade: “De que modo vou abrir a janela, se não for doida? / Como a fecharei, se não for santa?” (PRADO, 2016, p. 63). Ao que parece, a solução é ser dúbio, é ser santa e louca: por que não?

Os versos cinco e seis podem ser lidos como a confirmação da natureza humana do sujeito poético, ao afirmar que “veio muito tarde / a revelação de que não somos anjos”. Afinal, anjos<sup>84</sup> são seres espirituais, não corporais, ou seja, não cabem a eles o desejo do corpo, a paixão, o regozijo, o sexo eriçável, a embriaguez, os desmaios. Essas são experiências próprias do humano, negá-las é impossível. Por isso, a expressão corpórea de sentimentos e sensações é tão recorrente, três dos cinco sentidos são acionados no poema, para consolidar a experiência do “rei dasataviado”: por intermédio da “voz, mãos e olhos”. A excitação sexual na imagem do “rei” é contrária à reserva compulsória habitual, mas, “esse é o movimento de todos” (BATAILLE, 2017, p. 154). Nenhum ser humano foge do desejo erótico: “O olfato, a audição, a vista, e mesmo o paladar, percebem signos objetivos, distintos da atividade que determinarão. São signos anunciadores da crise. Nos limites humanos, esses signos anunciadores têm um valor erótico intenso” (*Ibidem*, p. 154).

Bataille nos lembra ainda que o “sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite. Em seu primeiro movimento, não obstante, o erotismo é significado pela posição de um *objeto do desejo*” (2017, p. 153). A rendição do corpo culmina com a embriaguez, que se configura pela perda do controle corporal em detrimento da ingestão de álcool ou pela

<sup>84</sup> Em conformidade com o Catecismo da Igreja Católica, os anjos são mensageiros, caracterizados pela “designação de encargo, não de natureza. Se perguntares pela designação da natureza, é um espírito; se perguntares pelo encargo, é um anjo: é espírito por aquilo que é, é anjo por aquilo que faz”. Por todo o seu ser, os anjos são *servidores* e mensageiros de Deus. Porque contemplam “constantemente a face de meu Pai que está nos céus” (Mt 18,10), são “poderosos executores de sua palavra, obedientes ao som de sua palavra” (Sl 103,20)”. (CATECISMO, 2014, p. 97) Como criaturas puramente *espirituais*, são dotados de inteligência e de vontade: são criaturas pessoais e imortais. Superam em perfeição todas as criaturas visíveis. Disto dá testemunho o fulgor de sua glória.

exaltação provocada por uma grande alegria, algo próximo ao êxtase. Essa experiência de suspensão do controle valida o caráter erótico que buscamos explorar nos poemas.

“Lembrança de maio”, décimo segundo poema em *Terra de Santa Cruz*, explora bastante a expressividade do corpo e imagem do erotismo:

Meu coração bate desamparado  
 onde minhas pernas se juntam.  
 É tão bom existir!  
 Seivas, vergônteas, virgens,  
 tépidos músculos  
 que sob as roupas rebelam-se.  
 No topo do altar ornado  
 com flores de papel e cetim  
 aspiro, vertigem de altura e gozo,  
 a poeira nas rosas, o afrodisíaco,  
 incensado ar de velas.  
 Santa sobre os abismos,  
 à voz do padre abrasada  
 eu nada objeto,  
 lírica e poderosa.  
 (PRADO, 2016, p. 190)

Podemos dividir o poema em duas partes: a primeira dos versos um a seis; e a segunda dos versos sete a quinze. Isso para facilitar a distinção de duas imagens possíveis: a primeira imagem, “entre as pernas”; a segunda imagem, “na igreja”. Este poema é um bom exemplo de como erotismo e religiosidade se encontram na poesia adeliana. Sagrado e profano estão constantemente entrelaçados na sua poética, sendo o corpo colocado no centro dessa experiência. A batida desamparada do coração no “lugar” onde as “pernas se juntam” traz à memória o corpo feminino guardado, “que sob as roupas rebelam-se”, salvaguardando “Seivas, vergônteas, virgens, / tépidos músculos”. Corrobora Bataille, lembrando-nos que “nunca devemos esquecer que, fora dos limites do cristianismo, o caráter religioso, o caráter sagrado do erotismo pôde aparecer em plena luz, uma vez que o sentimento sagrado dominava a vergonha” (BATAILLE, 2017, p. 159). Em função disso, o corpo aparece no poema sob roupas, no intuito de cobrir o erótico e esconder o que causava vergonha. Com a batida do coração fora do lugar, Adélia recupera a “mulher desdobrável”, disposta a superar a “vergonha da própria espécie”. O afloramento da lembrança de maio, no corpo cheio de desejo e de pujança, transporta para a genitália feminina os batimentos do coração, ressignificando a sensação de estar viva a partir desse órgão que é fonte de prazer e de nova vida.

Remetendo à reminiscência das coroações de Nossa Senhora, típicas das festividades católicas durante o mês de maio, principalmente em comunidades mais devotas e tradicionais, o sujeito poético reposiciona o corpo diante da Igreja. Ele provoca a instituição confirmando a existência do erotismo em um espaço reservado para o culto ao sagrado, fato que se consolida na imagem da igreja, a partir da segunda parte do poema. Durante essa época do ano, as celebrações eclesiais evocam a presença do sagrado com rosto feminino, na pessoa da Virgem Maria, mãe de Jesus. Na imagem da igreja presente no poema, o templo está devidamente ornamentado para a festividade: “No topo do altar ornado / com flores de papel e cetim / aspiro, vertigem de altura e gozo, / a poeira nas rosas, o afrodisíaco, / incensado ar de velas”, e o sujeito poético rememora inclusive as sensações que invadiram seu corpo: a vertigem e o gozo, em um ambiente que favoreceu algo próximo ao estado de êxtase dos santos místicos católicos, como Teresa de Ávila e João da Cruz, através percepção do “incensado ar de velas” que convergiu para “o afrodisíaco” cheiro de incenso e de velas, comuns nas celebrações litúrgicas solenes, operando no poema como estimulantes sexuais, o que constitui uma contradição. O divino, repreendido da sexualidade pelas religiões cristãs sob o poder castrador do pecado, expulsa o erotismo da esfera do sagrado. Pela Lei de Deus, fomos condenados a viver somente o erotismo dessacralizado, profano. Neste poema, a mulher “lírica e poderosa” reapropria-se da sacralidade do corpo e do prazer, no decurso de uma paraliturgia mariana, diante da “Santa sobre os abismos” e da “voz do padre abrasada”. Ela, sujeito poético, “nada objeto”, não se opõe e nem contesta a eroticidade evocada defronte do “altar ornado” com elementos que corroboraram para o gozo santificado.

