



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

SAMANTHA DANIELLY DE ABREU

POEMA COMEÇADO DO FIM:
ADÉLIA PRADO E A TOMADA DA AUTORIA PARA CANTAR
AO MUSO

SAMANTHA DANIELLY DE ABREU

POEMA COMEÇADO DO FIM:
ADÉLIA PRADO E A TOMADA DA AUTORIA PARA CANTAR
AO MUSO

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr.^a Suely Leite.

Londrina
2019

SAMANTHA DANIELLY DE ABREU

POEMA COMEÇADO DO FIM:

ADÉLIA PRADO E A TOMADA DA AUTORIA PARA CANTAR AO MUSO

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr.^a Suely Leite
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^a. Dr.^a Anélia Montechiari Pietrani
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Londrina, 18 de outubro de 2019.

Dedico este trabalho a todas as mulheres que, com suas singularidades e subjetividades, resistiram diante de inúmeros obstáculos para que eu e muitas como eu, hoje, pudéssemos conquistar espaços ainda mais igualitários, para que pudéssemos, agora, buscar nosso lugar no mundo e falar livremente a respeito dele.

A QUEM AGRADEÇO ESTE LUGAR À MESA

Eu agradeço a Iolanda, minha avó materna, pelas lembranças de um jeito singelo de ser mulher, pois, embora calada e às vezes distante, sua bondade avançava sobre quaisquer barreiras. Agradeço também a Dona Maria, a avó paterna, pela imagem de força e de tempestade que, nos anos de mais saúde e vitalidade, raros argumentos podiam conter.

Agradeço a Giele, uma amiga de tantos anos e levada tão cedo para os vãos da memória, pelo despertar dos questionamentos sobre a materialidade do corpo e sobre os limites do tempo. E a Camilla, minha irmã, sou grata pelo exercício diário de entendimento e convivência com a diversidade feminina, pela oportunidade de desenvolver o olhar complacente frente às escolhas do Outro.

Também agradeço a todas as mulheres com quem convivi na Universidade, inclusive àquelas de quem discordei e que me ensinaram que a vida e a luta são feitas nas discordâncias. Sobretudo, agradeço às que me conduziram – entre elas minha orientadora, Suely Leite – a um lugar de desejo pela autonomia e que me mostraram, não apenas teoricamente, que ser mulher é reexistir uma centena de vezes e se visitar outras milhares; que me ensinaram que das próprias mulheres devem brotar suas escolhas e, estas, sendo escolhas, devem ser compreendidas e respeitadas.

Eu agradeço às escritoras que li até este momento, pois com suas poéticas e inventividades me fizeram desejar o mais profundo encontro com a literatura, aquele que me modifica todos os dias, o encontro que me salva, que me mantém viva e em pé.

E eu me agradeço e me dedico, todo dia e a todo o momento, a Neusa, minha mãe e origem. Porque quando olho para ela, mulher da casa, entregue e comprometida, sou quase capaz de entender a ontologia de todas as gerações de mulheres que existiram antes de mim e quase enxergo as que me seguirão. Minha mãe, como muitas outras, tão pouco alcançada por várias conquistas do feminismo, tornou-se o espelho em que se reflete minha alegria, minha sede de estar viva e fazer, agora mesmo, minha marca no tempo. Marca que, assim sonho e desejo, reverbere em meninas como Clara, minha sobrinha, ainda criança e tão inconsciente de sua responsabilidade, mas que demonstra, desde já, que não veio à vida para se sentar na cadeira que o patriarcado lhe reservou. Então, Clara, meu amor, escolha seu assento e tome seu lugar à mesa.

Mulheres

Ainda me restam coisas
mais potentes que hormônios.
Tenho um teclado e cito com elegância
Os Maias, a Civilização Asteca.
Falo alto, às vezes, para testar a potência,
afastar as línguas de trapo me avisando da velhice:
'Como estás bem!'
Aos trinta anos tinha vergonha de parecer
joventinha,
idade hoje em que mulheres ainda maravilhosas se
processam
ácidas e perfeitas como a legumes no vinagre.
De qualquer modo, se o mundo acabar
a culpa é nossa.

(Adélia Prado, em *A duração do dia*, 2010)

ABREU, Samantha Danielly de. **Poema começado do fim**: Adélia Prado e a tomada da autoria para cantar ao muso. 2019. 113fls. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo pesquisar a autoria feminina na poesia brasileira, mais especificamente duas obras da escritora mineira Adélia Prado: *O Pelicano*, publicada em 1987, e *A Faca no Peito*, publicada em 1988. No percurso da pesquisa, a intenção é evidenciar que além de estabelecer um lugar de reconhecimento na historiografia literária brasileira – fato que pode ser comprovado por diversas críticas que a poeta recebeu ao longo de sua carreira, algumas delas constando neste trabalho –, a poeta subverteu a tradição poética desde Hesíodo, em *Teogonia* (2007), tomando para si o lugar de trovadora e colocando como objeto de inspiração poética e divina um homem, o muso Jonathan. Para o muso inspirador, forjado no desejo, a trovadora entoava cânticos de amor, de erotismo, de busca pelo momento do milagre e do sublime poético; tudo isso representando a diversidade de vozes e formas femininas. Para mostrar por que a produção de Adélia Prado, sobretudo nas duas obras escolhidas para esta pesquisa, é representativa de lugares para outras mulheres na literatura brasileira, foram usados como embasamento crítico e teórico alguns textos de Virgínia Woolf, de Marcia Tiburi, de Maria Lucia Rocha-Coutinho, entre outras; levando em conta, também, alguns posicionamentos da poeta contra uma intencionalidade de inserir alguma militância em sua produção, bem como sua relação com algumas frentes dos movimentos feministas e de emancipação da mulher. Também para análise da linguagem poética e filosófica, tão forte na literatura de Adélia Prado, apresentam-se para o diálogo os teóricos Octávio Paz, Julio Cortázar e Paul Ricoeur. No decorrer da leitura pode-se notar que, embora a poeta se mostre reticente em assumir-se como voz importante para conquista de lugares para mulheres na produção literária brasileira, a força de sua autoria e sua autonomia na produção poética tornam sua obra uma referência para a diversidade de modelos de representação, inclusive abrindo espaço para vozes de mulheres simples que experienciam a reflexão existencial no próprio cotidiano.

Palavras-chave: Autoria Feminina. Literatura Brasileira. Feminismo. Poesia.

ABREU, Samantha Danielly de. **Beginning poem of the end: Adélia Prado and the taking of the authorship to sing to the male muse.** 2019. 113 pages. Dissertation (Masters in Language) – State University of Londrina.

ABSTRACT

This work aims to research feminine authorship in Brazilian poetry, specifically two works by the author Adélia Prado: *O Pelicano*, published in 1987, and *A Faca no Peito*, published in 1988. In the course of the research, the intention is to show that besides establishing a place of recognition in Brazilian literary historiography - a fact that can be evidenced by several critiques that the poet received throughout her career, some of them being included in this work -, the poet subverted the poetic tradition since Hesiod in *Theogonía* (2007), taking for herself the place of a troubadour and placing as a poetic and divine inspiration a man, the male muse Jonathan. For the inspiring male muse, forged in desire, the troubadour intonation chants of love, eroticism, the search for the moment of miracle and the poetic sublime; all representing a diversity of voices and feminine forms. To show why Adélia Prado's production, especially in the two works chosen for this research, is representative of places for other women in Brazilian literature, were used as a critical and theoretical basis some texts by Virginia Woolf, Marcia Tiburi, Maria Lucia Rocha-Coutinho, among others; also taking into account some of the poet's positions against an intentionality to insert some militancy in her production, as well as her relation with some fronts of feminist and women's emancipation movements. Also for the analysis of the poetic and philosophical language, so strong in the literature of Adélia Prado, the theorists Octavio Paz, Julio Cortázar and Paul Ricoeur are presented for the dialogue. In the course of reading, it can be noted that, although the poet be reluctant to assume as an important voice to conquer places for women in Brazilian literary production, the strength of her authorship and her autonomy in poetic production make her work a reference for the diversity of models of representation, including opening space for voices of simple women who experience the existential reflection in the own daily.

Palavras-chave: Feminine Authorship. Brazilian Literary. Feminism. Poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: INICIANDO O PERCURSO DA PESQUISA – A POETA QUE INVERTEU OS PAPÉIS DO TROVADORISMO	9
1 DESENCADARAM-SE AS FORMAS ONDE DEUS SE HOMIZIA	17
1.1 DE ONDE NASCEM AS MUSAS DE NOSSA HISTÓRIA.....	17
1.2 DOS AEDOS AOS TROVADORES QUE CANTAM ÀS MUSAS.....	21
1.3 DAS LIRAS LUSITANAS A TROVADORA BRASILEIRA.....	31
1.4 A TROVADORA E AS POSSIBILIDADES DO FEMININO.....	37
2 MAS O QUE SINTO ESCREVO, CUMPRO A SINA	42
2.1 A TROVADORA QUE SE DESDOBRA	42
2.2 A TROVADORA QUE NÃO CARREGA BANDEIRAS.....	48
3 PRODUZINDO SUA IMAGEM NA HORA MAIS QUENTE DO DIA	58
3.1 <i>O PELICANO</i> – DO CÂNTICO DOS CÂNTICOS	61
3.2 <i>A FACA NO PEITO</i> – POR CAUSA DO AMOR	63
3.3 UMA TROVADORA E SEU INSTRUMENTO POÉTICO.....	65
3.4 CÂNTICOS A JONATHAN, O MUSO ONTOLÓGICO	67
CONCLUSÃO: VOCÊ TAMBÉM, PEQUENA MULHER, DEVE CUMPRIR SEU DESTINO	101
IMAGINAI O QUE ERA O SOL DA TARDE SOBRE NOSSA FRAGILIDADE	104
REFERÊNCIAS	110

INTRODUÇÃO: INICIANDO O PERCURSO DA PESQUISA – A POETA QUE INVERTEU OS PAPÉIS DO TROVADORISMO

Qual o lugar de uma mulher que escreve, foi o que pensei quando descobri o desejo de estudar a literatura de autoria feminina. De onde se expressa essa mulher, sobre o que escreve e para quem. E minha angústia voltava às reminiscências de minha formação como leitora: por que não li mulheres na escola? Por que me foram apresentadas tão poucas mulheres nas disciplinas de literatura durante minha primeira formação em Letras, em 2003? Onde estavam essas mulheres que hoje conheço, que hoje leio e pesquiso?

Foi em 2013, por meio da professora Suely Leite, que me orientou neste trabalho, meu primeiro contato com uma disciplina específica que tratava da produção literária caracterizada como de autoria feminina. Dentro dos limites cronológicos das ementas, foi apresentado um panorama histórico e alguns resultados de pesquisas que descobriam, cada vez mais, mulheres apagadas pelo cânone e pela historiografia literária. Fato que me incomodou profundamente, me afetando a ponto do despertar do desejo. A partir de então, a curiosidade foi o gatilho do percurso que me fez chegar, hoje, ao resultado deste trabalho.

Como toda pesquisa acadêmica, muita leitura de suporte, muita ramificação do tema. A descoberta teórica do feminismo, a autodescoberta prática como feminista, as variações de entendimento e de vivência sobre o movimento. Enfim, uma mulher buscando o lugar de outras mulheres na literatura. Uma aspiração reforçada após a leitura de alguns artigos de Virginia Woolf, principalmente as resenhas publicadas na obra *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2017), quando, em uma resposta a uma resenha publicada pelo jornal *New Statesman*, em outubro de 1920, Woolf ataca o texto de um pseudônimo Falcão Afável, que defendia a superioridade intelectual de homens sobre mulheres:

Para explicar a ausência completa não só de boas, mas também de más escritoras, não consigo conceber nenhuma razão a não ser alguma restrição externa a suas capacidades. Pois Falcão Afável admite que sempre existiram mulheres com capacidade de segunda ou terceira categoria. Por que, a não ser que estivessem forçosamente proibidas, não expressaram esses talentos na literatura, na música ou na pintura? (WOOLF, 2017, p. 47).

A escolha por Adélia Prado aconteceu pela combinação de três principais fatores: primeiro pela atração que eu, como leitora e também poeta, sempre senti pela produção poética brasileira; depois, por algumas críticas a respeito do posicionamento da

autora frente algumas pautas do movimento feminista, além das formas como ela, ainda que negasse envolvimento com uma possível tematização social, se tornou uma das representantes da tomada de um lugar para as mulheres na literatura; e, finalmente, a inversão de autoria que a poeta mineira promoveu ao subverter a tradição do trovadorismo, tomando, ela mesma, o lugar de trovadora que canta a um muso inspirador.

A extensa produção poética de Adélia Prado sempre me causou encantamento, mais ainda quando observo sua a linguagem literária: a simplicidade que leva à transcendência. Nascida em Divinópolis, interior de Minas Gerais, em uma família de vida singela, ela aprendeu desde cedo o valor do cotidiano, das observações das pequenas manifestações de sensibilidade. A formação religiosa e filosófica colocou Adélia em contato com as possibilidades de elevação da linguagem, com as quebras do sentido literal, como coloca tão bem Paul Ricoeur (1992); com a natureza primitiva indicada por Octávio Paz (2012) e, também, com a desvinculação de um sistema de acordos apontada por Julio Cortázar (1993). Tanto que em um de seus poemas mais conhecidos, intitulado ‘Antes do Nome’ e publicado em seu primeiro livro, *Bagagem* (1976), a poeta sentencia: “Não me importa a palavra, esta corriqueira. / Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe [...]” e, ainda fala do momento poético sublime de entendimento da linguagem como quem entende Deus: “Em momentos de graça, infrequentíssimos, / se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão. / Puro susto e terror.” (PRADO, 2016, p. 24).

Defendendo essa preocupação com a linguagem e com a busca pela vivência poética, Adélia Prado tentou se afastar de uma possível militância em sua produção. Desde o lançamento de seu primeiro livro, *Bagagem*, em plena ditadura militar, a poeta mineira manteve-se firme quando alegava seu propósito de fazer poesia como quem se joga em um abismo, livre de qualquer compromisso político-social. Ela mesma reforçou, em 1984, ao Suplemento Literário de Minas Gerais: “Não entendo que a literatura tenha uma função. Não a sinto como categoria utilitária destinada a prestar tal ou qual serviço. Daí meu incômodo e meu desgosto com a chamada literatura engajada, uma contradição já em termos”, e continua na mesma matéria: “A minha missão é outra. Mas se eu for verdadeira, se eu for fiel ao meu texto, podem ficar tranquilos que eu estou servindo à causa do oprimido.” (PRADO, 1984, p. 01).

Vale aqui discordarmos da poeta. Sabemos que não existe arte isenta. Toda arte é, por si mesma, política. E, mais ainda, ser uma mulher que se atreve a escrever e fazer da arte literária seu meio de existência já é, sem dúvida, uma transgressão e uma representação de lugar, de voz e de resistência. Adélia pode negar, mas sua obra fez dela uma

representação de reação contra o silenciamento. Por isso foi tão instigante buscar pistas na produção adeliãna que a colocassem no centro de um lugar de conquistas para a mulher na poesia brasileira.

Alguns desses vestígios ficam evidentes se pensarmos que se trata de uma mulher do interior de Minas, vivendo longe dos grandes centros e que se destacou escrevendo sobre a vida cotidiana de outras mulheres de sua comunidade, com altas doses de memorialismo, religiosidade e erotismo. Uma mulher que conseguiu, aos quarenta e um anos e durante um regime de ditadura, publicar seu primeiro livro contendo vozes de mulheres diversas vivendo sua rotina, suas angústias, seus desejos eróticos e existenciais. Conseguiu ser publicada, lida e elogiada, alcançando reconhecimento de público e de crítica logo de seu surgimento no meio literário. Realizações infelizmente raras para muitas mulheres de sua época.

Gostaria de, neste ponto, esclarecer a opção que fiz durante todo o texto deste trabalho pelo uso do substantivo “poeta” ao invés de “poetisa”. Trata-se de uma discussão que segue intermitente há algumas décadas, desde Cecília Meireles. Em 1939, no livro *Viagem*, o eu-lírico de Cecília já anunciava “Não sou alegre nem sou triste: sou poeta.” A partir das modernistas, o gramaticalmente correto poetisa passou a ser questionado devido seu tom pejorativo quando usado para definir mulheres que escreviam poesia. Isso porque, geralmente, os poemas escritos pelas mulheres no início do século XIX traziam temas que cercavam suas vidas até então tão restritas ao ambiente doméstico. A partir de Cecília, quando algumas autoras começaram a aparecer produzindo poesia com vigor e mais envolvida com temáticas sociais, passaram a negar o título de poetisas por entendê-lo como diminutivo de poeta. Assim demonstrou, inclusive, o crítico literário José Veríssimo, quando em 1905, ao escrever sobre o livro de Júlia Cortines, colocou que “Lide todo o livro e vos convencereis que esta poetisa é um poeta tão bom como os nossos melhores.” (VERÍSSIMO *apud* PAIXÃO, 1990, p. 55). Ou seja, “ser um poeta” era escrever de forma superior à forma das poetisas.

Com o passar dos anos, o substantivo poeta se tornou comum de dois gêneros, classificando também a mulher que escreve poesia. Mas esta não é uma discussão encerrada. Ainda hoje, enquanto este texto é escrito, acontece uma acalorada discussão nas redes sociais entre poetisas contemporâneas que se negam a serem chamadas de poetisas – como, por exemplo, Micheliny Verunschik, Alice Ruiz, Maria Valéria Rezende, Líria Porto –, alegando a carga semântica negativa da palavra e, também, a necessidade de reconhecimento da conquista de um lugar para quem escreve poesia sem ter que imprimir o gênero. Em 2012,

em um artigo para o Correio do Povo, Alice Ruiz se posicionou dizendo¹ “Poetisa é a mãe, poeta termina com A, se alguém tiver que mudar, que vire poeta.” (RICHARD, 2012). Micheliney, após um debate com outras autoras pelo Facebook, publicou um poema em que sentenciava: “[...] E recuso de igual maneira a poetisa / A morta sempre morta e rediviva / A emparedada da Rua Nova / Pelo outro sempre dita.” (VERUNSCHK, 2019). Em contraponto, outras autoras – como a portuguesa Adília Lopes² – defendem o uso da palavra poetisa, a fim de tomarem para si o substantivo e fortalecê-lo, fazendo do corpo uma marca de gênero e tirando do termo a carga discursiva que determina a qualidade inferior da poesia feita por mulheres.

De minha parte, como mulher que escreve poesia e como pesquisadora, optei por usar o substantivo poeta como forma de marcar um lugar político igualitário entre quem produz poesia, tendo em vista que a forma única já está incorporada socialmente para ambos os sexos. Sendo assim, sigo nomeando Adélia Prado como poeta e, mais especificamente neste trabalho, como trovadora.

Entre tantas conquistas de Adélia, uma se destaca e nela estão concentradas as análises: a audácia da poeta mineira, que tomou um lugar tradicionalmente pertencente aos poetas homens que entoavam versos às musas idealizadas e inatingíveis. Adélia não só tira dos homens essa posição de autoria, mas, sobretudo, coloca como objeto de desejo um muso inspirador nomeado Jonathan. Com esse foco, escolhi como *corpus* dois cadernos internos que Adélia escreveu totalmente dedicados a Jonathan: um deles inserido dentro da obra *O Pelicano* (1987); outro no interior de *A Faca no Peito* (1988). Selecionei doze poemas para o capítulo de análise – o terceiro – embora no decorrer do texto tenha mencionado e trazido ao diálogo outros poemas da autora.

Para analisar o posicionamento da poeta como trovadora brasileira, o trabalho está sendo apresentando em três capítulos e todos receberam títulos que são versos de poemas de Adélia. Da mesma forma, o título deste trabalho – *Poema começado do fim* – trata-se de um de seus poemas, publicado em *A Faca no Peito* (1988). A ideia de inversão corrobora com a tomada de autoria, ao reordenar uma tradição poética tão enraizada.

No capítulo 1 – intitulado *Desencadearam-se as formas onde Deus se homizia*, verso do poema ‘A Batalha’, de *O Pelicano* (1987) – organizei um breve panorama histórico desde Hesíodo, em *Teogonia* (2007), do século VIII, quando ele canta o nascimento

¹ Disponível em: <https://www.jcorreiodopovo.com.br/noticia/poetisa-e-a-mae>. Acesso em: 25 jul. 2019.

² Em entrevista ao site Jogos Florais, em agosto de 2017. Disponível em:

<https://www.jogosflorais.com/entrevista/2018/1/26/entrevista-a-adlia-lobes>. Acesso em: 29 jul. 2019.

das musas e o poder concedido por elas aos aedos. O objetivo é entender brevemente a origem da mulher como inspiração. A partir da concepção de Hesíodo e da força das poéticas orais, foi possível verificar que a origem da palavra *moûsa* carrega traduções relacionadas à canção e ao poema, além de ligar concepções do feminino com inspiração das artes. Assim, quanto mais os aedos evocavam suas musas – e, mais tarde, os trovadores dedicavam a elas suas cantigas – mais eram por elas inspirados e capacitados. Vemos a representação do feminino como divindade, bem distanciado da realidade das mulheres em quaisquer sociedades, sendo sempre impedidas de se manifestarem.

O embasamento teórico passa por alguns conceitos de Platão e Aristóteles, até chegar à Europa do século IX, mais especificamente em Provença. A partir do século XI, artistas mambembes levaram a poesia para os espetáculos de rua até que se tornasse conhecida dos trovadores e estes a aristocratizassem, colocando o amor cortês como principal tema. A mulher da corte passa a ser o objeto de dedicação dos cantos dos trovadores.

O trovadorismo provençal chega à Portugal por volta do século XII e inaugura a literatura portuguesa com as cantigas de amor, de amigo e de escárnio. Nas cantigas de amor, o culto à mulher como musa se sobressai, mantendo todo o foco poético na impossibilidade de concretização do desejo. As cantigas de amor dedicadas às amadas aproximam-se muito dos poemas de Adélia Prado a Jonathan, com a ressalva de que nas cantigas portuguesas o amor é inatingível, enquanto para Adélia é muito mais carnal e realizável, ainda que Jonathan seja apresentado como um ser ontológico, como a materialização do milagre e do amor divino.

Na primeira parte também avanço para entender a influência das cantigas trovadorescas na literatura brasileira. Para chegar até Adélia Prado, passo pelo modernismo e suas ambições na construção de nossa literatura, apontando na produção de Adélia duas características dos poetas que vieram depois de 22: a metapoesia e a linguagem coloquial aproximada da oralidade. Ademais, como apontará Italo Moriconi (2002), a trovadora mineira iniciou o que se chamaria depois de “politicamente correto”, considerando o abalo que sua autoria e sua poesia causaram no “machismo textual” da literatura brasileira.

Finalizei esse primeiro capítulo apontando a formação de Adélia como trovadora que canta a um muso e como, neste percurso, ela enaltece a sexualidade feminina e o erotismo; como ela valoriza a simplicidade do cotidiano; a plenitude da mulher que vive e não teme subverter dogmas ou padrões.

A partir do capítulo 2 – chamado de *Mas o que sinto escrevo, cumpro a sina*, do poema ‘Com licença poética’, do livro *Bagagem* (1976) – tratei de apresentar uma

breve fortuna crítica sobre a produção de Adélia Prado: um pouco do que já se falou sobre a poética dela; o que pesquisas e estudos apontam a partir de análises estéticas, linguísticas, sociológicas, de oralidade, de religiosidade, de engajamento político etc.; também a relação entre obra e biografia da poeta como parte importante para o contraste com a crítica feminista, além dos apontamentos sobre seu engajamento e como ela se coloca frente ao movimento.

A exposição de estudos mostra que a busca da poeta pela experiência poética como a busca pelo momento do milagre não torna sua poesia uma prática religiosa ou teológica. Também mostra que a valorização dos modos populares de vida esbarra na própria biografia. Por isso, trata-se de um capítulo em que o lugar de Adélia Prado é costurado com sua história, sua formação, seu jeito de encerrar e produzir literatura.

A trovadora, que tenta fugir de um determinado engajamento político-social em sua obra, surge como uma voz forte na representação de um sujeito lírico feminino que transgride e se expõe frente ao desejo erótico e aos questionamentos existenciais. E a conquista desse lugar em nosso cânone é de extrema importância para que se possibilite uma nova forma de contar a história. Como bem ressalta a filósofa Márcia Tiburi (2018, p. 48): “Os homens produziram discursos, apagaram os textos das mulheres e se tornaram donos do saber e das leis, inclusive sobre elas. Tudo o que sabemos sobre mulheres primeiro foi contado pelos homens”. A revisitação de um lugar para mulheres na literatura por meio da obra de Adélia nos faz levar em conta diferentes modelos de vivências femininas, fato que dialoga com o ponto de vista da pesquisadora Maria Lucia Rocha-Coutinho (1994, p. 114), quando aponta a necessidade de diversidade dentro do próprio movimento, assim “a ideia de um modelo feminista único que responderia pela nova mulher vem sendo abandonado”.

O objetivo da contraposição entre a postura relutante da poeta em se colocar como representante de conquistas feministas da literatura e o que ela, de fato, alcançou foi a convergência entre o que já se estudou sobre sua obra e as diversas maneiras como sua produção abarca objetivos do movimento feminista, ainda que ela negue. O fato de Adélia, por diversas vezes em entrevistas, dizer que sua escrita não é engajada com causas sociais, não significa que, na prática, sua poesia não alcance alvos para os quais nem mesmo ela tenha apontado. Justamente por não ser, nem de longe, uma autora de voz passiva em nossa literatura de autoria feminina, Adélia subverteu a tradição trovadoresca e colocou o homem como muso inspirador e objeto de desejo.

O capítulo 3 nomeei *Produzindo sua imagem na hora mais quente do dia*, um verso marcante do poema ‘A terceira via’, de *O Pelicano* (1987), que traduz a ideia de contemplação que Adélia incorpora em boa parte dos textos dedicados ao muso.

Nesta parte do trabalho, me concentrei em analisar o *corpus* a partir de alguns pontos: primeiramente, mostrar a definição de Jonathan como uma temática obstinada da trovadora, como um motivo condutor de sua poética. Depois, esclarecer quem é o muso inspirador, se é um homem ou é uma divindade, como foi criado. A própria Adélia Prado, ao falar da origem do personagem, responde que Jonathan representa a ontologia do masculino que falta nela mesma, ou seja, uma ideia de completude. Acrescenta que Jonathan é um “fato poético”, o milagre da poesia, “hora em que tudo mais desce à desimportância” (PRADO, 1994). Por isso, busquei entender como o muso é representado nos poemas da análise.

Outro ponto desta parte é a exposição das duas obras, a importância delas na carreira de Adélia Prado e, inclusive, na centralização do tema do muso. Apresento *O Pelicano* (1987), que traz Jonathan como causador dos pecados e desejos, ao mesmo tempo em que se mostra como o único capaz de dar a redenção. Ressalto também a conotação religiosa de sacrifício e salvação que Adélia dá à obra ao usar a ave pelicano, sendo, esta, uma importante simbologia cristã. Em *A Faca no Peito* (1988), Jonathan aparece com mais força. Existe um leve enfraquecimento do apelo religioso e o muso se torna um canal de inspiração e um instrumento para alcançar o sublime e o milagre da poesia. Os cânticos ao muso trazem vozes diversas de mulheres maduras, apaixonadas, rejeitadas, eróticas, desejadas etc.

Também pontuo um lugar de trovadora para essa mulher. Como saiu da posição de musa para ter sua própria voz autoral? Qual a importância do estabelecimento de uma trovadora em nossa literatura, bem como a alteração de papéis por ela oferecida?

Sobre a necessidade de uma inversão como essa, podemos lembrar-nos da indignação de Virginia Woolf (2014) com o fato de as mulheres sempre terem sido representadas e cantadas na literatura como dignas de todas as honras, como objeto de inspiração e beleza, enquanto na prática eram negligenciadas, silenciadas, oprimidas, violentadas. Desta forma, termos uma desordenação de papéis simbólicos é não apenas digno de nota como, principalmente, interessante para a revisitação de lugares e de reconstrução de uma literatura em que as biografias de mulheres sejam, cada vez mais, presentes.

Por fim, entrei mais especificamente nas análises a respeito dos cânticos a Jonathan. Selecionei 12 poemas. São eles: ‘A terceira via’; ‘Caderno de desenho’; ‘Pranto para comover Jonathan’; ‘O sacrifício’; e ‘O pelicano’, de *O Pelicano* (1987). Do livro *A Faca no Peito* (1988), foram escolhidos os poemas ‘Matéria’; ‘Poema começado do fim’; ‘A cicatriz’; ‘O conhecimento bíblico’; ‘O mais leve que o ar’; ‘Mandala’; e ‘Pastoral’.

Muitas características tornam esses poemas parecidos: obviamente a temática, sendo a exaltação do muso o foco da trovadora; a linguagem filosófica de Adélia,

que brinca com dogmas e simbologias religiosas e quebra a ordenação comum; as formas de tratar a existência de Jonathan, sempre entremeando a criação imagética com a posição de prostração e reflexões existenciais enquanto mulher, enquanto poeta e enquanto humana.

Jonathan, nos 12 poemas, se torna a fixação da trovadora para estabelecer relações entre desejo e santidade, entre amor e ódio, entre erotismo e castidade, entre devoção e sacrifício do corpo. O sofrimento é um sentimento muito presente, como se através da carne e do desejo a trovadora pudesse alcançar o amor divino, materializado em Jonathan.

O muso se torna uma espécie de invenção do desejo de uma mulher que se desdobra em diversas, como é comum a muitas de nós: aquela que se empenha, mas que se reserva; a que toma o lugar de direito, mas se recolhe tantas vezes; aquela que se posiciona com autoconfiança mesmo quando insegura. Adélia, por intermédio do muso inspirador, assume um lugar negado a inúmeras mulheres antes dela, mas não se torna, por esta razão, diferente ou superior a nenhuma outra. Exatamente como ela confessa no poema ‘Dolores’:

Exijo a sorte comum das mulheres nos tanques,
das que jamais verão seu nome impresso e no entanto
sustentam os pilares do mundo, porque mesmo viúvas dignas
não recusam casamento, antes acham o sexo agradável,
condição para a normal alegria de amarrar uma tira no cabelo
e varrer a casa de manhã.
Uma tal esperança imploro a Deus.
(PRADO, 2016, p. 142).

Encerro as análises com o capítulo de conclusão deste trabalho, intitulado *Você também, pequena mulher, deve cumprir seu destino*, verso do poema ‘Pastoral’, do livro *A Faca no Peito* (1988). Como parte deste capítulo de conclusão, tive a ousadia de criar um tópico com o nome *Imaginali o que era o sol da tarde sobre nossa fragilidade* – verso do poema que dá título a esta dissertação, ‘Poema começado do fim’, tirado do livro *A Faca no Peito* (1988) – onde pudesse me posicionar pessoalmente como mulher, poeta e pesquisadora, relatando minhas reflexões a respeito de todo o processo que percorri; as angústias que senti por pesquisar autoria feminina e os obstáculos que isso envolveu; além das restrições impostas a pesquisadores neste país, que passa atualmente por momentos político-sociais antidemocráticos de ataques à educação em todos os níveis e às pesquisas nas Universidades, bem como um constante posicionamento reacionário contra as pautas de minorias, entre elas os movimentos feministas e de direitos das mulheres.

1 DESENCADARAM-SE AS FORMAS ONDE DEUS SE HOMIZIA

Os poetas modernos, de forma geral, tendem a buscar uma expressão lírica que relacione sua interioridade e subjetividade com o mundo, uma forma de encontrar seu lugar, sua voz. Essa subjetividade da poesia acaba por se manifestar no contraste entre intimismo e realidade externa. No entanto, nem sempre a ânsia poética foi essa. Se a proposta deste trabalho fosse a de investigar a evolução da poética desde uma visão clássica da lírica, considerando seus diferentes tipos de imitação da realidade, passando pelas evoluções românticas e modernas, teríamos uma cronologia extensa e carregada de detalhes divergentes e singulares. Mas se pensarmos em uma provável e breve linha do tempo, poderemos perceber diversas mudanças nas formas de se viver e escrever poesia.