Percorrida no tempo, a “Lembrança de maio” revela o corpo feminino que, mesmo presente em um momento paralitúrgico, não recusa o gozo. Na poética adeliana, ser “lírica e poderosa” é sinônimo de transgressão e transcendência, é mirar o céu aceitando as duas formas do erotismo, sagrado e profano, violando a interdição imposta pela dimensão religiosa da sua poesia:

O sagrado transcende a sexualidade e as instituições sociais em que se cristaliza. É erotismo, mas é algo que transpassa o impulso sexual; é um fenômeno social, mas é outra coisa. O sagrado nos escapa. Ao tentar captá-lo, descobrimos que tem origem em algo anterior, que se confunde com o nosso ser. Outro tanto acontece com o amor e a poesia. As três experiências são manifestações de algo que é a própria raiz do homem. Nas três pulsa a saudade de um estado anterior. E esse estado de unidade primitiva, do qual fomos separados, do qual estamos sendo separados a cada momento, constitui a nossa condição original, à qual voltamos uma ou outra vez. (PAZ, 2012, p. 143)



Profundamente tocada pela nostalgia, a lembrança do passado parece ansiar a antecipação de experiências futuras. Não são raras as manifestações desse tipo de sentimento em poemas adelianos. Tomaremos como exemplo trechos do poema “À soleira”<sup>85</sup> (disposto na epígrafe deste trabalho), para elucidar o processo descrito por Paz na citação acima. Recobramos que o sagrado escapa ao sujeito desde os tempos mais primitivos, em que a poesia já tentava captá-lo. Nos versos de Adélia, surgem perguntas que ainda permanecem sem respostas: “O que farei com este meu corpo inóspito / já que não respondes nem me abres a porta? / Tem pena de mim. / Não compreendo nada. Só Vos desejo / e meu desejo é como se eu miasse por Vós.” (PRADO, 2016, p. 203). A poeta tem às mãos a habilidade de ligar sua missão social à vocação sagrada. Por causa disso, seu modo poético está perpassado pela percepção do erotismo como experiência também sacralizada: “A florinha do mentrasto é tão sem galas / que minha carne se eriça, erotizada. / Existis, ó Deus, porque a beleza existe, / esta que vi primeiro com meus olhos mortais. / Parecerá blasfemo. Mas não chamam sagrado / o livro em que Jó fez imprimir suas dores, / amaldiçoando o dia do seu nascimento?” (*Ibidem*, p. 203). Nesse movimento, consegue transcender o erotismo, justamente porque ultrapassa o que está restritamente ligado aos impulsos sexuais, e recupera o estado anterior, onde poesia, amor e sagrado repousam. Sem Deus, o sujeito poético adeliiano ficaria mudo e, por isso, quer que seu livro seja chamado sagrado? Ao abençoar o dia do seu nascimento, ao contrário do que registrou Jó, amaldiçoando, almeja a bênção para a vida toda: “Por que não o meu, que o abençoo / e acho o degredo bom, / os penedos belos, / as poucas flores, dádivas?” (*Ibidem*, p. 203). A profundidade dessa experiência à soleira torna-a sagrada, mesmo sendo vinculada à carne eriçada, erotizada, pois conforme Bataille o “momento erótico é também o mais intenso (a exceção, se quisermos, da experiência dos místicos). Assim, ele está situado no ponto mais elevado do espírito humano” (2007, p. 299). Não obstante, no poema “Disritmia”, publicado no primeiro livro de Adélia, o sujeito poético já nos indicava sobre que tipo de gozo estaria ansiando, visto que: “Entre as pernas geramos e sobre isso / se falará até o fim sem que muitos entendam: / erótico é a alma” (PRADO, 2016, p. 46). Portanto, os conceitos de interdito, transgressão e transcendência promovem a exaltação do corpo feminino nos poemas adelianos:

O que existe nessa poesia é uma contagiante alegria de estar viva, embora todas as perplexidades e um certo tom patético. Mesmo os “palavrões” surgem aí tão naturalmente que pode o leitor até nem percebê-los. E aí, aliás, outro traço de modernidade dessa poesia, valendo nova comparação: o

---

<sup>85</sup> (PRADO, 2016, p. 203).

Modernismo com todas as suas liberações não conseguiu ser licencioso a não ser com a gramática; o corpo foi pouco dessacralizado; a língua, embora cheia de solecismos e barbarismos, continuava casta e burguesa. Hoje, que o chamado palavrão entrou no cotidiano de nossa vida e as mulheres o usam, roubando mais um setor da linguagem que os homens controlavam, é natural que se escreva como se fala, porque se fala como se vive. (SANT'ANNA, 2015, p. 490)

Sua origem cristã católica impregna os poemas de um erotismo marcado pela experiência mística e teológica. A reiterada referência à religião pode bem expressar o peso da moralidade sobre o modo como os corpos se portam e comportam, o que testemunha que entender o corpo implica contraditoriamente em olhar a sua experiência religiosa diante da constante presença divina. As considerações de Sant'Anna, na citação acima, resumem bem o nosso pensamento no que tange à adesão da poeta ao discurso poético moderno, e que, entretanto, reforça o lugar do discurso que mantém o corpo sacralizado e a língua casta e burguesa. Não há ruptura com o conservadorismo típico do interior mineiro, que impõe seu controle patriarcal principalmente sobre as mulheres. Entretanto, há transgressão, conforme viemos apontando ao longo deste trabalho, principalmente por considerarmos que a “transgressão não é uma recusa, mas a abertura corpo a corpo, de uma investida crítica, no próprio lugar daquilo que acabará, num tal choque, transgredido” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28).

Contudo, Adélia não deixa de tratar das relações amorosas e dos desejos corporais que elas aguçam. Há a interdição imposta pelo pudor, porém essas experiências também são ações cotidianas que não podem ser apagadas. Prova disso podemos verificar no poema “Casamento”, em que um casal está junto na cozinha a preparar o peixe recém-pescado pelo marido, cena comum na convivência familiar de cidades interioranas:

Há mulheres que dizem:  
 Meu marido, se quiser pescar, pesque,  
 mas que limpe os peixes.  
 Eu não. A qualquer hora da noite me levanto,  
 ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar.  
 É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,  
 de vez em quando os cotovelos se esbarram  
 ele fala coisas como ‘este foi difícil’,  
 ‘prateou no ar dando rabanadas’  
 e faz o gesto com a mão.  
 O silêncio de quando nos vimos a primeira vez  
 atravessa a cozinha como um rio profundo.  
 Por fim, os peixes na travessa,  
 vamos dormir.  
 Coisas prateadas espocam:  
 somos noivo e noiva.

(PRADO, 2016, p. 188)

O sujeito lírico deste poema, marcadamente feminino, atribui no discurso um valor sagrado para essa relação amorosa. Interessante destacar nos primeiros cinco versos o aspecto conformado e a aceitação da situação por parte da mulher. Inclusive, há certo tom de objeção às mulheres que se recusam a limpar os peixes pescados pelos maridos. A mulher do poema, no entanto, escolhe, por fidelidade, ajudar “a escamar, abrir, retalhar e salgar”. Isso porque há o contato dos corpos, “sozinhos na cozinha”, onde eventualmente “os cotovelos se esbarram” e o silêncio é rompido pela voz masculina galante sem rodeios – “este foi difícil”, / ‘prateou no ar dando rabanadas’” – acompanhada do gesto com a mão. Explora-se toda a experiência do acontecimento, por meio do verbal (“ele fala coisas”) e do não verbal (“faz o gesto com a mão”) – é a linguagem sendo elevada à poesia. É enamoramento puro: a voz, o gesto, a proximidade, a cumplicidade, são marcas de valorização da conjugalidade e do cultivo dos sentimentos e sensações.

A análise que Vera Queiroz faz deste mesmo poema corrobora nossas considerações, pois reforça aspectos do erotismo dos contatos, das palavras e dos corpos:

No poema “Casamento” (TSC, 31), o recurso [para capturar o próprio sentido das coisas] está presente na maneira como os versos/frases “este foi difícil”, “prateou no ar dando rabanadas” ressaltam no poema, contaminadas pela sensualidade que percorre o ato trivial de limpar os peixes, sensualidade marcada nos sintagmas “só a gente sozinhos na cozinha” que reverbera semanticamente em “abrir, retalhar e salgar”, para culminar na plena significação erótico/sensual do verso “de vez em quando os cotovelos se esbarram”, que apreende o gesto num relâmpago e numa intermitência, num jogo de sentidos a partir dos níveis de significação aí presentes: o primeiro é puramente linguístico e a frase encontra o sentido comum e banal do registro coloquial, gasto pelo uso, portanto; o segundo provém de sua inserção na cadeia imagística e sonora do poema, encontrando aí novo sentido, em nova sintaxe. Desse contato entre os níveis de significação surge um terceiro, vagando na intermitência desse encontro, na fricção entre o signo gasto (linguístico) e o signo renovado (poético). A significação renovada da frase não reside, portanto, na sua pura apropriação ou em sua inserção em outra forma discursiva, mas no encontro entre ambos, na clave de uma ambiguidade, forma suspensa apreendida pela psique como feixe simultâneo e múltiplo, fenda erótica em que se inscreve a poesia. (QUEIROZ, 1994, p. 39)

Os nubentes do “Casamento” experimentam um amor pacato, sem grandes exigências e livre de sobressaltos. Aparentam ser um casal maduro, mas com frescor de “noivo e noiva”. O sujeito lírico reforça o seu desejo de proximidade, de disposição para a “qualquer hora da noite” se levantar e ir até a cozinha gozar da companhia do cônjuge. É um ritual. Eles

partilham até o silêncio fecundo, e não se constroem na presença um do outro. Ao contrário, recobram a memória de outros silêncios: “O silêncio de quando nos vimos a primeira vez / atravessa a cozinha como um rio profundo”. Os prelúdios do primeiro encontro ainda irrigam o território das vivências rotineiras.