Para lembrar algumas modificações marcantes na história da poética, podemos retomar formas que datam desde antes das possibilidades oferecidas pela escrita, quando a poesia oral já era de extrema importância nas vidas em comunidade. Evidência disso pode ser analisada no texto ‘Ouvir Ver Viver a Canção’, de Jaa Torrano, escrito como estudo da obra *Teogonia* (2007), de Hesíodo:

Durante milênios, anteriores à adoção e difusão da escrita, a poesia foi oral e foi o centro e o eixo da vida espiritual dos povos, da gente que – reunida em torno do poeta numa cerimônia ao mesmo tempo religiosa, festiva e mágica – a ouvia. Então, a palavra tinha o poder de tornar presentes os fatos passados e os fatos futuros (Teogonia, vv.32 e 38), de restaurar e renovar a vida (idem, vv.98-103). (TORRANO, 2007, p. 19).

Assim, muito antes da escrita, os aedos (cantores) gregos entoavam suas canções aos deuses e às musas, recebendo delas o dom de compor as canções.

1.1 DE ONDE NASCEM AS MUSAS DE NOSSA HISTÓRIA

A obra *Teogonia* (2007), escrita no século VIII a.c pelo aedo grego Hesíodo, é um exemplo de obra composta por meio de canções inspiradas pelas musas, filhas da deusa Memória e de Zeus. Na obra, Hesíodo relata o surgimento do mundo por meio dos primeiros deuses, fazendo do seu canto um hino às musas. Conta como a aparição destas, em um momento de epifania enquanto ele pastoreava ovelhas, provocou e inspirou nele a vocação para a poesia.

Por meio dessa inspiração concedida pelas musas, o poeta se tornou capaz de conhecer a verdade do passado e do futuro, e vai, em seu canto, relatando o nascimento dos deuses e a criação do mundo, como nesse trecho do poema:

[...]
*Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas
 Musas olímpidas, virgens de Zeus porta-égide:
 “Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
 sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
 e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações”.*
*Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,
 por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso
 colhendo-o admirável, e inspiraram-se um canto
 divino para que eu glorie o futuro e o passado,
 impeliram-me a hinear o ser dos venturosos sempre vivos
 e a elas primeiro e por último sempre cantar.*
 [...]
 (HESÍODO, 2007, p. 103, v. 24-34)

Desta forma, as musas são descritas por Hesíodo como cantoras divinas que concedem aos poetas o poder de cantar. Além disso, sendo filhas de Zeus, dotam os reis do poder de falar com “palavras de mel”, para persuadir e seduzir. Torrano (2007) coloca que:

Encontrar a fórmula correta, pronunciá-la com autoridade e incutir a aceitação dela no ânimo dos contendentes é praticar reta justiça, e assegurar a pacificação social e a ordem da natureza (pela mutualidade desta com a justiça). E essa atividade se funda no uso eficiente das palavras, tanto quando a do Cantor. (TORRANO, 2007, p. 36).

Assim que nascem, as Musas aparecem acompanhadas das *Khárites* (Graças) e de *Hímeros* (Desejo). Ademais, está na voz delas a presença de Eros, garantindo a força de sua voz de uma maneira amável.

Hesíodo (2007) ainda relata que os coros cantados pelas Musas são reluzentes como peles bem nutridas e faz várias comparações com outros termos e deusas que remetem a viço, exuberância, luxúria, fecundidade. Ainda na análise de Torrano: “No poder das Musas, entre tantos encantos vibra também o sex-appeal. Como assinala Clémence Rammoux, ‘os gregos conheciam três maneiras de se impor: pela violência (bía), pela persuasão (peithó) e pela sedução’.” (TORRANO, 2007, p. 33).

No livro *As musas: poesia e divindade na Grécia arcaica* (2007), Luis S. Krausz apresenta sua pesquisa sobre a história das musas e da poesia na Grécia Antiga. No terceiro capítulo, quando aborda questões sobre inspiração, ele traz diversas referências

literárias a respeito do culto que se fazia às musas e o quão antiga é essa cultura. Ele coloca, como evidência dessa antiguidade, as diversas variações dialetais para a palavra *moûsa*, que, em grego, significa justamente “canção” ou “poema”, relacionando, desde aí, a ideia de mulher e de feminino com as artes e, principalmente, com a arte poética cantada pelos aedos e, posteriormente, pelos trovadores.

Outra fonte que nos remete ao surgimento da mulher como musa inspiradora de certas manifestações artísticas, principalmente da poesia, é o artigo intitulado ‘O conceito de poesia na Grécia Arcaica’, de Maria Helena da Rocha Pereira (1961-62). Neste, ela cita o professor alemão B. Snell e sua obra *Die Entdeckwtg des Geistes*, onde ele comenta que durante toda a época arcaica e clássica, as nove musas inspiravam os poetas e os nomes de cada uma traduziam os vários efeitos da poesia, ainda que sejam tardias suas especificações e atribuições. Sobre isso, diz Rocha Pereira:

Felizes aqueles a quem as Musas amam, afirma ainda Hesíodo, porque dos seus lábios escorre uma voz suave. Por maior que seja o desgosto, basta que um servidor dessas divindades celebre os feitos dos heróis de antanho ou dos deuses bem-aventurados, para que ele esqueça as suas dores e olvide as suas penas. (PEREIRA, 1961-62, p. 343).

Para Hesíodo (2007), aedo escolhido pelas musas para relatar seu nascimento e a criação do mundo, os poetas são “Senhores da Palavra” e, pelo dom recebido são, também, servos das musas. Os cantores aparecem como “Guardiões do Ser”, enquanto os reis são os “Mantenedores da Ordem”, ambos por intermédio das vozes, das palavras e da inspiração concedidas pelas musas.

Alguns séculos depois, encontramos outras maneiras de encarar a poesia. Também na Grécia, Platão (2000) apresenta a criação poética como ato de imitação ou representação. Nesse período, as musas, quando invocadas, deixaram de ter o poder da inspiração e passaram a focar a capacidade de revelação da verdade como forma de alcançar o belo, o justo e o bom. O filósofo pensava a realidade dividida em dois universos: o inteligível, que correspondia ao mundo das ideias; e o sensível, que significava o mundo concreto. Para ele, a arte produzida no mundo sensível como imitação do mundo inteligível afastava o homem da real beleza e do conceito de verdade. E por ser imitação do que já era uma representação do mundo inteligível, a arte era considerada o que ele chamava de “simulacro”, ou seja, a cópia da cópia. Por isso, na obra *A República* (2000), escrita no século IV a.c., Platão expõe as deficiências da arte – mais especificamente da poesia – e sua capacidade de envolver as pessoas, tirando delas o compromisso com a verdade:

I - O certo, Ihe falei, é que também sob muitos aspectos a cidade por nós fundada é a melhor possível, o que afirmo com vistas, principalmente, ao que dissemos a respeito da poesia.

Que foi? Perguntou.

Não aceitar, de maneira alguma, quanto nela for imitação, o que se nos tornou mais do que manifesto, quero crer, depois que distinguimos as diferentes faculdades da alma.

Como assim?

Para falar-vos à pureza, pois decerto não ireis denunciar-me aos poetas trágicos e aos demais cultivadores da poesia imitativa, o que me parece é que todas essas composições corrompem o claro entendimento dos ouvintes, a menos que estes disponham do antídoto adequado: o conhecimento de sua verdadeira natureza.

(PLATÃO, 2000, p. 433, 595a-b).

Platão (2000) criticava, também, a relevância social educadora dada aos poetas – basta lembrarmos, como supracitada na análise de Torrano (2007), a importância dada à poesia oral na vida dos povos e, também, a inspiração das Musas capacitando os aedos para serem Guardiões do Ser e conhecedores do passado e do futuro. Assim, para Platão (2000), atribuir aos poetas a responsabilidade de repassar conhecimentos e sabedoria ao povo era educar sem preocupação com a verdade e com as virtudes necessárias à república.

Posteriormente, Aristóteles indicará o conceito de imitação de uma forma positiva, já que estaria representando experiências humanas no mundo sensível e cumprindo um papel pedagógico. Através do conceito de verossimilhança – não mais defendendo a verdade absoluta já existente no mundo inteligível, mas, também, as que seriam possíveis de acontecer no mundo sensível – poderia haver a identificação do povo com o que a arte propunha e isso despertaria sentimentos que tornariam as ações puras. Essa identificação do homem com o sentimento poético ele chamou de catarse. Assim, muito mais do que imitação, a arte poética passa a ser vista a partir de conceitos de verossimilhança e de catarse. Aristóteles coloca em sua famosa obra *Poética* (1984):

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser histórias, se fossem em verso o que eram em prosa), - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. (ARISTÓTELES, 1984, IX, 50).

1.2 DOS AEDOS AOS TROVADORES QUE CANTAM ÀS MUSAS

Avançando nessa linha imaginária da arte poética em busca dos poetas que cantam às musas, chegamos à Europa, em época aproximada do século IX.

No sul da França, mais especificamente em Provença, a poesia foi principiada pela oralidade de padres e monges na tradução de hinos e lendas religiosas. Aproximação ainda maior com as formas populares de poesia aconteceu a partir do século XI, quando poetas e artistas mambembes começaram a cantar e apresentar poesia em espetáculos de rua. No contato com esses artistas, os trovadores passaram a refinar e aristocratizar a produção poética, levando as formas de cantiga para a corte.

No lirismo dos trovadores provençais, o amor cortês se tornou o principal tema, sempre destinando seu canto à sua dama e se colocando como um vassalo que a homenageava. Aqui, a dama não mais aparece como entidade divina, mas ainda é vista como musa inspiradora capaz de proporcionar ao poeta os mais belos e puros versos.

A musa inspiradora era dotada de virtudes nobres, que fez com que essa produção refletisse socialmente o sistema feudal vigente na França. As filhas dos senhores eram as damas eleitas para serem cantadas nos versos dos trovadores, embora suas identidades fossem mantidas em sigilo.

O tipo idealizado de mulher considerada musa pelos trovadores, bem como as condições sociais em que se encontravam tiveram forte influência na poesia europeia e, também, no comportamento social. Esse influxo marcou especialmente Portugal, que teve como inauguração de sua literatura a produção trovadoresca do século XII.

Quando nos voltamos para a produção poética em língua portuguesa, percebemos, além da influência das cantigas trovadorescas da Provença, a forte presença da cultura e da arte poética grega, desde a idealização divina no culto às musas (ainda que adaptado ao contexto do relacionamento amoroso) até a lírica em torno do amor. A ligação amorosa foi tema bastante comum na cultura medieval, influenciando diretamente os primeiros poetas de nossa língua: os trovadores.

A ascendência provençal nas cantigas portuguesas foi tão intensa que D. Dinis – um dos maiores trovadores da língua – preferiu salientar em alguns de seus poemas que as cantigas de amor portuguesas relatavam sofrimentos amorosos mais autênticos do que os de outras produções:

*Proençaes soen mui ben trobar³
e dizen eles que é con amor;
mais os que troban no tempo da frol
e non en outro, sei eu ben que non
an tan gran coita no seu coraçõ
qual m'eu por mha senhor vejo levar.*

*Pero que troban e saben loar
sas senhores o mais e o melhor
que eles poden, soõ sabedor
que os que troban quand'a frol sazõ
á, e non ante, se Deus mi perdon,
non an tal coita qual eu ei sen par.*

*Ca os que troban e que s'alegrar
van eno tempo que ten a color
a frol consigu', e, tanto que se for
aquele tempo, logu'en trobar razon
non an, non viven [en] qual perdiçõ
oj'eu vivo, que pois m'á-de matar.*

O trovador critica a artificialidade dos provençais em comparação ao amor autêntico que ele sente. Para o poeta português, na Provença as cantigas são feitas apenas “no tempo da frol / e non en outro”, indicando que o sofrimento de amor dos trovadores franceses só existe na primavera. Ele considera os trovadores portugueses superiores por cantarem sentimentos verdadeiros e ainda coloca que os provençais não vivem o mesmo desespero que ele: “non viven en qual perdiçõ / oj'eu vivo”. Além disso, ele usa a ironia na forma verbal “dizen”, o que fez com que alguns historiadores categorizassem essa cantiga também como cantiga de escárnio e maldizer.

Portugal – com a história literária iniciada entre os séculos XI e XII e bastante influenciada pela forma provençal com seus colonos, cavaleiros, peregrinações, comércio e casamentos – tem como primeiro texto lírico uma cantiga de amor escrita por Paio Soares de Taveirós, chamada ‘Canção da Ribeirinha⁴’, datada de forma imprecisa entre 1189 ou 1198. Nesta cantiga, o autor canta e dedica seu amor a Maria Pais Ribeiro⁵, uma ribeirinha que se tornou amante de D. Sancho, segundo rei de Portugal:

³ Retirada do site do projeto Littera, edição, atualização e preservação do património literário medieval português, da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=548&pv=sim>. Acesso em: 25 jul. 2019.

⁴ Retirada do site do projeto Littera, edição, atualização e preservação do património literário medieval português, da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=124>. Acesso em: 25 jul. 2019.

⁵ Segundo apontado pelo site do projeto supracitado, tradicionalmente se identificava a dama como sendo D. Maria Pais Ribeiro, a Ribeirinha, e que era, de fato, filha de um D. Paio Moniz (nome que aparece nos versos 11 e 12). No entanto, por ter havido vários Paio Moniz na Galiza, alguns estudos têm abandonado esta ideia e identificado a musa do trovador como uma dama galega.

*No mundo nom me sei parelh'
 mentre me for como me vai,
 ca já moiro por vós e ai,
 mia senhor branc'e vermelha!
 queredes que vos retraia
 quando vos eu vi em saia?
 Mao dia me levantei
 que vos entom nom vi fea!*

*E [ai!], mia senhor, des aquelh'
 dia, me foi a mi mui lai.
 E vós, filha de dom Paai
 Moniz, e bem vos semelha
 d'haver eu por vós garvaia?
 Pois eu, mia senhor, d'alfaia
 nunca de vós houve nem hei
 valia d'ũa correa.*

Os poemas dos trovadores eram cantados com acompanhamento de instrumentos de corda, percussão e sopro, por isso, chamados de cantigas. Estas eram classificadas em dois grupos: as satíricas (cantigas de escárnio e maldizer, com objetivo de ridicularizar pessoas, a política etc.); e as líricas (cantigas de amor e de amigo).

No caminho de nossas reflexões até aqui explicitadas, interessa-nos convergir o foco para as cantigas líricas e, mais especificamente, para as cantigas de amor. Nelas, o eu-lírico era masculino e se dirigia à mulher, que era chamada de dona ou senhor (palavra que em galego-português era invariável). Retratavam um amor impossível, de vassallos trovadores apaixonados por mulheres da corte. A linguagem usada pelo homem e sua postura diante da amada indicavam aspectos de submissão e fidelidade, retrato de um modelo social até então feudalista, assim como citado em relação ao sul da França. As cantigas retratavam a vida palaciana pouco variável: um eu lírico masculino dedicando seus versos ao louvor de sua musa, de qualidades físicas e morais idealizadas, além de lamentar seu sofrimento frente ao desprezo e indiferença de sua amada, o que fazia, muitas vezes, que ele desejasse a morte como forma de escapar da dor da paixão e da impossibilidade de possuir tal dama.

Importante nesse ponto abrir um espaço para ressaltar que esta pesquisa busca comparar a produção trovadoresca – em que, como estamos exemplificando, os cantos às musas se tornaram centro da produção lírica de adoração e contemplação – com parte da produção de Adélia Prado, um dos expoentes poéticos da literatura brasileira contemporânea. Se fizermos propositalmente um salto cronológico, vamos perceber que nas últimas décadas foram diversas as alterações de forma, de conteúdo, de musicalidade e de todas as possíveis

normatizações poéticas pensadas pelos estudiosos e pelos próprios poetas. Também aconteceram vários tipos de subversão de formas padrão até então cristalizadas social, política e artisticamente. É justamente neste ponto que instauramos nossas reflexões: trazendo como *corpus* deste estudo parte da produção poética de Adélia Prado, buscamos colocar a análise que defende que ela assume o papel da trovadora que canta ao seu ‘muso’ (a figura de Jonathan), nas obras *O Pelicano* (1987) e *A Faca no Peito* (1988). Ao colocar um eu lírico feminino como trovadora, a poeta mineira toma um lugar de autoria antes reservado aos poetas. Neste sentido, justifica-se o retorno que fazemos à produção lírica medieval portuguesa, a fim de situá-la como ponto de partida para se compreender como este deslocamento ocorre na poética de Adélia Prado.

As semelhanças das cantigas de trovadores portugueses com as poesias adelianas são possíveis sob vários aspectos. Exemplificamos com a poesia abaixo, também escrita por D. Dinis como declaração de devoção e admiração da beleza de sua musa:

*Ai senhor fremosa! por Deus⁶
e por quam boa vos El fez,
doede-vos algũa vez
de mim e destes olhos meus
que vos virom por mal de si,
quando vos virom, e por mi.*

*E porque vos fez Deus melhor
de quantas fez e mais valer,
queredes-vos de mim doer
e destes meus olhos, senhor,
que vos virom por mal de si,
quando vos virom, e por mi.*

*E porque o al nom é rem,
senom o bem que vos Deus deu,
queredes-vos doer do meu
mal e dos meus olhos, meu bem,
que vos virom por mal de si,
quando vos virom, e por mi.*

Nesta cantiga, o trovador pede à sua senhora, tão agraciada por predicados dados por Deus, que se compadeça (“doede-vos”) dele. O eu lírico, que suspira por sua dama, coloca-a como imagem de perfeição admirada por seus olhos e, também, como símbolo de seu sofrimento desde o dia em que a viu. Padecendo pelo desejo que sente, ele questiona

⁶ Retirada do site do projeto Littera, edição, atualização e preservação do património literário medieval português, da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=542&pv=sim>. Acesso em: 25 jul. 2019.

como uma senhora tão boa e bela pode repelir o amor de seu pretendente. Comparado às qualidades de sua musa, nada mais tem valor – “E porque o al nom é rem” – ele pede que ela tenha piedade do sofrimento de seus olhos ao vê-la.

As referências às qualidades e formas divinas aparecem, também, no poema que Adélia Prado, a trovadora, escreve para seu muso Jonathan, em *A Faca no Peito* (1988):

CITAÇÃO DE ISAÍAS

*A matéria de Deus é Seu amor.
Sua forma é Jonathan,
O que dói e perece
E me diz, com tremor da criação inteira:
“- És preciosa aos meus olhos,
porque eu te aprecio e amo,
permuto reinos por ti.”*
(PRADO, 2016, p. 303).

Enquanto para o trovador português a mulher amada era sua musa digna de atribuições dadas por Deus como beleza, bondade e perfeição, para Adélia o homem amado é a representação do amor divino, a matéria idealizada da imagem de Deus, mas que, por ser humano, dói fisicamente. A trovadora ainda relaciona o fato de que amar seu muso com tanta pureza e devoção seria o mesmo que amar o próprio Deus, tornando-se merecedora da promessa bíblica feita no livro de Isaías, capítulo 43, quando Deus promete amparar e dignificar os que o adoram. Assim, por meio do amor que devota a Jonathan, ela alcança o amor sagrado.

A respeito do amor carnal expresso pelo trovador por meio de uma evocação desejosa, Julio Cortázar, no ensaio ‘Para uma Poética’ (1993), coloca que os poetas que “cantam” a um tema/objeto, têm a intenção de apropriar-se dele: “Ser algo, ou – para não levar ao extremo um acerto que só grandes poetas conseguem inteiramente – cantar o ser de alguma coisa, supõe conhecimento e, na esfera ontológica em que nos movemos, posse.” (CORTÁZAR, 1993, p. 99).

A concepção de divindade, de idealização e de perfeição feminina – trazida desde os cantos às musas gregas – contribuiu diretamente para a formação de uma figura de mulher inspiradora, que se deseja possuir, aquela de beleza inalcançável e que, por isso, é digna de receber a cantiga do trovador submisso.

Ainda do poeta D. Dinis, e como ilustração do exposto, temos a seguinte cantiga, que louva sua musa e faz dela a melhor senhora entre todas:

*Quer'eu em maneira de proença⁷
fazer agora um cantar d'amor
e querei muit'i loar mia senhor
a que prez nem fremosura nom fal,
nem bondade; e mais vos direi en:
tanto a fez Deus comprida de bem
que mais que todas las do mundo val.*

*Ca mia senhor quisso Deus fazer tal,
quando a fez, que a fez sabedor
de todo bem e de mui gram valor,
e com tod'est[o] é mui comunal
ali u deve; er deu-lhi bom sem
e des i nom lhi fez pouco de bem
quando nom quis que lh'outra foss'igual.*

*Ca em mia senhor nunca Deus pôs mal,
mais pôs i prez e beldad'e loor
e falar mui bem e riir melhor
que outra molher; des i é leal
muit'; e por esto nom sei hoj'eu quem
possa compridamente no seu bem
falar, ca nom há, tra'lo seu bem, al.*

Vemos, assim, uma cantiga de amor que revela um louvor excessivo à musa. A ideia do primeiro verso – fazer “à maneira provençal” – remete ao modelo original desses poemas, como um amor cortês. A dama representada nos versos é cheia de formosura, é honrada e valorosa (“prez”). É, também, uma mulher repleta de bondade (“comprida de bem”), além de simpatia, boas maneiras (“comunal”) e bom senso (“bom sem”). Essa dama recebeu todos esses atributos por dádiva divina, ou seja, é a musa a quem Deus abençoou e tornou incomparável a todas as outras (“Ca mia senhor quisso Deus fazer tal”), tanto que o trovador termina dizendo que não conhece quem seja capaz de falar das tantas qualidades que sua amada possui (“e por esto nom sei hoj'eu quem / possa compridamente no seu bem / falar”).

Ora, a mesma contemplação de uma beleza idealizada e superlativa aparece no poema abaixo, escrito pela trovadora mineira ao seu muso, e publicado no livro *O Pelicano* (1987):

⁷ Retirada do site do projeto Littera, edição, atualização e preservação do património literário medieval português, da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=544&pv=sim>. Acesso em: 25 jul. 2019.

MEMÓRIA AMOROSA

*Quando ele aparece
Bonito e mudo se posta
Entre moitas de murici.
Faz alto-verão no corpo,
No tempo dilatado de resinas.
Como quem treina para ver Deus,
Olho a curva do lábio, a testa,
O nariz afrontoso.
Não se despede nunca.
Quando sai não vejo,
Extenuada por tamanha abundância:
Seus dedos com unhas, inacreditáveis!*
(PRADO, 2016, p. 257).

Embora na cantiga portuguesa o amor seja nitidamente idealizado e inatingível, e na poesia de Adélia o eu lírico apresente dados de um amor muito mais terrestre e mundano, pode-se perceber, em ambos, o louvor demasiado e a contemplação do objeto amoroso como divindade, como se tamanha perfeição causasse a prostração do poeta.

No poema de Adélia Prado, o eu-lírico compara a presença do amado à presença de Deus – “como quem treina para ver Deus” –, colocando-o em patamar sagrado. A chegada do muso causa tamanho êxtase que desperta a sensualidade do corpo (verão, calor). Podemos perceber que o corpo da trovadora vive, física e simbolicamente, as sensações causadas pela admiração da beleza (a curva do lábio, a testa, o nariz, as unhas). Assim, essa contemplação do muso enaltece seus atributos físicos, enquanto o momento poético se torna uma experiência espiritual, causando o alumbramento da paixão e a epifania de um encontro com Deus.

Nas canções de amor medievais, a mesma fidelidade de um cavaleiro a seu suserano tinha o trovador apaixonado fazendo juras à mulher amada: uma mulher normalmente casada, que dispunha de senhorios e que, como padrão social dos casamentos por alianças aristocráticas da época, não vivia o amor com seu marido e guardava o amor cortês para seu trovador. Por isso, era representada de forma extremamente idealizada e deixava ao poeta um amor igualmente inatingível e de tamanho sofrimento que o fazia desejar a morte.

É o que se pode perceber na cantiga de amor abaixo, escrita por Bernardo de Bonaval, no final do século XII:

*A dona que eu am'e tenho por senhor⁸
amostrade-mi-a, Deus, se vos en prazer for,
senom dade-mi a morte.*

*A que tenh'eu por lume destes olhos meus
e por que choram sempr', amostrade-mi-a, Deus,
senom dade-mi a morte.*

*Essa que vós fezestes melhor parecer
de quantas sei, a, Deus, fazede-mi-a veer,
senom dade-mi a morte.*

*Ai Deus, que mi a fezestes mais ca mim amar,
mostrade-mi-a u possa com ela falar,
senom dade-mi a morte.*

Nessa cantiga, o trovador roga a Deus que permita que ele veja a mulher amada, usando a visão – contemplação – também como recurso de êxtase da paixão. O sofrimento do poeta é tanto que ele chega a pedir a morte caso não possa ver a melhor das mulheres feita por Deus, e que ele ama mais do que a si mesmo.

Vale ressaltar que nos poemas de Adélia, as experiências de amor, sofrimento e morte aparecem como uma dor sentida na carne, de forma muito mais concreta. Para ela, essa humanidade presente no amor pelo muso é responsável pela convergência das três experiências: a carnal, a amorosa e a divina. Esses três pontos parecem acenar para um mesmo fim, como coloca no poema ‘O modo poético’: “[...] é em sexo, morte e Deus / que eu penso invariavelmente todo o dia” (PRADO, 2016, p. 60). Portanto, o amor e o sexo, por meio da experiência carnal, a aproximam de Deus e da morte.

Diante disso, podemos dizer que ao colocar o eu-lírico exaltando seu amor por Jonathan, acaba por representar, também, um amor inatingível que não encontra lugar na paz e na vida. É como se amar fosse também morrer. Temos como exemplo o poema abaixo, retirado do livro *A Faca no Peito* (1988):

A SEDUZIDA

*Por causa de Jonathan
minha idade regride.
Por certo morrerei
se insistir em só amar,
sem comer nem dormir.
Amor e morte são casados*

⁸ Retirada do site do projeto Littera, edição, atualização e preservação do património literário medieval português, da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1083&pv=sim>. Acesso em: 25 jul. 2419.

*e moram no abismo trevoso.
Seus filhos,
o que se chama Felicitas
tem o apelido de Fel.
O centro da luz é escuro
no negrume de Deus,
é sombra espessa de dia,
de noite tudo reluz.
Comigo os séculos porfiam
na encarnação de Jesus.
(PRADO, 2016, p. 301).*

Neste poema, o amor abundante pelo muso é relacionado de forma imediata com a morte. Amor e morte não se separam e comportam sensações complexas e paradoxais. O amor da travadora por Jonathan a torna infantil e a leva a atitudes (não comer, não dormir) extremas. A linguagem poética demonstra essa regressão quando, no final do poema, as rimas terminam por compor uma parlenda, gênero tão usado na idade infantil como forma de educar e entreter crianças.

Ela ainda expõe a felicidade aparente do amor como uma armadilha que esconde – pelo uso de um apelido – o amargor do fel. É tão angustiante quanto desejar incontrolavelmente olhar para o centro de uma intensa luminosidade – a luz do amor – e não conseguir ver o abismo que a contém.

Era diferente do que acontecia nas cantigas de amigo. Nestas, o trovador, que era um homem, escrevia seus poemas usando um eu-lírico feminino, dando voz a uma mulher que expressava seus sentimentos ao seu ‘amigo’, sinônimo de namorado, de amante. Enquanto as cantigas de amor eram inspiradas pelos valores da nobreza – vassalos fiéis às suas musas nobres – as cantigas de amigo tinham inspiração mais popular. Ou seja, além de não ter a autoria feminina, a voz do eu-lírico feminino, representado pelo trovador, não podia confessar sua paixão, pois não era adequado como exemplo para as mulheres.

Um exemplo é a cantiga de amigo escrita por Fernando Esguio⁹:

*Vaiamos, irmana, vaiamos dormir
nas ribas do lago u eu andar vi
a las aves meu amigo.*

*Vaiamos, irmana, vaiamos folgar
nas ribas do lado u eu vi andar
a las aves meu amigo*

⁹ Retirada do site do projeto Littera, edição, atualização e preservação do património literário medieval português, da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1327&pv=sim>. Acesso em 25 jul. 2019.

*Nas ribas do lago u eu andar vi
seu arco na mão a las aves ferir
a las aves meu amigo.*

*Nas ribas do lago, u eu vi andar
seu arco na mão a las aves tirar
a las aves meu amigo.*

*Seu arco na mão as aves ferir
e las que cantavam leixa-las guarir,
a las aves meu amigo.*

*Seu arco na mano a las aves tirar
e las que cantavam non 'as quer matar
a las aves meu amigo.*

Nesta célebre cantiga, uma jovem convida sua irmã para irem passear e descansar na beira do lago, onde encontrará seu amigo que caça aves. Uma cantiga simples que demonstra um universo de relações sociais entre homens e mulheres, a figura de uma jovem que, provavelmente, não seja nobre e está apaixonada. As relações de caçador e presa expostas no poema podem, inclusive, representar o papel feminino (a ave, alvo do caçador) nas do erotismo e da sensualidade.

Nas cantigas de amigo, o trovador, apresentava a voz feminina segundo seu ponto de vista e, além disso, colocando o objeto de amor (o homem amado) sob uma ótica muito mais humana do que os trovadores colocavam suas musas na cantiga de amor. Os poemas de Adélia, embora também coloquem um homem como objeto, se distanciam das cantigas de amigo em dois pontos: o da autoria feminina e em suas formas de mostrar uma trovadora de voz muito mais ativa e ousada.

Ao longo do tempo, a forma trovadoresca de cantar o amor sofreu modificações e adaptações aos diferentes contextos sociais e culturais. Ainda assim, a influência das cantigas líricas aparece na produção brasileira, como na cantiga de amigo ‘Leito de folhas verdes’, escrita por Gonçalves Dias, no século XIX; ou com Manuel Bandeira, já no século XX, no ‘Cantar de amor’; e até mesmo em diversas composições musicais da MPB, que mostram características das cantigas de amor e de amigo.

Rastros da poesia medieval também podem ser percebidos nos dois livros de Adélia Prado escolhidos para este trabalho – *O Pelicano* (1987) e *A Faca no Peito* (1988). No conteúdo desses livros, a autora dedicou cadernos inteiros às cantigas de amor que fez ao seu amado Jonathan – invertendo radicalmente os padrões de autoria, sendo ela uma trovadora; e

de composição, em que a mulher idealizada é substituída pelo muso, objeto de desejo e paixão.

1.3 DAS LIRAS LUSITANAS A TROVADORA BRASILEIRA

Ao direcionarmos nosso foco para o século XX, quando já não havia mais uma preocupação tão direta com a representação do real e com a *mimesis* do mundo, e, embora o amor e a paixão ainda fossem – e são – temas de produção poética para os mais diferentes autores, também se destacam em nossa produção os sentimentos e anseios pessoais do poeta, seus questionamentos existenciais, suas formas de estar no mundo e enxergar seus papéis culturais e políticos.

Para chegarmos à produção de Adélia Prado, passaremos, antes, pelo modernismo, quando a produção literária brasileira procurou incorporar diversos recursos de estilo para confrontar e romper com formas anteriores. Três pontos foram relevantes nas diversas fases da produção desta época: a tentativa de interpretar o país; a busca por entender o próprio ato de estar no mundo; a reflexão sobre o fazer poético e a relação do poeta com sua produção.