Em Bataille encontramos possibilidades para elucidações de questões como as identificadas no poema “Casamento”, em que se busca a significação do erótico inclusive a partir dos cerceamentos ocasionados ao desejo sexual. Lembramos que, para o filósofo, o casamento é a moldura da sexualidade lícita e é considerado como uma transgressão. Então, casar é outorgar a permissão para viver a sexualidade sem culpa, dentro do casamento:

Mesmo nas sociedades mais puritanas, o casamento ao menos não é questionado. Falo, entretanto, de um caráter de transgressão, que permanece na base do casamento. É contraditório, à primeira vista, mas devemos pensar em outros casos de transgressão em pleno acordo com o sentido geral da lei transgredida. (BATAILLE, 2017, p. 133-134)

Segundo ele, a concepção de erotismo que é permitida ao sujeito de “imediate” é um aspecto da experiência interior à qual todos buscam incessantemente. Basta que exista um objeto de desejo, posicionado na exterioridade dessa experiência, para que aconteça, como no poema, a propagação do desejo pelo outro na relação, em busca da satisfação mútua: “Por fim, os peixes na travessa, / vamos dormir”. Bataille ainda reforça que a transgressão, que a seu ver seria o casamento, é, sem dúvidas um paradoxo. Entretanto, considera que “o paradoxo é inerente à lei que prevê a infração e a tem por legal: assim, da mesma forma que o assassinato levado à cabo no sacrifício é interdito e, ao mesmo tempo, ritual, o ato sexual inicial, que constitui o casamento, é uma violação sancionada.” (BATAILLE, 2017, p. 134). Sancionada a violação no casamento, a mulher do poema pôde se maravilhar das escamas prateadas espocando no ar, sinônimo de beleza, prazer e gozo. Sem culpa, aspecto raro de se identificar nos poemas adelianos, a transgressão consumou-se na confirmação da condição do sujeito poético no último verso: “somos noivo e noiva”. A violação foi sacramentada no ritual do matrimônio, sem restrições. Os rituais são, para o sujeito, a marcação temporal da passagem de fases, da iniciação ou encerramento de ciclo, são importantes para validar certas ações diante do conjunto de regras socialmente estabelecidas em comunidades, que necessitam ser respeitadas em toda atividade social. No casamento não é diferente, há o ato solene e cerimonial que sanciona a violação consentida.

Reavendo os procedimentos estéticos manuseados por Adélia em seus poemas, destacamos que Vera Queiroz faz uma anotação importante a respeito do recurso para capturar o sentido das coisas por meio da poesia:

No afã de capturar não o sentido das palavras, mas o próprio sentido das coisas, a frase poética dá-se a ler ao mesmo tempo como linguagem-objeto (ela foi dita por alguém, está entre aspas) e como metalinguagem (seu enunciar-se em nova cadeia sintagmática, em nova sintaxe poética, diz já sobre ela outra coisa, algo como: sou matéria de poesia). (QUEIROZ, 1994, p. 39)

Incorporadas, as sensações são postas a serviço da poesia para capturar o sentido das coisas, já que o sentido das palavras reside na plurissignificância. É no sentido das coisas, apreendidas pelo corpo, por intermédio da sensibilidade, que se alcança a liberdade da linguagem, que muitas vezes se encontra alojada na memória. E como metalinguagem, o poema é ancorado na própria linguagem, que tanto oculta, quanto revela a coisa em si. Até porque, o ato de enunciar a matéria da poesia possibilita ao leitor acessar a palavra na sua potência, como podemos perceber no poema “O alfabeto no parque”:

Eu sei escrever.  
 Escrevo cartas, bilhetes, lista de compras,  
 composição escolar narrando o belo passeio  
 à fazenda de vovó que nunca existiu  
 porque ela era pobre como Jó.  
 Mas escrevo também coisas inexplicáveis:  
 quero ser feliz, isto é amarelo.  
 E não consigo, isto é dor.  
 Vai-te de mim, tristeza, sino gago,  
 pessoas dizendo entre soluços:  
 ‘Não aguento mais.’  
 Moro num lugar chamado globo terrestre  
 onde se chora mais  
 que o volume das águas denominadas mar,  
 para onde levam os rios outro tanto de lágrimas.  
 Aqui se passa fome. Aqui se odeia.  
 Aqui se é feliz, no meio de invenções miraculosas.  
 Imagine que uma dita roda-gigante  
 propicia passeios e vertigens entre  
 luzes, música, namorados em êxtase.  
 Como é bom! De um lado os rapazes,  
 do outro as moças, eu louca pra casar  
 e dormir com meu marido no quartinho  
 de uma casa antiga com soalho de tábua.  
 Não há como não pensar na morte,  
 entre tantas delícias, querer ser eterno.  
 Sou alegre e sou triste, meio a meio.  
 Levas tudo a peito, diz minha mãe,  
 dá uma volta, distrai-te, vai ao cinema.



### 5.3 Sagração do corpo

Considerando que sua obra está pautada e sustentada pela linguagem poética, captada com lirismo das experiências mais rotineiras, Adélia nos oportuniza averiguar, de modo geral, a maneira como a religiosidade está presente na vida, principalmente diante dos desejos e aspirações que não cessam por acompanhar o sujeito poético nos acontecimentos. Nada obstante, essa presença, ou melhor, vivência religiosa confronta as pulsantes experiências das relações de forte apelo corpóreo e sexual, acarretando um impasse entre o que deseja e o que almeja, entre o que é necessidade e o que é aspiração, possivelmente conflituosas: “Vem tudo em forma de carne, / grandes mantas de carne palpitante, / recobrando ossos, frustrações, desejos / sobre os quais tenho culpa e devo purgar-me / até que eu mesma seja apenas ossos<sup>86</sup>” (PRADO, 2016, p. 433). Diante do sentimento de culpabilização do erótico, os poemas nos indicam de que modo a moral religiosa implica em relações contrastantes perante Deus e a Igreja, com a recusa ao pecado e a aceitação da penitência, como em “Cacos para um vitral”:

Existe mesmo o Japão?  
 E um país que não conheço, com seu litoral deserto?  
 Entre as coxas é público. Público e óbvio.  
 Quero é teu coração, o fundo dos teus dois olhos  
 que só faltam falar.  
 Mira-me em *español* pra ver se não estalo os dedos  
 e saio dançando em vermelho.  
 Fechei os olhos no sol, vi a forma-prima  
 por um segundo só e esqueci.  
 Como existiram os santos, Deus existe  
 e com um poder de sedução indizível.  
 Quem fez o ouro foi Ele, quem deu tino ao homem  
 pra inventar o cordão que se põe no pescoço.  
 Dito assim é tão puro, quase não vejo culpa  
 em comprar um pra mim.  
 Tenho os mesmos desejos de trinta anos atrás,  
 imutáveis como os mosquitos na cozinha ensolarada,  
 minha mãe fazendo café  
 e meu pai sentado, esperando.  
 (PRADO, 2016, p. 183-184)