Ao tomarmos o modernismo e as alterações que este período proporcionou nas formas literárias brasileiras, podemos perceber que ainda que nos primeiros anos do século XX já houvesse obras que se preocupassem em denunciar um Brasil – como foi o caso de *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha – foi a partir da Semana de Arte Moderna, em 1922, que as discussões sobre a realidade brasileira se intensificaram e dialogaram mais diretamente com a poesia em forma lírica, buscando uma tomada de consciência nacional ao mesmo tempo em que trazia para nossa cultura as correntes de vanguardas europeias.

Mario de Andrade, na conferência *O Movimento Modernista*, realizada em abril de 1942 na Casa do Estudante do Brasil, assim falou sobre o movimento do qual fazia parte:

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo, com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da inteligência nacional.

Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. (ANDRADE, 1942, p. 13).

Desta forma, a primeira fase modernista teve uma necessidade de rompimento com formas antigas e, também, de chocar por meio de ideias novas. A linguagem deixou de lado a idealização e a expressão romântica para incorporar a realidade urbana do século XX.

Enquanto se buscava um espírito moderno e original, o nacionalismo se tornava um dos objetivos mais fortes dos modernistas: a volta às origens, às fontes quinhentistas, a valorização do índio, a busca por uma “língua brasileira” com um coloquialismo aproximado do que o povo falava nas ruas, a incorporação do cotidiano, a intertextualidade por meio de paródias da história brasileira.

Mesmo com toda essa ambição dos poetas modernistas, alguns críticos defendem que apenas décadas à frente essas inovações realmente foram alcançadas. A questão da linguagem e da valorização do cotidiano brasileiro foi uma das que apareceu, depois, com Drummond e, também, com Adélia Prado. Sobre a importância da poeta mineira nessas conquistas, Affonso Romano de Sant’Anna escreveu, no prefácio da obra *Coração Disparado* (1978):

[...] além do mérito de romper com as poéticas vigentes na época e instaurar seu próprio modo de dizer, a poesia de Adélia redescobre um aspecto do interior brasileiro, que é universal e foi praticamente desprezado até então. O Modernismo, realizando aquela desmontagem dos preconceitos e mitos sobre nossa “história”, desenvolveu o “poema piada”, que na verdade era uma forma perversa de interpretar o Brasil. Uma vingança do provinciano contra ele mesmo. Só aos poucos nossos poetas foram aprendendo a amar o Brasil de uma forma menos adolescente, mais adulta. (SANT’ANNA, 2016, p. 486).

Ou seja, Adélia Prado vai incorporar, como já desejava o Modernismo, o amor ao país em sentido muito mais rotineiro e empírico, aparecendo naturalmente em uma poesia carregada de vozes, de espaços urbanos, de pequenas cidades, de memorialismo familiar, de cenários de praças e as igrejas.

Mas antes de Adélia, por volta de 1930, temos um período literário rico na prosa e na produção poética, representando um amadurecimento de algumas visões e conquistas da geração de 22. Esteticamente, o verso livre e a poesia sintética permanecem fortes na produção dos novos poetas. Na temática passa-se a questionar mais profundamente as condições política e social – influenciadas pela crise do café, a ascensão de Getúlio Vargas

e a Revolução Constitucionalista. O artista, vendo-se como indivíduo, passa a pensar e relacionar sua própria produção e seu contato com o mundo, fato refletido em poesias mais espiritualistas e universais.

Dessa fase modernista, podem-se citar as formas métricas de sonetos recuperadas por Vinícius de Moraes. O autor, que passou por uma temática altamente espiritualista e também preocupada com a realidade do país, é lembrado pela exaltação e idealização da beleza feminina, assemelhando sua produção à forma divinizada com a qual os trovadores portugueses cantavam às suas musas, inclusive devido a sua inclinação artística voltada para a música, fazendo com que inúmeros poemas fossem musicados e cantados. Um exemplo é o poema ‘A mulher que passa’:

A MULHER QUE PASSA

*Meu Deus, eu quero a mulher que passa.
Seu dorso frio é um campo de lírios
Tem sete cores nos seus cabelos
Sete esperanças na boca fresca!*

*Oh! como és linda, mulher que passas
Que me sacias e suplicas
Dentro das noites, dentro dos dias
Teus sentimentos são poesia
Teus sofrimentos, melancolia.
Teus pelos leves são relva boa
Fresca e macia.
Teus belos braços são cisnes mansos
Longe das vozes da ventania.*

Meu Deus, eu quero a mulher que passa!
(MORAES, 1981, p. 143).

Portanto, mesmo no modernismo, com todo o objetivo de inovações estéticas e de identificação nacional, ainda se percebe influências de uma lírica trovadoresca e voltada para a exaltação da mulher como musa. Algo que será subvertido por Adélia Prado anos mais tarde, principalmente quando ela assume o lugar de trovadora contemporânea para exaltar seu muso inspirador.

Localizados ainda em 1945, podemos verificar profundas alterações sociais e políticas: o fim da Segunda Guerra, as bombas atômicas, a Guerra Fria, a convocação de eleições no Brasil após a era Vargas até o golpe militar. Esses acontecimentos acabaram por repercutir não só no desenvolvimento de uma poesia que busca inovações formais – na

estética, na estrutura e nos temas – mas também na aproximação com outras linguagens como cinema, música, artes plásticas.

Estão aí o concretismo, a poesia-práxis, a poesia social, avançando até os anos 1970 com a poesia marginal. Tudo isso vinha acompanhado pelo progresso tecnológico de uma sociedade pós-guerra em busca de velocidade e de comunicação cada vez mais objetiva e livre. Temos uma geração de poetas (e, vale lembrar, uma geração que ainda abarcava escritores das fases anteriores) que assumiu tendências centradas na precisão da linguagem, em temáticas universais que projetassem a relação íntima do autor com o mundo, além da nítida heterogeneidade de posturas e formas de produzirem seus poemas. Alguns desses poetas, inclusive, tomando o próprio fazer poético como matéria-prima, tornando a metapoesia uma temática de produção.

Adélia Prado, embora ainda não tivesse lançado seu livro nessa fase modernista, também empregou, mais tarde, a metapoesia ao trabalhar suas formas filosóficas no tratamento da linguagem e do instante poético. O poema ‘Antes do Nome’, publicado em seu livro de estreia, *Bagagem* (1976), mostra, de forma clara, a subjetividade da poeta ao produzir versos que escancaram sua busca por uma linguagem original:

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).*

Duas características básicas podem ser apontadas no trabalho linguístico feito por Adélia. Primeiramente, a preocupação com uma palavra arcaica, aquela que existe antes do significado prático e convencional. Jaa Torrano, no texto que abre sua análise de *Teogonia* (2007, p. 13), coloca justamente que a experiência do *Numinoso* (sagrado) é indizível e que a palavra serve como objeto de suporte: “Esta experiência da linguagem está profunda e inextricavelmente ligada a uma certa concepção arcaica da linguagem, a uma certa

concepção arcaica de tempo, a uma certa concepção arcaica de Ser e de Verdade.” (2007, p. 14).

Um segundo ponto seria a busca por um momento poético que levasse ao caos da linguagem, ao colapso do sentido literal, algo que podemos notar no poema acima e que foi teorizada por Paul Ricoeur (1992) em seu texto ‘O processo metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento’:

Resumindo, a linguagem poética não diz menos a respeito da realidade do que qualquer outro uso de linguagem, mas refere-se a ela por meio de uma estratégia complexa que implica, como componente essencial, uma suspensão e uma anulação da referência comum ligada à linguagem descritiva. (RICOEUR, 1992, p. 154).

Ou seja, uma quebra da referência dada ao significante em seu uso comum. Algo de que fala, também, Octavio Paz quando analisa o uso da palavra em sua natureza primitiva e, podemos dizer por extensão – ancorados em Adélia – nos “sítios escuros” onde renasce a matéria linguística transformada da poesia:

Palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação quando ingressam no círculo da poesia. Sem deixar de ser instrumentos de significação e comunicação, transformam-se em “outra coisa”. Essa mudança – ao contrário do que acontece na técnica – não consiste em abandonar sua natureza original, mas em voltar a ela. Ser “outra coisa” quer dizer ser “a mesma coisa”: a própria coisa, aquilo que real e primitivamente são. (PAZ, 2012, p. 30).

Esse voltar a si mesmo, ao que temos de mais primitivo nos faz estar em conexão com o primitivo de todos os seres, quase em um diálogo universal. Por isso, Theodor Adorno (2003), em sua ‘Palestra sobre lírica e sociedade’ nos diz que por meio da linguagem e do mergulho do poeta em si mesmo a lírica está assegurada justamente onde não fala ao gosto da sociedade, onde não comunica nada.

Outro objetivo da poesia modernista que aparecerá fortemente caracterizando a lírica de Adélia Prado, anos depois, é a linguagem coloquial, a fala simples de sua cidade natal no interior de Minas Gerais. Não se trata de uma fala desgastada pelo uso cotidiano e literal; pelo contrário, temos ali uma fala simples e reflexiva que é capaz de atingir a transcendência poética nos recursos simbólicos. Como ressalta Affonso Romano de Sant’Anna a respeito dessa tonalidade vocal na poesia adeliana:

Porque o primeiro mérito de seus versos é pular por cima dessa poesia cerebral e enjoada que se fez no Brasil nos últimos vinte anos e assumir um tom mágico e fantástico, que recria a vida no interior mineiro através de uma dicção inovadoramente feminina. (SANT'ANNA, 2016, p. 486).

Assim, existe uma resistência na poesia de Adélia que mantém a valorização dos modos populares, além de uma voz feminina representativa. Na época de sua estreia como poeta, ou seja, na ocasião do lançamento de seu primeiro livro, em 1976, o país passava pelo regime militar e a situação política estava estampada na produção poética marginal que ficou conhecida como Geração Mimeógrafo. Nesse contexto, a obra de Adélia Prado foi motivo de alguns olhares críticos reprovadores, pois a acusavam de não se engajar na resistência política, de estar alheia às produções que contestavam o autoritarismo de então. Mas não foi bem assim. O crítico Augusto Massi, que escreveu o posfácio de sua última coletânea (*Poesia Reunida*, publicada em 2016 e usada para esta pesquisa, pg. 496) coloca que esse ponto de vista indica certo desconhecimento da trajetória de Adélia, que era filha de ferroviário, professora, atriz e diretora de teatro e sempre demonstrou militância. Ele relembra, inclusive, uma ocasião em que a jovem Adélia enviou uma carta ao *Jornal do Brasil* – em 11 de novembro de 1977 – para criticar uma entrevista concedida por Chico Anísio. Ela escreve em um trecho da carta:

Muito triste, decepcionante mesmo, a entrevista de Chico Anísio. Escapista, sobrevivente demais. Imperdoável o “não entendo de política”, “pior é em Uganda”. O repórter não parecia interessado apenas no piadista, mas no homem Francisco Anísio, brasileiro, cidadão, pagador de impostos, credor e tributário de um contexto que condiciona milhares de brasileiros sem voz, sem prestígio, sem poder, angustiados e perplexos com procedimentos políticos, judiciários e penais capazes de tirar o sono dos melhores humoristas. (PRADO *apud* MASSI, 2016, p. 497).

Vejamos que o incômodo da jovem mineira era justamente com a situação política de “brasileiros sem voz, sem prestígio, sem poder”, ou seja, sua gente. Ela, de fato, não participou ativamente de uma resistência política quando comparada aos poetas marginais da década de 70, mas representou outras formas de resistência e existência popular, dando voz aos brasileiros (e mulheres) do interior, alinhada com o que diz Octavio Paz: “As palavras do poeta são também as palavras da sua comunidade. [...] O universo verbal do poema não é feito com os vocábulos do dicionário, mas com os da comunidade.” (PAZ, 2012, p. 53).

O texto de Adélia é enraizado em sua comunidade, mas dessas raízes arrancado para renascer na amplitude e, também, no que há de intimista em todo ser. É a poesia que fica e a poesia que, ao mesmo tempo, avança.

Assim, trata-se de uma linguagem filosófica, memorialística e carregada de recursos artísticos. Tanto que Sant'Anna (2016, p. 485) comparou a escrita da poeta com a de Clarice Lispector: uma linguagem própria e pronta, com uma maneira que foge da retórica e que nos deixa prostrados diante de uma verdade revelada e desnorteante, um momento epifânico.

Logo, mesmo alocada entre as poéticas modernas e pós-modernas sem estar declaradamente filiada a nenhuma tendência específica de seu tempo, Adélia Prado produziu uma obra que não só retomava criações fundamentais dos poetas que a antecederam, mas que, também, apontava para novos caminhos, atitude que acabou por fazer dela uma das mais importantes autoras brasileiras.

1.4 A TROVADORA E AS POSSIBILIDADES DO FEMININO

Além de uma produção rica em recursos líricos, Adélia Prado soube manter-se firme a respeito de sua visão do feminino e das representações de mulheres em sua obra. Questionada diversas vezes em entrevistas e em sabatinas sobre suas contribuições e divergências frente ao movimento feminista, reafirmou sua visão de uma representação doméstica não-opressora nem subalterna. Para a poeta, as mulheres que ela representa e a forma como ela vê as simbologias do feminino estão ligadas ao modo como ela constrói a linguagem poética: uma busca pela elevação simbólica e reflexiva, promovida pela vivência das próprias escolhas.

Sendo assim, é possível que muitos estudos e críticas acabem por discordar de Adélia Prado a respeito de suas maneiras de se relacionar com o movimento feminista. No entanto, quando se pensa nas relações entre a biografia e a obra da poeta, percebe-se que suas falas e ideias adquirem nuances que geram debates e percepções diferentes, o que nos faz compreender alguns de seus posicionamentos a respeito das lutas e conquistas das mulheres.

É necessário ressaltar a evidente contribuição da produção da poeta mineira na renovação das escritas de autoria feminina no Brasil: em meados dos anos 80, em um país ainda em processo de abertura pós-ditadura militar, temos uma poeta que, assim como a maioria das mulheres, carregava na bagagem cultural e social um papel menor por conta de

seu gênero. A psicanalista Maria Rita Kehl (2006), em seu texto ‘O feminino na psicanálise’, reforça que:

É na modernidade que as mulheres começaram a tornar pública sua experiência por meio da escrita, possibilitando que, pela primeira vez na história, o perfil de uma certa “identidade” feminina se esboçasse. Isto porque a emergência de textos literários ou confessionais, assim como a exposição das primeiras imagens pictóricas, de autoria de mulheres, foi criando, aos poucos, um frágil campo identificatório para milhares de outras mulheres, como alternativa à identificação com o ideal de mulher que se oferecia e se delineava por meio do discurso dos homens. (KEHL, 2006, p. 39).

Adélia surge, desta forma, como uma referência de modelos femininos não mais representados por homens. Era uma mulher que por si mesma passou a se expressar e dar voz às mulheres de sua rotina, de sua família, de sua vivência. Possibilitando, assim, que outras se vissem a partir desse “campo identificatório” e não mais dependessem dos ideais estabelecidos nos discursos masculinos.

A poesia adeliana, tão ficcional-lírico-confessional, enaltece, ao mesmo tempo, a sexualidade feminina e o prazer da simplicidade doméstica, além de um memorialismo infantil centrado na figura de um pai atencioso e presente, algo que subverte a figura masculina do patriarcado. Nesse contexto, a escritora produz duas obras dedicadas a um homem – um muso forjado na inspiração do amor e do sexo – revelando, assim, diversas possibilidades impensáveis de uma mulher se realizar emocional, amorosa e sexualmente.