A partir do poema acima, Adélia celebra a estética dos cacos na sua poesia. Na verdade, este é mais um na sua obra em que a significação repousa no conjunto de imagens que dispõe no texto, como cacos de vidro que formam mosaicos, figuras geométricas e símbolos capazes de formar lindos vitrais. Tal poema é emblemático na sua obra por evidenciar ainda mais a composição poemática em “versos aparentemente soltos, numa

---

<sup>86</sup> “Línguas”.

sintaxe cujo regime é o do estilhaço imagístico, como ‘cacos para um vitral’” (QUEIROZ, 1994, p. 40). Oportuno destacar que o título deste poema também lhe servira como título de um romance publicado em 1980, anteriormente a *Terra de Santa Cruz*. Feita das sobras, a poesia é o núcleo útil. O aparente descuido formal, por vezes reprovado na sua escrita, conforme vimos no primeiro capítulo deste trabalho, reforça a ideia de uma poética cheia de desejos e de possibilidades: “Quero é teu coração, o fundo dos teus dois olhos / que só faltam falar. / Mira-me en *español* pra ver se não estalo os dedos / e saio dançando em vermelho”. Associado à estética de vitral, esse modo de escrita é marcado pela semelhança da composição de ambos (poema e vitral), em que se utiliza de pedaços coloridos de vidros, com diferentes tamanhos e texturas, para formar figuras, personagens ou cenas a partir da técnica da junção de cada “caco”.

Na escrita adeliãna, é possível encontrar versos marcados pela junção de pequenos fatos ou pensamentos, de rápidos acontecimentos e até conversas coletadas do cotidiano, miudezas que expostas à luz da poesia revelam uma beleza ímpar a partir da experiência imagética. Deus aparece provocando no sujeito poético sentimentos contrastantes, “com um poder de sedução indizível”, capaz de aguçar os “mesmos desejos de trinta anos atrás”. Conforme adiantamos, neste poema é possível indicar certa postura de recusa ao pecado e de aceitação da penitência, por causa do reconhecimento da ação de Deus e da sua obra criadora: “Quem fez o ouro foi Ele, quem deu tino ao homem / pra inventar o cordão que se põe no pescoço. / Dito assim é tão puro, quase não vejo culpa / em comprar um pra mim”. Até o mais supérfluo, como um cordão de ouro, pode ser adquirido sem culpa por causa da bênção divina em tudo que criou e inspirou o homem a inventar.

Entender essa estética dos cacos é decisivo para a leitura da obra adeliãna. Pois, a partir dela entende-se os procedimentos composicionais de resgate e reescrita das sensações, recuperadas pelas lembranças e vivências “imutáveis como os mosquitos na cozinha ensolarada”. A imagem no vitral não deixa ver as imperfeições dos cacos, por causa da distância dos olhos ou pelo primor do trabalho. Assim também está posta no poema, a distância do objeto ou o primor do poeta que foi capaz de reunir no texto elementos que, fora dele, ficariam dispersos, mas que seu trabalho transforma em imagens de vitral. Temos então, à disposição de cada leitor, poemas ricos em imagens das quais emergem os cacos, como em conversas em família: “minha mãe fazendo café / e meu pai sentado, esperando”. Nesse procedimento, Queiroz reforça que o resultado constitui “imagens de onde emerge, como uma pausa no percurso da fala, uma situação gerada pelo som redescoberto de uma palavra ou enunciado, posto em relevo pelo sujeito” (1994, p. 40). O vitral é um elemento importante na



ornamentária de templos e igrejas, e a seu modo Adélia se apropria da estética no sentido de figurar nos poemas a organização dos cacos em torno da exaltação do divino. Parece querer para os poemas a mesma beleza translúcida dos vitrais das igrejas, organizando as palavras como cacos da linguagem, “por uma cadeia de vocábulos reproduzida em sua singularidade fônica como um sintagma único, a que se liga a explicação de uma teoria do signo poético, na tentativa de apreender a coisa mesma no ato de nomeá-la” (QUEIROZ, 1994, p. 40). Sua originalidade e precisão artística são primorosas, assim como as vidrarias dos templos, seus poemas ilustram cenas e contam histórias por meio de figuras, além de trazerem o divino para mais perto do humano, por meio da beleza que transcende a objetividade da vida cotidiana.

Em *Terra de Santa Cruz*, tanto a última seção do livro, quanto o último poema, foram intitulados “Sagração”. No poema, lemos a exaltação de um encontro amoroso, a sagração de um momento romântico, emoldurado no passado com família. A epígrafe “... Vem! Vou mostrar-te a noiva... Apocalipse 21,9” (PRADO, 2015, p. 223) já nos aponta para a aproximação entre o divino e o humano. Na tradição católica, a noiva do Cordeiro é a Igreja, que se torna esposa de Cristo<sup>87</sup>. À semelhança da narrativa bíblica, em que o Cristo encontra sua Igreja, sua noiva, no poema uma mulher está sendo aguardada por um moço, sob a tutela de um olhar atento, o olhar da própria mãe. Leiamos:

Na casa de meus pais, minha mãe cozinhava,  
eu tomava conta de menino pequeno.  
Inquieta, porque o moço aguardava-me.  
O neném está molhado, dizia-lhe,  
vou lhe trocar as fraldas.  
Fui para o quarto, minha mãe me passando olhos,  
eu experimentando vestidos pra chegar na porta  
e conversar com o moço sussurrando-me:  
quero comer suas pernas, sua barriga, seus peitos,  
quero tocar você.  
E deveras tocava-me com o fundo da alma dele  
reluzindo nos olhos:  
Você trocou o neném?  
Você é tão esquisita!  
Para de falar em amigos e me escuta.  
Comecei a chorar de prazer e vergonha.  
Olhando meus pés descalços ele riu.  
As vibrações da carne entoam hinos,  
também às que se vira o rosto como a fornicções:  
flatulência (disse num meu ouvido),  
bocejos (disse no outro),  
pulsações de prazer.

<sup>87</sup> Confere-se no Catecismo da Igreja Católica: “A Igreja é a Esposa de Cristo: ele a amou e entregou-se por ela. Purificou-a com seu sangue. Fez dela a Mãe fecunda de todos os filhos de Deus.” (2014, p. 232)

— Estive ataviada o tempo todo...  
 — E é tão simples e nu, continuou,  
 uma mulher fornida em sua cama  
 pode louvar a Deus,  
 sendo apenas fornida e prazerosa.  
 — Os pobres já sabem...  
 — Sim, quando escrevem nos muros  
 OS MENDIGOS SAÚDA-VOS Ó DEUS.  
 Parecia um anjo falando as sabedorias...  
 Hélios, chamei-lhe, também luminescente,  
 o corpo representa o espírito.  
 — Aprendes rapidamente, louvado seja Nosso Senhor

[Jesus Cristo!

entoou com os abismos de sua alma cristã  
 e me atraiu para sempre.  
 Quem é o papa, perguntei-lhe, ansiosa por sacramentos.  
 — É nosso pai abençoando-nos.  
 E me chamou vaca, como se dissesse flor, santa,  
 prostituta feliz.  
 (PRADO, 2016, p. 225-226)

Faz-se necessário dar o devido destaque para o diálogo transcrito no poema, entre os dois, mulher e moço, pela profundidade das reflexões em tom religioso e político, em que ambos podem ser enquadrados como santos e pecadores. Adélia nos brinda, no final do livro, com uma narrativa capaz de sintetizar o quanto o erótico está articulado às questões religiosas em sua obra, sublimando esse erotismo na espontaneidade de uma conversa que oscila o tempo todo entre importâncias e irrelevâncias. O poema começa com aqueles cacos de um vitral cotidiano, próprios e comuns da poética adeliana. Nos dois primeiros versos, os atos são comuns da realidade interiorana, em que as tarefas de casa ainda são atribuídas às mulheres, “Na casa de meus pais, minha mãe cozinhava, / eu tomava conta de menino pequeno. Inquieta, porque o moço aguardava-me”. A moldura está posta, tudo acontece dentro de casa, sob auspícios da família. Entretanto, a moça está ansiosa diante do moço que a aguarda. Ainda necessita cumprir com as suas obrigações: “O neném está molhado, dizia-lhe, vou lhe trocar as fraldas”. Esse movimento do sujeito lírico direciona a narrativa do poema em torno do seu corpo, que está à espera da consumação do seu desejo.

Livro e poema não se encerram, outros leitores e leituras virão. Porém, nas últimas páginas celebram o ritual do amor erótico, quando a carne pulsante de prazer, eleva seu louvor ao divino, pela dádiva da vida. Na imagem das vibrações encarnadas que entoam hinos, o sujeito lírico expressa a sagração do corpo feminino, “tão simples e nu”, diante de “uma mulher fornida em sua cama”, que “pode louvar a Deus, / sendo apenas fornida e prazerosa”. O movimento da escrita reorganiza a vida, indicando o próprio movimento do sujeito poético

em busca da superação da morte, na experiência erótica. Sagar-se, ou profanar-se, pode estar mais próximo do que se imagina. Foi Bataille quem nos disse que a “experiência erótica, entretanto, é talvez vizinha da santidade” (2017, p. 279). Ele nos alerta que “a emoção experimentada na experiência da santidade é exprimível num discurso, pode ser objeto de um sermão” (*Ibidem*, p. 279). Já a experiência erótica, em princípio, “nos obriga ao silêncio” (*Ibidem*, p. 279). Juntos, neste poema, confluem a ânsia de dois corpos e a mulher faz desse encontro um ritual de sagração do profano.

A tomada de posse do próprio corpo, seu território de vivências, marca a presença do que o desejo do outro apenas sussurra, por causa da obrigação do silêncio inicial: “quero comer suas pernas, sua barriga, seus peitos, / quero tocar você”. Dispostos em contato, os corpos buscam a transgressão, que no “dizer do poeta se encarna na comunhão poética” (PAZ, 2012, p. 119). Além da forte manifestação do desejo, a possibilidade do prazer está contraposta no poema pelo interdito da culpabilidade religiosa e da repressão ao corpo. Todavia, sobre a alma não há controle: “E deveras tocava-me com o fundo da alma dele / reluzindo nos olhos”, é o que diz o sujeito poético. Seu interlocutor não cala: “Você trocou o neném? / Você é tão esquisita!”; os acontecimentos sucedem na externalização do sentimento: “Comecei a chorar de prazer e vergonha. / Olhando meus pés descalços ele riu”. Retomamos que, na poética adeliã, as miudezas dos fatos compõem sua estética; a atenção detida aos “pés descalços” não desconcentra o leitor, mas ao contrário funciona como um mecanismo para aguçá-lo a experiência com o poema.

Os versos seguintes esmiuçam o ritual do corpo: “As vibrações da carne entoam hinos, / também às que se vira o rosto como a fornicções: / flatulência (disse num meu ouvido), / bocejos (disse no outro), / pulsações de prazer. / — Estive ataviada o tempo todo...”; ainda por causa da negação ou talvez recusa da sexualidade, comum na sociedade regida pela moral de tradição judaico-cristã, “as vibrações da carne” permaneçam silenciadas e geram sentimentos conflitantes nas pessoas. Em virtude das transformações sociais, certos tabus estão sendo rompidos paulatinamente, vemos que a poética adeliã pode contribuir para libertar os corpos dos interditos. “— E é tão simples e nu, continuou, / uma mulher fornida em sua cama / pode louvar a Deus, / sendo apenas fornida e prazerosa”: a vivência do sujeito poético viabiliza o desconstrangimento da nudez, do desejo e do prazer, colocando-os no mesmo patamar de uma louvação dirigida ao divino. Acrescenta Bataille, que:

Não quero dizer que o erotismo e a santidade são de mesma natureza. A questão está, aliás, fora do meu propósito. Quero dizer apenas que ambas as experiências têm uma intensidade extrema. Quando falo de santidade, falo

da vida que a presença em nós de uma realidade sagrada determina, de uma realidade que pode nos transtornar até o limite. Contento-me por ora em cotejar a emoção da santidade e a emoção do erotismo na medida em que ambas são de extrema intensidade. (BATAILLE, 2016, p. 279)

Marcados pela intensidade extrema, erotismo e santidade parecem encontrar repouso sobre os corpos do poema “Sagração”. Nos últimos versos, o sujeito poético manifesta preocupação com a validação, em outros termos, com o sacramento da união, diante da atração do corpo que naquele ato luminescente representava o espírito: “— Aprendes rapidamente, louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo! / entou com os abismos de sua alma cristã / e me atraiu para sempre. / Quem é o papa, perguntei-lhe, ansiosa por sacramentos. / — É nosso pai abençoando-nos.”. Cabe ainda uma ponderação a respeito da permissão para a vivência das relações sociais femininas, sendo exigida às mulheres a “bênção” do patriarcado – representado no poema pelo papa e pelo pai. A poeta é do contexto histórico delimitado pela imposição do poderio masculino sobre as vontades femininas, cerceando-as de experiências diversas. Ainda assim, a mulher no poema consegue a seu modo, transgredir o interdito, se permitindo ser chamada de “vaca, como se dissesse flor, santa, / prostituta feliz”, sem que a emoção do erotismo do momento poético atrapalhasse o sujeito lírico de registrar o sentimento com lirismo.

Vera Queiroz destaca ainda um aspecto composicional importante na poética adeliana, que fica evidente em um trecho do poema destacado:

E em “Sagração” (TSC, 103): “— Os pobres já sabem... / — Sim, quando escrevem nos muros / OS MENDIGOS SAÚDA-VOS Ó DEUS.” A transcrição da grafia fora dos padrões da norma culta pode ser lida como resgate das formas populares espontâneas e naturais e o título resume o sentido divinizante de que elas se revestem neste uso. (QUEIROZ, 1994, p. 63)

Desse modo, Adélia sagra sua linguagem poética, marcada pela captura do divino na efemeridade de tudo que cerca o sujeito poético. Nem a norma culta da Língua Portuguesa foge do seu desejo de transcendência por meio da linguagem. O resgate da forma popular, das “palavras sem pressa”<sup>88</sup> (PRADO, 2016, p. 94), remonta o estado primitivo da poesia oral que descansa no passado das memórias que só os poetas conseguem acessar. As nuances da poética adeliana atraem os leitores para o coração da sua obra: o cotidiano, que em *Terra de Santa Cruz* encarnou-se na palavra. Embora essas nuances sejam evidenciadas, elas compõem

---

<sup>88</sup> “Para perpétua memória”.

a peculiaridade da dicção inconfundível que a sua escritura atingiu, ao flagrar o interior das Minas Gerais.

Assim, finalmente, neste quarto capítulo, empreendemos análises focadas em explorar o erotismo na poesia adeliana, com destaque para as questões do sagrado e do profano. Também averiguamos as implicações nas noções de transcendência, transgressão e violência nos poemas, revelando o modo como a poeta cria e recria a relação constante entre o sagrado e o profano por meio do erotismo, visando a integração incessante do divino e do humano. Uma questão que nos provocava desde o início da pesquisa era a curiosidade por saber o lugar da poesia de Adélia Prado na superação do discurso religioso controlador. Constatamos que seus poemas não superam completamente as normas impostas pela tradição judaico-cristã, claramente machistas e patriarcais. A mulher dos seus poemas pouco avança na direção da libertação dessas amarras. Contudo, isso não desqualifica sua obra.

Verificamos que o mundo do sagrado se organiza a partir da continuidade, instituída a partir dos movimentos de ultrapassagem dos limites instaurado pelo mundo do trabalho. Tal ultrapassagem efetiva-se em festas e ritos que consomem os recursos acumulados sob a ordem do trabalho e da produção. Para Bataille, a violência é capaz de vencer a razão, possibilitando o acesso ao sagrado mediante a violação de um interdito.