Maria Lucia Rocha-Coutinho, no livro *Tecendo por trás dos panos* (1994) apresenta uma retomada histórica da construção social, cultural e política da mulher ao longo dos últimos séculos. No capítulo 4, ao tratar da mulher brasileira na segunda metade do século XX, Rocha-Coutinho separa um sub-tópico para falar justamente da ideologia da pureza feminina. Ela discorre sobre a ideia bastante difundida de que, para a mulher, o sexo deveria ter a exclusiva função de gerar filhos; sendo o desejo destinado ao homem ou às prostitutas. Temos, ainda, seguindo os relatos da autora, que na criação das filhas a mãe era responsável por controlar os passos, saber dos relacionamentos e, até, dos pensamentos das meninas:

Assim, era através de sua pureza e recato, associados à firmeza de seus princípios morais – num valor “interior”, que justamente pressupunha o controle da sexualidade –, que a mulher encantava seu pretendente. Para tanto, esta não deveria nunca tomar a iniciativa declarando seu amor, nem tampouco demonstrar abertamente seu interesse ou atração pelo homem que poderia vir a se tornar seu marido. Esta atitude de recato e seriedade só fazia aumentar a atração e o interesse deste homem, que passa então a proteger a

honra da mulher virgem e pura, aquela que se valoriza e se faz respeitar, dando a ele quase que uma certeza de exclusividade sexual após o casamento. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 108).

Portanto, o desejo carnal, a vontade de possuir outro corpo, de viver o amor em sua plena matéria de encontros físicos e espirituais era uma experiência negada a toda mulher. Imaginemos uma dupla transgressão: além de se atrever a uma atividade intelectual – como a escrita – a mulher se expressa por meio de confissões amorosas e eróticas. Isso faz do eu-lírico presente em muitos poemas de Adélia Prado uma voz subversiva: temos na sua produção uma trovadora que não teme nem o ultraje a Deus e aos dogmas religiosos. É a mulher que assume sua condição de atormentada pela paixão, pelo desejo na figura do homem que escolheu como muso, como vemos no poema a seguir, do livro *A Faca no Peito* (1988):

NÃO-BLASFEMO

*Deus não tem vontade. Eu, sim,
porque sou impressionável e pequena
e nunca mais tive paz desde que há muitos anos pus meus olhos em
Jonathan.
Meus olhos e em seguida a minha alma.
Nada mais quis até hoje.
Como serei julgada,
se meu medo se esvai, o meu medo do inferno,
da face do Deus raivosos?
O princípio da sabedoria é agora minha coragem
de viajar pressurosa para onde ele estiver.
Meu coração não pensa
e meu coração sou eu e seu desejo incansável.
A menina falou espantosamente:
'É impossível pensar em Deus'.
E foi este o meu erro todo o tempo,
Deus não existe assim pensável.
Não sei vos reproduzir como é a testa de Jonathan,
mas quando ele me toca é no seio de Deus que eu fico,
um seio que não me repele.
Assim,
cumpro o desígnio da divina vontade:
seu queixo agora, Jonathan,
seu riso quase escarninho,
seu modo de não me ver.
Entalho a beleza de Deus.
(PRADO, 2016, p. 311).*

Além de uma voz de mulher que se coloca como autora do seu próprio desejo, é possível notar nesse poema um interessante nível de exaltação do homem, da construção de sua imagem contígua ao divino, comparando-o a Deus, e, antes, ao pecado da

carne e do amor. E mais: temos aí a coragem feminina para enfrentar qualquer situação em nome da paixão: “e meu coração sou eu e seu desejo incansável”. Ela se confessa vulnerável frente à personificação divina, que é o muso Jonathan. A pressa de ir ao encontro do muso desejado toma o ímpeto de seu corpo incansável. É um cântico da paixão: sexual. Não totalmente idealizado como o amor dos trovadores medievais por suas musas, mas real, carnal. Os trovadores faziam cantigas de amor; Adélia Prado surge nos mostrando um cântico da paixão.

Em outro poema, do livro *O Pelicano* (1987), ela deixa mais clara a impulsividade sensual em relação ao homem e a disposição de se entregar totalmente à paixão por ele:

A BATALHA

*Perdi o medo de mim. Adeus.
Vou às paisagens do frio atrás de Jonathan.
Deve ser assim que se vive,
na embriaguez deste voo
no rumo certo da morte.
Amo Jonathan.
Eis aí um monocórdio, diarreico assunto.
'Ele quer te ver', alguém disse no sonho.
E desencadearam-se as formas onde Deus se homizia.
Pode-se adorar tufos de grama, areia,
não se descobre donde vêm os oboés.
Jonathan quer me ver.
Pois que veja.
O diabo uiva algemado nas profundezas do inferno,
enquanto eu,
tiro o corpo da roupa.
(PRADO, 2016, p. 257).*

Temos em ‘A Batalha’ uma mulher que nada teme: nem a Deus, nem as incertezas da vida; não teme a liberdade do voo. Aliás, para esta mulher, ainda que Deus se indisponha frente às suas vontades, nada mais importa quando seu desejo encontra seu muso. Ainda que seja em sonho – o auge da idealização adeliânica; um ideal forjado no desejo. Nem o uivo do diabo, acorrentado por ela mesma em sua hipotética batalha, quando sua roupa é despida para que a mulher que lá habita escondida, viva seu desejo.

Por conseguinte, trata-se do eu-lírico de uma mulher que produz poesia a partir de um lugar de autoria ocupado por homens – assumindo a figura de uma trovadora – e que cria na imagem de seu muso inspirador a idealização não do amor cortês, mas a construção de uma alegoria de desejos. No seu cântico ao muso explodem, como ela diz, “as

formas onde Deus se homizia”. Para esta mulher, para este eu-lírico que canta uma espécie de cântico dos cânticos, Deus se oculta na poesia; e esta parece nascer sob o signo do desejo.

Então, pode ser Adélia Prado – ainda que não adote uma postura militante no que toma as representações de papéis familiares e domésticos – considerada uma mantenedora do discurso de opressão sobre as mulheres?

2 MAS O QUE SINTO ESCREVO, CUMPRO A SINA

A fortuna crítica de Adélia Prado reúne uma grande quantidade de material produzido a partir de várias análises: estéticas, linguísticas, sociológicas, análises de oralidade, de religiosidade, de engajamento político etc. Neste capítulo, além de mapearmos brevemente algumas possibilidades de alcance da poética adeliana, tentaremos entender a relação da autora com a crítica e teorias feministas.

2.1 A TROVADORA QUE SE DESDOBRA

Sobre a diversidade de estudos da obra de Adélia, podemos citar o fato de já ter sido apontada como uma poeta religiosa, de temática católica e bíblica. Ela, inclusive, chegou a escrever em um dos seus metapoemas que “Quem entender a linguagem entende Deus / cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.” (PRADO, 2016, p. 24), deixando clara a sua tendência a ver o trabalho poético da linguagem como uma forma de elevação, um quase milagre que atinge a essência pura do entendimento humano, além de representar a materialização do sublime por meio da palavra.

Essa disposição para buscar o momento do milagre na produção poética não faz, necessariamente, sua poesia se tornar conservadora ou religiosa. Muitos artigos e textos, inclusive, já foram escritos sobre isso. Noemi Jaffe (2010), por exemplo, publicou uma crítica no caderno *Ilustrada*, da Folha de São Paulo, em que coloca que a lírica de Adélia Prado “Não é poesia para religiosos; é poesia de palavras que contêm e são contidas por um cristianismo original, que interessa também a quem não crê” (JAFFE, 2010). Jaffe menciona, inclusive, uma poesia capaz de arrebatá-lo como Carlos Drummond de Andrade, responsável por grandes elogios à obra da poeta, também mineira, e sobre quem escreveu que “Adélia é lírica, bíblica e existencial, faz poesia como faz bom tempo” (ANDRADE, 2016, p. 481), em crônica publicada pelo Jornal do Brasil, em 09 de outubro de 1975. Assim, a poética de Adélia está acima e além da religião, é a transcendência que lhe interessa, é a linguagem epifânica, a linguagem da revelação.

Outro assunto bastante examinado na obra de Adélia Prado é sua preocupação com a resistência dos modos populares de vida. É uma poeta que se atenta a mostrar um povo simples e de fala simples, mas que consegue se colocar em outros patamares de existencialismo e de reflexão poética. Bem como coloca Sant’Anna:

A verdade de sua experiência feminina é completada pela fidelidade à sua paisagem ambiental. Lá estão as comadres, as santas missões, as formigas pretas, o angu, as tanajuras, as pessoas na sombra com faca e laranjas. Embora pudesse se mostrar pedantemente culta a autora se expõe visceral: “feito água no fundo da mina, levantando morrinho de areia”. Mais que meramente “feminina” e “telúrica” a poesia de Adélia vem do sertão. Do sertão não apenas como distância e mato, do sertão que deixa de ser mineiro para ser uma categoria cósmica. (SANT’ANNA, 2016, p. 486).

Desta forma, a poeta é conhecida por incluir elementos da vida no interior, das praças e igrejas, das famílias tomando a fresca nas calçadas no final de tarde. E isso de forma que as reflexões sobre a existência caibam nas cenas mais comuns do cotidiano, mas que ampliem as relações do humano com o mundo. Tudo isso em um texto muitas vezes memorialista e enraizado em suas origens culturais e tradicionais.

Mais um aspecto recorrente nas pesquisas sobre a poesia adeliana é a valorização e incorporação da oralidade. Em seus versos, uma coloquialidade aparentemente trivial que surgiu de forma natural e inerente de sua criação e de seu meio, de sua comunidade. Alimentada pela cultura popular, a poeta - dando voz a membros de sua família, ao padre de sua comunidade, às beatas, aos lavradores, ao povo simples de sua pequena cidade de interior – trouxe para sua literatura a fala de seu povo, o sotaque mineiro e a língua genuinamente popular tão almejada desde os primeiros modernos.¹⁰

Em vários poemas, Adélia Prado faz referências às falas do pai e da mãe, à convivência familiar com eles, incorporando, por meio do discurso direto, os ditados populares, as parlendas e cantigas, os ensinamentos.

Para entender a importância da oralidade na obra de Adélia Prado, faz-se importante ressaltar como a presença da voz passa pela experiência da poeta com diversas formas de performance e de poesia falada. O enorme gosto por apresentar seus próprios textos declamados por ela mesma fez com que sua obra adquirisse uma nuance completamente diferente: a apresentação do texto lido lhe garante o sentido vivo do devir, próprio da performance. Ela preza pela poesia falada, pela força da voz viva, pela energia da presença no momento em que a poesia acontece. Tanto que mesmo depois de já publicada, ela se envolveu em diversos projetos que levaram poesia para os palcos em situação de performance, declamação e gravação. Alguns exemplos são as apresentações que realizou, em 1988, tanto em Nova Iorque, na Semana Brasileira de Poesia, quanto no Rio de Janeiro na ocasião de

¹⁰ A afirmação do modernismo, com a valorização do cotidiano e do coloquialismo, se deu através da dicção poética não só de Adélia, mas também dos poetas marginais. Isto pode ser entendido melhor no texto ‘Poesia vírgula viva’, de Armando Freitas Filho (1979/1980).

lançamento de seu livro *A Faca no Peito* (1988). Em 2000, gravou o CD *O Tom de Adélia*, lendo poemas de seu livro *Oráculos de Maio* (1999). Mais tarde, em 2006, foi homenageada durante a 4º FLIP – Festa Literária Internacional de Parati – pelos 30 anos de *Bagagem* (1976) e, na ocasião, se apresentou lendo seus poemas. Além disso, emprestou a dramaticidade vocal de seus textos para adaptações teatrais de inúmeros grupos, sendo o principal o espetáculo *Dona Doida: um interlúdio* (1987), protagonizado por Fernanda Montenegro e com apresentações no Brasil, Uruguai, EUA, Itália e Portugal. Assim, a oralidade sempre esteve viva não apenas na temática da obra de Adélia Prado, mas também em sua vida familiar e cultural.

Prado nasceu em família simples de Divinópolis, interior de Minas Gerais. Pobre, não tinha dinheiro para pagar sua formação. O gosto pela leitura e pelos estudos desde muito cedo fez com que ela, a mais velha de oito filhos, ganhasse uma bolsa em um colégio religioso. A mãe faleceu quando ela tinha 15 anos, o que fez com que precisasse ajudar em casa e com os irmãos. O pai, um ferroviário, é descrito por Adélia como um homem muito sensível, poético e entusiasmado com a inclinação da filha para escrever e declamar poemas. Em uma entrevista que concedeu à Regina Duarte, publicada pela Folha de São Paulo, em 1993, ela relatou sobre o pai: “meu pai só tinha o terceiro ano do grupo escolar. Eu lia os poemas pra ele. Não é que ele entendesse os registros todos mas quando eu acabava de ler, ele estava chorando. Porque ele entendia o que é pra ser entendido na obra. (PRADO, 1993)

A formação em filosofia, que aconteceu já na maturidade e quando já era mãe de 5 filhos, trouxe para sua produção poética uma preocupação com a elevação da linguagem e com um trabalho literário voltado para a arte da palavra e dos sentidos. Muitos pesquisadores já se debruçaram a construção lírica adeliã. Uma delas é a fundamental dissertação de mestrado da professora Vera Queiroz (UFRJ, 1989) que, posteriormente, tornou-se o livro *O vazio e o pleno – a poesia de Adélia* (QUEIROZ, 1994). A professora aborda elementos que tornam a poética de Adélia singular em nossa tradição. Também as dissertações de Anna Cláudia Passani Ferreira sob o título *A transcendência poética em Adélia Prado* (PUC-GO, 2009); e a de Maria do Carmo de Paula chamada *O percurso da epifania na poética de Adélia Prado* (UFMG, 2004).

Para Adélia, o instante em que a poesia acontece é quando a linguagem quebra a ordenação do mundo e nos coloca em contato com o divino: “Em momentos de graça, infrequentíssimos, / se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão. / Puro susto e terror.” (PRADO, 2016, p. 24). Algo como um mergulho profundo, como coloca Octavio Paz quando diz que “A poesia vive nas camadas mais profundas do ser, enquanto as ideologias e

tudo o que denominamos ideias e opiniões são os estratos mais superficiais da consciência” (PAZ, 2012, p. 48). E a poeta demonstra compartilhar essa visão de Octavio Paz, pois já se posicionou contra as cobranças a respeito da falta de engajamento social em seus textos.

No entanto, vale ressaltar que quando se recusa a assumir um tipo de engajamento em sua obra, a poeta não está, necessariamente, negando a possibilidade de que a poesia – como toda obra de arte – atinja um objetivo social e tenha um discurso pragmático. Até porque, o mergulho nas “camadas mais profundas do ser” coloca o poeta em contato com sua existência, fato que o torna universal e comum a todos os outros seres (ADORNO, 2003).

Isso pode ser observado em uma fala de Adélia ao Suplemento Literário de Minas Gerais, em 1984, quando assim justificou tal despreocupação com um possível ativismo literário:

Não entendo que a literatura tenha uma função. Não a sinto como categoria utilitária destinada a prestar tal ou qual serviço. Daí meu incômodo e meu desgosto com a chamada literatura engajada, uma contradição já em termos. A palavra, quando intenciona um resultado prático, uma ação, vira discursivamente política, religiosa, filosófica, panfletária, como ensaio, artigo etc. Deve, evidentemente, possuir a beleza da correção e da clareza. Não mais lhe será pedido. A palavra literária, pelo contrário, não precisa (até pode) ser “correta” nem clara, mas tem de ser bela. Se beleza for considerada uma função, estará aí a única que se pede à literatura. A verdadeira literatura, como qualquer obra de arte, será ontologicamente crítica (engajada) e revolucionária. Dispensa da parte do autor a preocupação de sintonizá-la com o que quer que seja. (PRADO, 1984, p. 01).

Ou seja, para Adélia, a preocupação do autor deve ser a de produzir arte. Fazendo isso verdadeiramente, ele inevitavelmente estará contribuindo para qualquer ato revolucionário.