Nestes quatro capítulos, a estética dos cacos formou um vitral com cores vibrantes, reproduzindo imagens que acompanham a obra adeliana de modo geral. Vimos que a celebração do erotismo se configura pelo contato dos corpos, nos espaços da vida ordinária, mesmo sob a presença constante do controle religioso. Sagrado e profano se fundem no vitral, representando a própria condição da linguagem poética, que mediante a encarnação da palavra em *Terra de Santa Cruz* nos permite enxergar muitas matizes e nuances da mesma poesia adeliana.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Queria uma cidade abandonada  
 para achar coisas nas casas, objetos de ferro,  
 um quadro interessantíssimo na parede,  
 esquecidos na pressa.  
 Mas, sem guerra aparente e com a vida tão cara,  
 quem deixa para trás uma agulha sequer?  
 Eu acho coisas é no meu sonho,  
 no rico porão do sonho,  
 coisas que não terei.  
 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.  
 Por isso o que ele disse e o que eu digo  
 é carne dada às feras,  
 menos o que sonhamos.  
 Ninguém mente no sonho,  
 onde tudo está nu e nós desarmados.  
 O mito que ele escreveu — quem sabe a contragosto? —  
 é tal qual o que digo:  
 na garganta do morto tem um buraco tão grande  
 como o Vale de Josafá onde seremos julgados.  
 Não há no mundo poder que nos conteste  
 quando o discurso é sobre luz e sombra,  
 crina e focinho orvalhados.  
 Contra isso as hostes se enfurecem  
 e os legistas escondem por escusos motivos  
 a fotografia do suposto suicida.  
 Ah, mas o amor em que não creem  
 continua impassível gerando sentenças justas,  
 gerando bênçãos, amantes,  
 apesar do morto e seu pescoço arruinado.  
 (Adélia Prado<sup>89</sup>)*

É da ordem do mistério tornar-se público, manifestar-se, do contrário não existiria fora de si, seria eternamente oculto. Vir à tona com linguagem, ser comunicado, ser dito e continuar-se mistério é sua tarefa originária e constante. Ele mesmo quis se tornar público, para continuar sendo mistério. Revelado, não se esvazia, só assume outro lugar no mundo, assim como a poesia que não se esgota quando encarnada na palavra do poema, mas eleva o texto a outro patamar da linguagem. O mistério tem a possibilidade de se dar a conhecer através da linguagem e isso é possível a partir da compreensão da sua encarnação, que salta do texto sagrado e pousa no contexto da vida profana.

<sup>89</sup> “Um outros nomes de poesia” (PRADO, 2016, p. 192-193).

Após um longo percurso e diante da impossibilidade de reter e/ou conter a linguagem, Adélia Prado continua a nos inspirar outros percursos por meio de seus poemas. Somos seres de linguagem, seres de palavras, e disso não conseguimos escapar. Sua criação poética é possível pela palavra. Desde a tradição bíblica até os dias atuais; de maneira análoga, a salvação é possível pela palavra, ela é conhecimento que liberta e seu modo de existir no poema é uma resposta dada ao leitor. Por meio da linguagem do cotidiano, como a fala espontânea da “conversa com uma tia, num quarto”<sup>90</sup> (PRADO, 2016, p. 77), as palavras articuladas no texto são uma tentativa de transcender a própria fala, enquanto linguagem social. Para Paz, “A fala, a linguagem social, se concentra no poema, se articula e se levanta. O poema é linguagem erguida” (PAZ, 2012, p. 43). Em *Terra de Santa Cruz*, a linguagem erguida nos aproxima da concretude da vida, em territórios diversos, no movimentar do sujeito lírico pelos espaços da memória, indicando-nos a profundidade das experiências que a poesia persegue. Na poética adeliana, “Quem entender a linguagem entende Deus / cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.” (PRADO, 2016, p. 24). Na busca por entender-se, ontologicamente, o sujeito busca-se em Deus. Não necessariamente de imediato sucede uma compreensão, que assume como dado a encarnação do Verbo Divino, consumado na cruz. Então a cruz aparece como um acontecimento simbólico, no qual Deus se expressa humanamente à humanidade. A cruz é o evento da linguagem em que Deus se diz. A cruz é a linguagem da loucura e do escândalo. A cruz é uma palavra, é um acontecimento da palavra, onde Deus se diz verdadeiramente: é o lugar da entrega. Destarte, a palavra não esvazia o mistério, e nem o preenche, contudo é canal de expressão desse mistério. Desta maneira, a cruz une o paradoxo da dimensão religiosa à dimensão social na poesia adeliana, mediante o corpo desnudado.

A palavra encarnada, conforme apontamos, é também aquela frágil, passageira, corriqueira, cotidiana; mas capaz de comunicar a poesia e conectar o humano ao divino: por meio da linguagem humana, que parte dos sentimentos, das angústias do sujeito e revela que a memória possibilita retornar às comunidades de saber eficazes em legitimar a existência de um modo poético irreverente no seu próprio lugar singular, mas também universal; e “a poesia de Adélia procura a sua singularidade no seio da tradição” (QUEIROZ, 1994, p. 22). Ela nos aproxima do sagrado, porque sua tessitura quer sacralizar o cotidiano. Incomoda-se pelo fato de o mundo ainda conviver com as desigualdades sociais e as questiona com revolta, seu sentimento de justiça tem raízes nos Evangelhos, por isso toda ação mira o céu, fiel à missão

---

<sup>90</sup> “Epifania”.

recebida, de ser vaticina – mediador do verbo poético dirigido aos homens. É o corpo que, no poema, possibilita todas as experiências do sujeito poético, seja pela percepção externa que ele tem do vigor da linguagem humana, ou seja, pela sensação interna que ele tem do poder divino da poesia. Sob este enfoque, um comentário de Vera Queiroz nos ajuda a ilustrar bem a estreita vinculação entre poesia e Deus:

Esta passagem de mediador entre a palavra divina e o próprio Deus se faz pela instância mesma do verbo poético. Visto que a poesia é o sinal de Deus no mundo dos homens, o poeta é aquele que encarna a sua voz, através da criação do poema, e dá corpo e materialidade ao divino; o poeta é aquele que recebe a Graça, o dom, tornando-se assim o Deus encarnado. (QUEIROZ, 1994, p. 84)

Vimos no segundo que a missão do poeta remonta à antiguidade, figurada no vate e atrelada à ideia de profecia, sob a regência dos deuses. Nos poemas que analisamos, demonstramos a confirmação de que não se pode desconsiderar a presença de Deus enquanto verbo encarnado na poética adeliana e nem anular o papel profético do poeta, na condição daquele que encarna no poema a voz divina. Comunicar-se com o humano é uma ação de Deus que remonta às escrituras da Bíblia e adquire forma no texto poético. Atestamos que a intertextualidade é um procedimento estabelecido na sua escrita, principalmente com os textos bíblicos e com os escritores modernistas (Guimarães Rosa e Drummond). No que toca essa intertextualidade, concernente à poética adeliana, ela está explícita e implícita, com destaque para a maneira como os aspectos regionais se transformam “em universo cosmogônico, o particular se universaliza e o homem comum potencializa o drama da aventura humana, movendo-se entre o desejo de permanência e seu destino de finitude” (QUEIROZ, 1994, p. 21). É nesse sentido que um poema poder ser lido de maneira muito particular, conforme estados gerais da sensibilidade e da percepção do leitor, o que faz do signo poético um verdadeiro signo aberto.

O papel da memória é muito importante na sua poética, o que justifica o fato de termos dedicado um capítulo inteiro para discutir melhor como a recuperação do passado implica nos poemas. A questão do erotismo também exigiu uma investigação mais detida, pois nem sempre está associado à experiência religiosa, não obstante o forte apelo sensorial religa o humano ao divino, realocando o corpo no mundo. Por conseguinte, os dilemas expostos e explorados nesta pesquisa, diante de conflitos, paradoxos e controvérsias, mostraram que a estética dos cacos foi capaz de pinçar as miudezas da epifania do cotidiano. O medo da morte, da velhice e da solidão são os assombros do sujeito poético, que luta com palavras para transpor os sofrimentos da vida cotidiana. Mesmo limitada pelas interdições do discurso e da



moral religiosa, a partir de uma visão de mundo conservadora, a poesia adeliana alçou passos em direção a transgressão que se firmaram ao longo da sua obra. O erotismo, renegado às mulheres, teve em seu lirismo espaço para que o sujeito poético, predominantemente feminino, manifestasse o desejo, o prazer e o gozo, ainda que sob o controle da consciência de pecado, capaz de lhe privar muitas possibilidades de experiências no mundo. Verificamos que a sólida formação religiosa da poeta é o fundamento do sentimento de culpa tantas vezes manifestado nos poemas. A dimensão social e a dimensão religiosa foram elevadas à discussão no intuito de evidenciar como elas dialogam na escrita de Adélia Prado, para tanto fez-se necessário reforçar aspectos da biografia dela, a intento de validar certo aspecto militante e comprometido da sua poesia. Além disso, foi tomando cada poema, individualmente, que observamos como a intertextualidade repuxa e tensiona a poesia adeliana, diante da tradição e da modernidade, entre textos bíblicos e textos religiosos, se amalgamando nas suas composições.

Neste trabalho, nos propusemos desde o começo analisar criticamente poemas de Adélia Prado, principalmente os do livro *Terra de Santa Cruz*. A opção pela leitura mais detida de um livro específico, se deu pelo fato de entendermos que não cabia no escopo do trabalho a análise da obra completa. Nele identificamos dois aspectos da poética adeliana que nos interessou e sobre os quais detivemos atenção: a dimensão religiosa e a dimensão social. Ao longo dos capítulos, exemplificamos as análises com outros poemas, de outros livros, para assim enriquecer ainda mais as discussões iniciadas. A estreita relação entre a religiosidade e o engajamento social nos intrigou, de modo que durante a pesquisa retomamos outros estudos da obra da poeta, com a intenção de elevar a nossa pesquisa à discussões mais densas. Por isso, o nosso aporte teórico foi formado por críticos da obra adeliana e por estudiosos de outras áreas do conhecimento, estabelecendo um amparo substancial para esta pesquisa.

Partindo de fatos históricos, conseguimos identificar elementos temporais que indicam a relação entre o título do livro e as questões desenvolvidas nele. Ademais, além dos textos bíblicos, recorreremos a documentos oficiais da Igreja Católica Apostólica Romana para sustentar leituras dos poemas, por um viés comparatista. Alguns textos críticos que usamos, insistem em caracterizar a poesia adeliana por uma voz/escrita feminina. Averiguamos que de fato é incontornável em sua composição o dinamismo do ser mulher e ser poeta. Não era nossa intenção retomar todos os aspectos que foram explorados por diversos críticos literários e pesquisadores, centramos nossos esforços em especificidades salientadas ao longo dos capítulos. Houve nesse sentido, uma preocupação nossa em entender melhor como se organiza o funcionamento desses dois discursos do sujeito poético (mulher e poeta).

Dividimos a dissertação diante de uma necessária lógica interna, que o próprio trabalho exigiu. Partimos de uma visão mais geral da poesia adeliana para a análise mais temática nos dois últimos capítulos. Entendemos que ainda existem elementos a serem investigados, e desejamos que outros pesquisadores se debrucem sobre os poemas e continuem aprofundando nossos argumentos.

Diante do que nos propomos com esta pesquisa, chegamos ao final após debruçar sobre o livro *Terra de Santa Cruz* com a certeza de que as abordagens das discussões foram motivadas pela ânsia de ressaltar a poética adeliana. Portanto, cientes da impossibilidade de deter o signo poético, esperamos que diferentes pesquisas aprofundem o que neste trabalho ainda não foi possível alcançar. A encarnação da palavra que, desde a introdução perscrutamos, permanecerá mistério, pois “a vida só tem mistérios”<sup>91</sup> (PRADO, 2016, p. 234) e a poesia nunca se revelará a nós por inteiro.

---

<sup>91</sup> “Lirial”.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Água limpa**. Poesia sempre – Dossiê Adélia Prado, Rio de Janeiro, ano 13, n. 20, p. 72-73, mar. 2005.
- ALVES, José Helder Pinheiro. **A poesia de Adélia Prado**. Dissertação de Mestrado em Letras. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 1992.
- ALVES, Fernanda Mota, Luísa Afonso Soares e Cristiana Vasconcelos Rodrigues, "Introdução", in Id., (orgs). **Estudos de Memória. Teoria e Análise Cultural**. 1ª ed.V.N. Famalicão: Húmus, 2016.
- ALVES, José Hélder Pinheiro. **De Bagagem a Miserere: “a inominável corisca poesia” de Adélia Prado**. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 18, n. 35, p. 125-142, 2. sem. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2014v18n35p125>> Acesso em: 18 maio 2022.
- ALVES, Sergia Antonia Martins de Oliveira. **Universo feminino e transcendência em “A duração do dia” de Adélia Prado**. Revista Desenredos, Teresina, ano IV, n. 14, jul./ago./set. 2012. Disponível em: <<http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/14-Artigo-Sergia-AdeliaPrado.pdf>> Acesso em: 16 de dezembro de 2021.
- AQUINO, Tomás de. **Suma Teológica**. Direção de Pe. Gabriel C. Galache e Pe. Fidel García Rodríguez. Coordenação Geral de Carlos-Josaphat Pinto de Oliveira, O.P. Tomos I-IX. São Paulo: Loyola, 2001-2006.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **De animais, santo e gente**. In: PRADO, Adélia. Poesia reunida. Rio de Janeiro: Record, 2016. p. 481-482. Crônica originalmente publicada no *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 09 out. 1975.
- ARAÚJO, Maria da Conceição Pinheiro. **A poética do erotismo feminino em dois tempos: Cecília e Adélia**. In: ANAIS do XI Congresso Internacional da Abralic: tessituras, interações, convergências. São Paulo: Abralic, 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/017/MARIAARAUIJO.pdf>> Acesso em: 17 de março de 2022.
- ASSMANN, Jan. **O que é a “memória cultural”?** In: ALVES, F. M; SOARES, L. A; RODRIGUES, C. V; (orgs) **Estudos de Memória. Teoria e Análise Cultural**. 1ª ed.V.N. Famalicão: Húmus, 2016.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. 1. ed.; 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BERNARDO, Vânia Cristina Alexandrino. **O verbo divino de Adélia Prado: poesia**. *Vértices*, Niterói, v. 6, n. 1, p. 115-130, jan./abr. 2004. Disponível em: <<http://www.essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/vertices/article/view/1809-2667.20040006>> Acesso em: 24 de janeiro de 2022.

BETTO, Frei. **Adélia nos prados do Senhor**. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Adélia Prado, São Paulo, n. 9, p. 121-127, jun. 2000.

BÍBLIA TEB, **Tradução Ecumênica da Bíblia**. Edição em Língua Portuguesa. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 51. Ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

CADERNOS de Literatura Brasileira: **Adélia Prado**. Cadernos de literatura brasileira. n. 9. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

**CATECISMO da Igreja Católica**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

CARDEAL, Rafaela. **O olhar sacramental na poesia de Adélia Prado**. *Revista Versalete*, Curitiba, v. 3, n. 4, p. 378-390, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol3-04/378RafaelaCardeal.pdf>> Acesso em: 07 de dezembro de 2021.

CARVALHAL, Tania Franco. **Intertextualidade: a migração de um conceito**. Via Atlântica, nº 9, p. 125-136. São Paulo: USP, 2006.