A obra adeliana já foi motivo de questionamentos e críticas ao priorizar a incorporação de elementos de tradições familiares e religiosas em momentos em que o país passava por revoluções sociais, políticas e inovações literárias. Vale lembrar que seu primeiro livro, *Bagagem*, foi lançado em 1976, quando a arte e a inovação poética buscavam se colocar como resistência artística frente à ditadura militar. Cobrada por um posicionamento político em sua poesia, a poeta disse na mesma edição do Suplemento Literário de Minas Gerais, em junho de 1984:

A minha missão é outra. Mas se eu for verdadeira, se eu for fiel ao meu texto, podem ficar tranquilos que eu estou servindo à causa do oprimido. Então não há da minha parte nenhum esforço em fazer poesia para isso ou para aquilo. A poesia se faz e se serve de mim para ser escrita. Esta é a

minha responsabilidade: uma fidelidade absoluta ao texto. E tem horas que o texto quer falar de metafísica, tem horas que quer falar de abóbora, tem horas que ele quer falar de Deus, tem horas que ele quer falar de paixão (PRADO, 1984, p. 01).

A verdade é que Adélia passou incólume pela temática da resistência política. Sua obra não buscou contestar, afrontar e nem resistir às imposições ideológicas em sua época de estreia. E, ainda hoje, a posição da poeta é de não vincular a sua produção a uma relação direta com qualquer militância.

Em 13 de dezembro de 2015, ocasião de seu aniversário de 80 anos e do lançamento da antologia de sua *Poesia Reunida* (Record, 2016), ela teve um bate-papo com a jornalista Juliana Cunha para o caderno *Ilustríssima*, da Folha de São Paulo. Na conversa, a poeta, além de deixar claro que os temas da poesia podem variar do político ao filosófico, ressalta que “ainda que o mundo arda, haverá sempre um poeta para falar da beleza das chamadas. Isto, sim, pode nos dar mais consciência ecológica do que as políticas egoístas e hipócritas das conferências sobre a salvação do planeta” (CUNHA, 2015).

Neste ponto, pode-se notar muita afinidade com o posicionamento de outros escritores e teóricos a respeito do papel da lírica na sociedade. Por exemplo, com o que escreve Theodor Adorno (2003), em sua ‘Palestra sobre lírica e sociedade’: “não se trata de deduzir a lírica da sociedade; seu teor social é justamente o espontâneo, aquilo que não é simples consequência das relações vigentes em dado momento.” (2003, p. 73). E o espontâneo, para o artista, pode nascer da descida mais íntima no próprio ser e, a partir daí, despontar com sua produção genuína. Adorno continua, no mesmo texto, falando sobre o poeta que se expressa universalmente a partir de seu mundo interior: “somente a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente.” (ADORNO, 2003, p. 76).

Desta forma, Adélia até pode se colocar como avessa à necessidade de envolver sua produção em temas sociais e políticos, mas isso não a torna irrelevante para a produção poética brasileira nem a retira do patamar de uma das mais importantes autoras de nossa literatura. A respeito disso, Augusto Massi escreveu:

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

Italo Moriconi (2002), ao ressaltar a importância de Adélia para a literatura brasileira, sai na contramão do que parte da crítica aponta e, inclusive, do que a própria Adélia diz. Ele coloca que a mineira, foi, também, formadora de uma voz feminina na poesia pós-modernismo. No período depois das fases modernistas – convém chamarmos de Pós-Modernismo, pois é assim colocado pelo autor em seu livro – surge com força a questão do sujeito literário feminino. Para Moriconi, um sujeito poético marcado pelo gênero se destaca, de longe, como o mais importante das últimas décadas: “A poesia escrita por mulheres apareceu no cenário com força quantitativa. E o tema principal da poesia recente escrita por mulheres é a condição feminina”. (MORICONI, 2002, p. 138). O argumento de Moriconi a respeito do surgimento desse sujeito lírico feminino aparece também na pesquisa de Sylvia Paixão, publicada no artigo ‘O olhar condescendente’ (1990). No texto, a autora analisa como a crítica literária recebia a produção das poetisas nos séculos XIX e XX. Pode-se perceber o estranhamento geral com uma voz feminina que, além de reforçar sua autoria, ainda opta por tematizar o lugar da mulher no amor, na paixão e na existência.

Por outro lado, é importante ressaltar que temos, também, autoras que julgavam irrelevantes essa marcação de gênero na produção literária. Uma delas é Virginia Woolf (2017), que, embora se indignasse com o apagamento de mulheres no cânone, deixou claro que a evidência de tal voz feminina na obra era supérflua. Foi isso que ela escreveu na resenha ‘Mulheres Romancistas’, publicada em *The Times Literary Supplement*, em outubro 1918:

As mulheres que queriam ser vistas como homens em sua literatura certamente eram bastante comuns; e, se cederam lugar às mulheres que querem ser vistas como mulheres, a mudança não terá sido para melhor, visto que qualquer ênfase deliberada, seja por orgulho ou por vergonha, no sexo de um escritor é, além de irritante, supérflua. (WOOLF, 2017, p. 28).

Essa visão de Woolf parece se coadunar com a forma de Adélia negar que a própria obra estivesse marcada por alguma classificação, embora ambas não neguem o lugar de onde falam: de uma condição existencial de ser mulher. Tanto que na opinião de Sant’Anna, Adélia “trata-se da voz mais feminina de nossa poesia até hoje” (SANT’ANNA, 2016, p. 486).

Levando isso em conta, o destaque para poesia da trovadora mineira fica, principalmente, por trazer um eu lírico-feminino que fala sem intencionalidade de ser homem nem de ser mulher, mas de ser uma linguagem poética que atinge e sensibiliza o outro.

2.2 A TROVADORA QUE NÃO CARREGA BANDEIRAS

Buscar representações de mulheres nos poemas de Adélia Prado a partir de uma ótica feminista não é tarefa tão simples e óbvia. Isto porque, por diversas vezes, a própria poeta recusou o título de feminista e se mostrou reticente quando indagada sobre seu envolvimento nos movimentos de emancipação da mulher. O curioso é que, mesmo sob esse aspecto de sua fala pessoal, ela tem um modo peculiar de representar a mulher em sua poesia, de entender a essência do que é o feminino e, principalmente, de se colocar como mulher-poeta na condição de autoria.

Sobre os estudos a respeito da representação e dos papéis das mulheres na poesia da trovadora mineira, convém citar a monografia *A poesia de Adélia Prado: expressão feminina do cotidiano e do sublime*, apresentada em 2010 para a Unesp-Araraquara. Nela, a pesquisadora Natalia Wiechmann apresenta a expressão de um eu-lírico a partir de uma experiência que unifica o amor espiritual e o carnal, trazendo, assim, o retrato de uma mulher que, embora se coloque dentro de vários referenciais sociais convencionais, também explora suas potencialidades eróticas e de vivência do feminino (WIECHMANN, 2010, p. 24).

Nessa mesma linha de pesquisa das representações e das afirmações discursivas do feminino, outras dissertações e teses em diversas universidades do país foram importantes para delinear a obra de Adélia, como, por exemplo, a pesquisa de doutorado que se tornou o livro *A máscara e o véu: o discurso feminino e a escritura de Adélia Prado*, de Laéria Bezerra Fontenele (2002); também a dissertação *Mais que Amélia: um estudo da figura feminina na poesia de Adélia Prado*, de Valdice Gomes Monção (Universidade do Estado da Bahia, 2016).

No caso desta pesquisa que aqui se apresenta, pretende-se mostrar como Adélia Prado, em posição de autora, assumiu um lugar antes exclusivo dos poetas trovadores cantando às musas. E ela fez isso dando voz a um eu-lírico feminino representando uma mulher que transgride ao escolher fazer poesia ao muso inspirador.

No entanto, a relação de Adélia com a crítica e com os movimentos feministas não é das melhores. Em 1994, ao participar do programa *Roda Viva*¹¹ e ser questionada sobre a posição da mulher em sua obra, ela deixou claro que não defendia a “submissão no sentido de poder. Não é o poder do masculino sobre o feminino, não. É o exercício de papéis, papéis próprios, a meu ver, ontológicos [...]”.

¹¹ Disponível em: https://tvcultura.com.br/videos/63683_roda-viva-adelia-prado-1994.html

O problema é que esta ideia de naturalização é criticada por diversas teorias feministas que não só questionam, mas também apontam que a cultura de naturalização dos papéis sempre relegou a mulher ao lugar da subalternidade, de opressão e de violências. Um essencialismo que determina modelos prontos de masculino e feminino. No artigo ‘Ser feminista: relatar a si mesma’, a filósofa Márcia Tiburi questiona e propõe reflexões:

O discurso essencialista diz: homens são assim, mulheres são assado. [...] Ora, o posicionamento essencialista pressupõe a existência de uma verdade única, localizada na essência. Onde estaria a essência? O que seria a essência quando se trata de compreender um ser humano que, na história, na sociedade, na cultura e na vida cotidiana, se modifica dinamicamente? (TIBURI, 2018, p. 102).

Desta forma, como entender papéis como “naturais” quando existe um discurso que determina essa essência? Falando em “papéis ontológicos”, a poeta mineira supõe que existam formas naturalizadas para que a mulher se expresse através das simbologias do feminino. Essa visão filosófica sobre o feminino pode ser percebida em muitos versos de vários poemas que formam toda a sua obra como, por exemplo, no poema ‘Com licença poética’, de seu livro de estreia *Bagagem* (1976), lançado quando a poeta já era uma mulher na maturidade, aos 41 anos: “Aceito os subterfúgios que me cabem, / sem precisar mentir”. (PRADO, 2016, p. 17).

Importante perceber que, embora Adélia fale sobre essa ontologia naturalizada e essencialista, ela própria, enquanto mulher, foi de inúmeras maneiras atingida por conquistas do movimento feminista que questionaram justamente a naturalização da opressão sobre as representações do que é ser mulher. Ela foi, inclusive, alcançada pela possibilidade de, ainda na década de 70, com muito menos alcance de reivindicações por direitos e, também, em plena ditadura militar, se tornar uma autora publicada e reconhecida, que escrevesse sobre desejo, sexo e religiosidade a partir de um ponto de vista feminino. Fato, inclusive, que não foi tão habitual com as mulheres que antecederam Adélia Prado. Exemplo disso é o relato de Virginia Woolf, no livro *Um teto todo seu* (2014), sobre sua empreitada em busca de mulheres escritoras. No terceiro capítulo, cansada de procurar pela escrita de mulheres criadoras e executoras de seus trabalhos na ficção, ela relata:

Porque é um enigma perene a razão pela qual nenhuma mulher jamais escreveu qualquer palavra de uma literatura extraordinária quando todo homem, ao que parece, é capaz de uma canção ou de um soneto. Quais eram as condições em que as mulheres viviam?, perguntei a mim mesma; a ficção, quer dizer, o trabalho imaginativo, não cai como uma pedra no chão, como

na ciência; ficção é como uma teia de aranha, presa por muito pouco, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos. Muitas vezes estar preso é quase imperceptível. (WOOLF, 2014, p. 63).

Woolf coloca não apenas o silenciamento de mulheres, mas, inclusive, a impossibilidade de uma mulher que se atrevesse a se expressar ter as condições materiais e intelectuais para produzir um conteúdo artístico. Na mesma obra, Woolf expõe sua frustração ao concluir que “é bastante evidente que mesmo no século XIX uma mulher não era encorajada a ser artista. Pelo contrário, era desprezada, estapeada, repreendida e aconselhada.” (WOOLF, 2014, p. 81).

A psicanalista Maria Rita Kehl também coloca (2006, p. 39) que o anonimato feminino perdurou por quase toda a história da humanidade e, mesmo quando rompido, reservou-se às mulheres escritoras a produção de obras que se limitassem a sentimentos delicados e à intimidade de uma vida doméstica realmente privada. Visão que coaduna com o texto escrito por Sylvia Paixão (1990) relatando o que se esperava da produção literária de mulheres e como elas eram cobradas por uma “conveniência” de temas e linguagem, indicando o que era “considerados próprios à fala da mulher”:

O olhar crítico da sociedade pré-determinava a conveniência ou não de certos assuntos, tendo, por isso, uma importância relevante no que concerne à produção literária da mulher. O fator social importa, na medida em que prepara a esfera de atuação da crítica literária, na época totalmente edificada sob um olhar preconceituoso e condescendente em relação à literatura feminina, influenciando no imaginário da escritora, cerceando, policiando. (PAIXÃO, 1990, p. 50)

Neste mesmo artigo de Paixão, nos surpreende a informação trazida a respeito de uma crítica de Perpétua do Vale para o livro de Cândida Fortes. Na crítica, publicada na revista *Mensageira*, Perpétua do Vale censura a produção da autora com o argumento de que "Não vemos nunca sem mágoa um talento de mulher empregado em descrever cenas pouco edificantes ou sentimentos dissolutos." (VALE *apud* PAIXÃO, 1990, p. 51). Desta forma, espera-se, há muito tempo, que mulheres escrevam sob as amarras da emotividade e da pieguice. Ademais, o olhar para suas obras sempre foi muito mais restritivo do que respeitável.

Pensando em tantas que foram apagadas pela história e pelo cânone literário, Adélia Prado se apresenta como uma autora que desafia não apenas as poucas possibilidades artísticas concedidas às mulheres (sobretudo de seu tempo), mas, também, os modelos de sexualidade, as ideias de pureza e de confinamento doméstico. E tudo isso por meio de seus

textos literários – poemas – que não só foram publicados, mas, sobretudo lidos, relidos e reconhecidos por seu valor artístico e por refletir o cotidiano de muitas mulheres.

Isto posto, é compreensível que esperassem de Adélia o reconhecimento do usufruto de conquistas importantes dos movimentos de emancipação, que, dentre inúmeras pautas sociais, políticas, assistenciais e trabalhistas, alcançaram algum tipo de visibilidade artística e intelectual para mulheres. Principalmente se pensarmos que se trata de uma poeta que rompeu com qualquer expectativa a respeito de um jeito conveniente de mulher fazer poesia. Adélia brincou linguisticamente com dogmas religiosos e erotismo, com desejo e cotidiano, com sexo e casamento. Por isso, sim, a expectativa de que ela assumisse o feminismo de forma clara e assertiva. No entanto, mesmo com sua postura hesitante, não se pode deixar de considerar o alcance de sua produção literária e suas conquistas ao colocar como autor um eu-lírico feminino que não teme expressar sua sexualidade, seu desejo e amor pelo homem. Muitos textos da trovadora mineira mostram um tipo de mulher que, embora se negue a empunhar uma bandeira de um movimento feminista, se impõe autonomamente, repleta de coragem e força. Affonso Romano de Sant’Anna (2016) fala sobre essa naturalidade feminina tão latente na biografia de Adélia que, conseqüentemente, se reflete em sua poética:

Ela está ali pisando no seu chão. Com um caderno de poesia ao lado do fogão. Dizendo aquelas coisas que não ficam muito bem a um intelectual dizer: “Eu cumpro alegremente minhas obrigações paroquiais / e não me canso de esperar”. Ali vai sentindo “o cheiro da flor de abóbora”, onde “o perfume das bananas é escolar e pacífico”. Olhando o mundo grande a partir de seu pequeno mundo ela é uma ponte entre os seus e o resto [...]. (SANT’ANNA, 2016, p. 487)

Adélia traz em sua produção, também, uma feminilidade assinalada pela diferença da própria linguagem, marcando com firmeza um gênero feminino em seu lirismo. Italo Moriconi, em sua obra *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* (2002), faz uma análise comparativa do pastiche feito pela poeta sobre o ‘Poema de sete faces’, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no primeiro livro do autor, em 1930. Para Moriconi (2002, p. 142), Adélia toma o diálogo-colagem com este poema de Drummond dando força a um discurso feminino que transforma o lugar masculino em um lugar de fraquezas e dúvidas. No poema dela – o poema ‘Com licença poética’, publicado originalmente na obra *Bagagem* (1976) – o eu-lírico feminino se mostra consciente do peso de sua bandeira, tão diminuída e tolhida por uma sociedade machista, mas demonstra força e alegria por ser quem é: “Mas o

que sinto escrevo / Cumpro a sina. / Inauguro linhagens, fundo reinos / dor não é amargura.” (PRADO, 2016, p. 17).

Logo, a fortuna crítica de Adélia se volta para um lugar de destaque que ela alcançou na poesia brasileira pós-modernismo; na forma que ela encontrou de dar voz a um eu-lírico feminino seguro e firme de seu existencialismo e suas reflexões; na linguagem poética usada em favor de uma representação feminina que se manifesta com força e vigor; e, principalmente, para este trabalho, na tomada de um lugar de autoria até então predominantemente masculino e que colocava a mulher no pedestal de deusas inalcançáveis.