**CÓDIGO de Direito Canônico**. 20ª ed. São Paulo: Loyola, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Trad. Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DUARTE-PLON, Leneide; MEIRELES, Clarisse. **Um homem torturado – Nos passo de frei Tito de Alencar**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Trad. Rogério Fernandes. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

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

FONTES, Maria Aparecida. **Festa do corpo de Deus: nudez, erotismo e sagrado em Adélia Prado**. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 18, n. 32, p. 57-78, ago./dez. 2017. Disponível em: <<https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/1246>> Acesso em: 21 de abril de 2022.

GANDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da Terra do Brasil: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

GULLAR, Ferreira. **Uma poesia brasileira**. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 925, p. 10, 23 jun. 1984.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de: *La mémoire collective*.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**. Trad. de Paulo Meneses, com a colaboração de Karl-Heinz Efken e José Nogueira Machado, SJ. Petrópolis, RJ. Vozes: Bragança Paulista: 4 ed. Editora Universitária São Francisco, 2007.

HOHLFELDT, Antônio. **A epifania da condição feminina**. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Adélia Prado, São Paulo, n. 9, p. 69-120, jun. 2000.

LUCAS, Fábio. **Razão e emoção literária**. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

MARRECO, Maria Inês de Moraes. Adélia Prado. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). **Mulheres em letras: antologia de escritoras mineiras**. Florianópolis: Mulheres, 2008. p. 239-248.

MARTINUZZO, Marcel Bussular. **Mulher ao cair da tarde: o sofrimento na poesia de Adélia Prado**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

MASSI, Augusto. **Móvil para Adélia**. Posfácio. In: PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2015. p. 495-526.

MATTHEWS, Eric. **Compreender Merleau-Ponty**. Tradução de Marcus Penchel. Petrópolis: Vozes, 2010.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **A posse da terra: escritor brasileiro hoje**. São Paulo: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1985. (Coleção Escritores dos Países de Língua Portuguesa, v. 4). p. 417-25.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Estrutura do Comportamento**. Tradução de Márcia Valéria Martinez Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MIRANDA, Ana. **Um rosto marcado pela história das mulheres**. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Adélia Prado. São Paulo, n. 9, jun. 2000. p. 128-132.

MOREIRA, Ubirajara Araújo. **Adélia Prado: itinerário até Bagagem - Esboço da escritora quando jovem**. *Revista Uniletras*, Ponta Grossa, n. 9, p. 59-76, dez. 2007. Disponível em: <<https://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/173>>. Acesso em: 01 de maio de 2022.

MOREIRA, Ubirajara Araújo. **Adélia Prado: uma poética da casa.** *Revista Uniletras*, Ponta Grossa, n. 22, dez. 2000. Disponível em: <[https://sites.uepg.br/ecopoesia/site/textos/Ad\\_lia%20Prado%20a%20po\\_tica%20da%20casa.pdf](https://sites.uepg.br/ecopoesia/site/textos/Ad_lia%20Prado%20a%20po_tica%20da%20casa.pdf)>. Acesso em: 21 de abril de 2022.

MORET, Ana Lúcia. **Tradição e modernidade na obra de Adélia Prado.** Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-graduação em Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269889>>. Acesso em: 18 de novembro de 2021.

OLIVEIRA, Cleide Maria de. **O poeta ficou cansado.** *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 183-200, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/CAP14-183-200.pdf>>. Acesso em: 01 de maio 2022.

OLIVEIRA, Marly de. **Intimidade.** In: POESIA SEMPRE – **Dossiê Adélia Prado.** Número 20. Ano 13. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2005. p. 65-66. Texto escrito na década de 1970.

PAGOTO, Cristian; JACOMEL, Mirele Carolina Werneque. **As mulheres de Minas: corpo e erotismo na poesia de Adélia Prado.** *Travessias*, Cascavel, v. 2, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3008/2356>> Acesso em: 22 de abril de 2022.

PAULA, Branca Maria de. **O anjo poético de Adélia Prado.** *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 925, p. 1-5, 23 jun.1984.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

POESIA SEMPRE – **Dossiê Adélia Prado**, Número 20. Ano 13. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2005.

PRADO, Adélia. **Poesia Reunida.** 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

QUEIROZ, Vera. **O vazio e o pleno: a poesia de Adélia Prado.** Goiânia: Editora da UFG, 1994.

RIOS, Peron. **O círculo e a travessia: Adélia Prado.** *Rascunho*, Curitiba, n. 167, 2014. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/o-circulo-e-a-travessia/>> Acesso em: 07 de setembro de 2021.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas.** 22ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SÁ, Jorge de. **Presença de Carlos Drummond de Andrade na poesia de Adélia Prado.** *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*, Belo Horizonte, 1982. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cltl/article/view/9883>>. Acesso em: 19 de maio 2022.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Adélia: a mulher, o corpo e a poesia.** In: PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2016. p. 483-491.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Drummond, Adélia e Guilherme.** *Rascunho*, Curitiba, n. 177, 01 nov. 1987. Disponível em: <http://rascunho.com.br/drummond-adeliaгуilherme/> Acesso em: 29 outubro de 2021.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Os componentes da banda.** In: CADERNOS de Literatura Brasileira: Adélia Prado. São Paulo, n. 9, jun. 2000. p. 17-19.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Sertão cósmico.** *Veja*, São Paulo, p. 95, 02 jun. 1976. Disponível em: <<http://apoesiadeadeliaprado.blogspot.com.br/search/label/Sert%C3%A3o%20c%C3%B3smico>> Acesso em: 29 de janeiro de 2022.

SAVARY, Olga. **Poesia: essência de vida.** In: PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

SECCHIN, Antonio Carlos. **Percursos da poesia brasileira.** 1ª ed. - Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora UFMG, 2018.

SCORSOLINI-COMIN, Fábio; SANTOS, Manoel Antônio dos. **A etérea duração do dia: gênero na poética encarnada de Adélia Prado.** *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 18, n. 1, p. 3-13, jan./mar. 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v18n1/v18n1a01.pdf>> Acesso em: 27 de dezembro de 2021.

SILVA, Evaldo Balbino da. **Entre a província e o litoral: a bagagem poética de Adélia Prado.** *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 22, n. 31, p. 275-296, jul./dez. 2002. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6739>>. Acesso em: 15 de outubro de 2021.

SILVA, Evaldo Balbino da. **Entre a santidade e a loucura: o desdobramento da mulher na bagagem poética de Adélia Prado.** *Em tese*, Belo Horizonte, v. 6, p. 181-186, ago. 2003. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3553/3513>>. Acesso em: 15 de outubro de 2021.

SILVA, Evaldo Balbino da. **A poética do desdobramento: tradição literária masculina e ruptura na “bagagem” de Adélia Prado.** *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, ano 13, n. 20, p. 25-51, mar. 2005.

SOARES, Angélica Maria Santos. **A natureza imaginativa da memória: Cecília Meirelles e Adélia Prado.** *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 7, n. 13, 2008. Disponível em: <<https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/452>> Acesso em: 04 de maio de 2022.

SOARES. Angélica. **Extensões erótico-religiosas nas “Fantasias de Céu” de Adélia Prado.** *Poesia sempre – Dossiê Adélia Prado*, Rio de Janeiro, ano 13, n. 20, p. 53-64, mar. 2005.

SOUSA, Salomão. **O universo fragmentário de Adélia Prado.** *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, ano XIV, n. 766, p. 8, 8 jun. 1981.

SOUZA, Olga M. M. C. de. **Epifanias em Adélia Prado.** In: OLIVEIRA, B. B. C.; AMARAL, S. da F.; SALGUEIRO, W. C. F. (Org.). *Modernidades e pós-modernidades 2: perspectivas contemporâneas da teoria literária.* Vitória: Flor&Cultura, 2003. p. 268-85.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A “literatura” medieval.** Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.