Quando a poeta mineira demonstra preocupação com a simplicidade dos modos de vida e alega que acha mais importante buscar uma linguagem poética de elevação do que dar atenção a pautas sociais, é compreensível que cause insatisfação nos que defendem a arte a partir de um ponto de vista de engajamento sócio-político-cultural. Ademais, sabe-se que é perfeitamente possível produzir arte questionando a sociedade, os padrões e, principalmente, a opressão de minorias. Quando Adélia diz – em entrevistas, resenhas, crônicas – que sua preocupação é a obra poética e não o tema falta-lhe tomar para si a própria representatividade enquanto autora e, inclusive, como observadora da própria importância na literatura e na perturbação do cânone poético brasileiro.

Segundo a análise de Italo Moriconi (2002), a poeta mineira não deixou de se apresentar como fundadora do que hoje se chama de “politicamente correto”, desconsiderando, neste texto, o tom pejorativo que esta expressão tomou recentemente em alguns contextos e grupos. Para ele:

Levando-se em conta que a letra A da cartilha politicamente correta é a luta contra o machismo, pode-se dizer que com Adélia Prado o machismo textual foi abalado de vez na história literária brasileira. Talvez malgrado ela mesma, que provavelmente queria apenas nascer como poeta, e nenhum poeta nasce sem antes cercar seu próprio terreno, diferenciando-o do poeta maior que elegeu como seu paradigma, positivo ou negativo. O paradigma positivo/negativo de Adélia é Drummond. (MORICONI, 2002, p. 141).

Ou seja, Moriconi também constata a importância de Adélia para nossa literatura de autoria feminina, ainda que ela mesma não tivesse intenção de marcar tal lugar. E por conta da autoridade poética que Adélia conquistou ao representar mulheres das mais variadas formas de vivência, muitas pesquisas acadêmicas e culturais se voltaram para analisar essa produção que transforma a vida simples e popular em algo sublime, poetizando o próprio cotidiano. Por exemplo, na dissertação *Um país de memória e sentimento: alguns*

temas na poesia de Adélia Prado (UFRS, 2012), a pesquisadora Fátima Rodrigues Áli coloca que: “A revelação da intimidade – da casa, do corpo, dos seres, das coisas – num primeiro momento, tem um caráter rebaixador do que está sendo apresentado, para – logo em seguida – ser elevada a um patamar de transcendência, de sacralização, ou de religação com o sublime.” (ÁLI, 2012, p. 03).

A intimidade de Adélia Prado com sua comunidade também a fez incluir em sua poesia a casa (o ambiente doméstico) como lugar de representação, lugar de autonomia, de reflexão e de vivência do poético. No ensaio ‘Adélia Prado: uma poética da casa’, o professor Ubirajara Araújo Moreira (2000) coloca que a casa se apresenta como um lugar de referência repleto de simbologias e valores poéticos. Moreira adianta, inclusive, uma possível crítica a respeito das discussões sobre o confinamento doméstico da mulher:

[...] embora o conteúdo das situações e comportamentos femininos na ambiência doméstica sejam, em princípio, similares nas cantigas de amigo e nos poemas adelianos, eles não são, todavia, enformados pelo mesmo ethos. Ou seja – e essa distinção é fundamental! – enquanto nas cantigas medievais a encenação da domesticidade feminina manifesta de algum modo que se trata de um produto da forçada subordinação, nos poemas da escritora mineira ressalta-se uma domesticidade assumida por livre opção. (MOREIRA, 2000, p. 89).

Neste trecho de Moreira, temos dois pontos importantes que devem ser notados: primeiro, a comparação da poética adeliana – a trovadora brasileira – com as cantigas de amigo medievais. Primeiro que as cantigas de amigo, embora encenassem um eu-lírico feminino, tinham a autoria masculina, ou seja, um homem simulando uma voz feminina com uma representação doméstica de opressão e confinamento à espera do amado; segundo que enquanto as cantigas medievais relegavam às mulheres a domesticação, Adélia toma o lugar de autoria dos trovadores, colocando um homem como objeto de desejo e exaltação. O outro ponto importante é que as mulheres de Adélia assumem uma representação de um cotidiano doméstico assumido por escolha, por desejo.

Para fundamentar esse argumento, inclusive, o professor, no mesmo trabalho (MOREIRA, 2000), apresenta um alinhamento de posicionamento entre Adélia Prado – em uma das diversas vezes em que se declarou “não feminista” – com Gloria Steinem, uma das mais pesquisadas feministas estadunidenses. Moreira inclui em seu texto entrevistas que as duas concederam a revistas especificamente direcionadas ao público feminino. Para a revista *Cláudia*, a poeta mineira, em dezembro de 1981, disse – ao se defender das críticas feministas a respeito de uma possível domesticação feminina em sua

obra – que “mulher que tem medo de enfrentar o fogão é tão oprimida quanto aquela que tem medo de enfrentar o escritório” (MOREIRA, 2000, p. 25). Depois ele compara essa fala de Adélia com a ideia defendida por Steinem em um artigo de Gustavo Ioschpe para a revista *República*, em julho de 1999, quando a intelectual feminista diz que ter filhos pode ser mais interessante do que estar nas corporações e que “a única ressalva é que casa, filhos e fogão não sejam destino, mas opção” (IOSCHPE *apud* MOREIRA, 2000, p. 90).

Reforçando e estabelecendo uma reflexão a partir dessas duas falas, de Adélia e de Steinem, está a pesquisa de Maria Lucia Rocha-Coutinho. Segundo a autora:

Na sua luta pela igualdade de direitos como cidadãs e nos relacionamentos amorosos, muitas vezes valorizou-se o sexo pelo sexo e o trabalho fora do lar, rejeitando-se as tarefas ditas femininas. Assim, muitas mulheres entraram em conflito com sua própria feminilidade, uma vez que questões importantes para muitas delas, como a maternidade, foram desprezadas. Além disso, o trabalho foi incorporado como ele era visto pelo modelo masculino, com as velhas ideias de competitividade e sucesso, não se chegando, na verdade, a um modelo novo de mulher, em paz com sua feminilidade. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 114).

Ou seja, considerar feminista apenas os posicionamentos que desafiam a sociedade e que não analisam a subjetividade de cada mulher é, também, contribuir com uma espécie de opressão às avessas, quando mulheres se submetem à imposição de uma construção emancipadora, sendo que o que profundamente desejam é a simplicidade de uma vida familiar. Por isso, respeitar modelos diversos de realização feminina, respeitar o feminino possível para cada contexto e, além disso, considerar que nem toda mulher considera-se livre por, apenas e simplesmente, abdicar da maternidade ou se lançar no mercado de trabalho foi cada vez mais necessário ao movimento feminista. E isso se reflete, também, nas análises que fazemos das produções culturais, entre elas a literária, buscando sempre desengessarmos padrões e fugirmos de leituras exclusivamente temáticas.

Rocha-Coutinho (1994), ainda sobre essa necessidade de diversidade interna no movimento feminista, coloca que:

Tal fato tem levado as mulheres a buscar um novo caminho em que as conquistas importantes são preservadas mas abre-se uma brecha para a diversidade. Ao dar uma resposta totalizante, os movimentos feministas, neste primeiro momento, perderam a singularidade de um processo que não é só sociológico, mas também individual. Assim, a ideia de um modelo feminista único que responderia pela nova mulher vem sendo abandonado. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.114).

Desta forma, uma visão mais solidária e inclusiva de todos os tipos de mulheres tem sido determinante para que, cada vez mais, haja identificação e representação real. Um movimento que respeite individualidades e que se mostre receptivo. É neste ponto que se pode pensar na resistência da trovadora mineira – assim como ainda se vê em tantas outras mulheres – em se identificar e se assumir feminista, mesmo atuando para dar voz à autonomia feminina.

Sim, é possível que a combinação que Adélia Prado faça do cotidiano de uma mulher que opta pela casa e pela família – ainda que seja uma mulher que siga regando a existência com pitadas de erotismo, religiosidade e sabedoria – faça sua poesia ter um estilo capaz de confundir quem a lê na exterioridade das palavras, vindo um texto a partir de um ponto de vista que rotule sua produção como opressora e conservadora.

Na mesma entrevista que citamos no começo deste capítulo ao programa *Roda Viva*, em 1994, Adélia relata o caso de uma leitora que foi afetada pelo seu poema ‘Casamento’¹², publicado no livro *Terra de Santa Cruz*, de 1981. A poeta conta que depois de participar de um programa de TV e recitar tal poema, encontrou na rua uma leitora, uma mulher muito simples de Divinópolis, que lhe disse que tinha gostado demais do jeito como ela havia dito que “arruma peixe”. Adélia defende que esse jeito assimilável de a linguagem poética alcançar as outras pessoas e falar com a realidade de outras mulheres é o que importa pra ela:

Ela entende esses registros, mas a alegria dela é sobre aquilo que ela vê atrás disso, senão não era poesia. [...]. Essa mulher entendeu não foi isso de abrir o peixe, ela entendeu quando um silêncio profundo como um rio passou na cozinha. E essa mulher não tem nem escolaridade nenhuma, e ela entendeu isso. Então, eu não tenho que me preocupar se estou falando de sexo, de religião, de batatas e de cozinha. Quer dizer, isso é a minha experiência doméstica, eu sou mulher e sou doméstica. Eu sou primeiramente uma doméstica. Então a minha poesia tem esses registros, ela é assimilável por esse aspecto. Mas eu tenho certeza de que não é só isso, senão vocês não estariam aqui me chateando tanto. (RODA VIVA, 1994).

Como a própria poeta afirma nesta entrevista, sua preocupação não está em mostrar um posicionamento alinhado a qualquer movimento, mas em sensibilizar o outro. No

¹² Versos do poema Casamento: 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. (2016, p.188).

entanto, sua atuação como autora inevitavelmente a coloca como alguém que fala e escreve a partir de sua condição de mulher, de doméstica, de quem viveu ouvindo a fala de sua gente, de quem perdeu a mãe ainda na adolescência e obteve na escrita sua realização existencial.

Sabe-se, como evidenciaram a crítica e as teorias feministas, que no cânone universal ser uma mulher que escreve já representa algum tipo de transgressão, um posicionamento político intrínseco. Ademais, embora Adélia use como argumento a liberdade de engajamentos e uma aparente despreocupação com alguma pauta, deve-se lembrar de que existem, sim, formas de se trabalhar artisticamente marcando um lugar político. Como coloca Octavio Paz, basta ao poeta que ele busque um movimento ascendente, ou seja, de elevação da linguagem a partir da comunidade:

O poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos. Os partidos políticos modernos transformam o poeta em propagandista e assim o degradam. O propagandista dissemina na “massa” as concepções dos dirigentes. Sua tarefa consiste em transmitir certas diretrizes, de cima para baixo. Sua margem de interpretação é muito reduzida (já se sabe que todo desvio, mesmo involuntário, é perigoso). O poeta, por sua vez, atua de baixo pra cima: da linguagem de sua comunidade à do poema. (PAZ, 2012, p. 49).

Assim, existe, claro, o perigo da propaganda; porém é perfeitamente possível que o poeta transmita os anseios da sociedade e, com isso, promova a transcendência da voz da comunidade até uma voz poética.

A defesa que Adélia faz a respeito de uma produção que se manifeste pelo primitivo da linguagem está acima dos temas, inclusive acima da tematização que ela busca em Jonathan, o muso. Acontece que a produção de um poema exige muito mais do que trabalho linguístico. Um poeta está sempre ligado à voz de sua comunidade e está, também, ligado ao seu tempo. É como Adorno (2003) defende: “[...] essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva [...]” (ADORNO, 2003, p. 68).

Claro que a preocupação com a linguagem poética que promova a arte e a sensibilização está clara nas falas de Adélia, assim como também preocupou Virginia Woolf (2017) quando defendeu que, para uma escritora, a arte não pode ser minimizada frente a nenhuma outra pauta:

O problema da arte já é bastante difícil em si, mesmo sem ter de respeitar a ignorância do espírito das jovens ou pensar se o público vai julgar se os

padrões de pureza moral apresentados na obra correspondem aos que ele tem direito de esperar de nosso sexo. A tentativa de acalmar ou, mais naturalmente, de ofender a opinião pública é um desperdício de energia e um pecado contra a arte. (WOOLF, 2017, p. 27).

Para Woolf (2017), o enfrentamento que é, já no ato de escrever, assumido por uma mulher deve ter o foco na expressão artística e não mais na preocupação de afetar, ou não, uma determinada opinião pública. Tendo isso em mente, pode-se afirmar que o trabalho desenvolvido por Adélia Prado busca, sim, a transcendência da linguagem e, embora ela resista em admitir, sua postura como mulher que se expressa pela escrita já assume um lugar político.

Um ponto a se considerar é que o poeta não precisa provar o que é inerente à sua linguagem artística, ou, como nos diz Julio Cortázar: “o poeta não perde tempo em comprovar o seu conhecimento, não se detém a corroborá-lo.” (CORTÁZAR, 1993, p. 99). É que a arte fala, às vezes grita, e a linguagem do poeta está ali, como reflexo de sua vida e de sua comunidade. Não é forçoso que ele demonstre isso – como parece querer evitar Adélia Prado – mas a sua voz é a voz de seu lugar.

Chegamos até aqui observando que a obra poética de Adélia Prado faz a representação de uma mulher que se mostra despreocupada com alçar a bandeira dos movimentos feministas, no entanto abre espaço para que justamente essas mulheres escrevam, se expressem e existam com plenitude em suas subjetividades. Sendo assim, de que forma pode-se notar e demonstrar, com clareza, sua reinvenção de um lugar de autoria que, histórico e socialmente, sempre esteve ocupado por poetas homens cantando às suas musas de belezas idealizadas?

3 PRODUZINDO SUA IMAGEM NA HORA MAIS QUENTE DO DIA

Os dois livros escolhidos para esta pesquisa – *O Pelicano* (1987) e *A Faca no Peito* (1988) – foram publicados por Adélia Prado quase em processo contínuo, seguidamente um ao outro. Além da quantidade de poemas em cada livro, eles coincidem ao trazerem um personagem específico: Jonathan, o muso, que aparece nas obras e poemas selecionados para este trabalho sob o conceito de *Leitmotiv*¹³ – o motivo condutor – cunhado pelo alemão Hans von Wolzogen, ao tratar da obra de Richard Wagner, e que se associa a recorrência, em uma obra, de determinadas personagens, situações ou conceitos.

O muso já tinha aparecido esparsamente em outros livros da poeta. Um exemplo pode ser lido em *O Coração Disparado* (1978), no poema ‘Tempo’, quando é chamado de Eliud Jonathan: “mulher ocidental que se fosse homem / amaria chamar-se Eliud Jonathan” (PRADO, 2016, p. 113).

Importante notar que Eliud (*Elîhû*) é um nome que a etimologia hebraica nos diz “ele é Deus”; e Jonathan (*Y-honathan*), também em hebraico, significa “dádiva de Deus”. Ou seja, assim como faziam os poetas clássicos e, também, os trovadores portugueses, Adélia relaciona a imagem do amado à personificação divina. Com isso, insere imagens bíblicas, remete a imagem de Jonathan às simbologias cristãs de paixão, sofrimento e desejo:

*Quero ver Jonathan
e com o mesmo forte desejo
quero adorar, prostrar-me,
cantar com alta voz Panis Angelicus.
[...]*
(PRADO, 2016, p. 267).

Na tese de doutoramento *Teologia e literatura como Teopatodiceia: em busca de um pensamento poético teológico* (2013), o pesquisador Alex Villas Boas Mariano coloca que o sentido poético só se realiza na encarnação de um sentido pessoal, na constatação da presença divina na existência humana (2013, p. 417). No caso da produção de Adélia, Jonathan se configura exatamente assim: a constatação material da presença de Deus. Isso pode ser demonstrado no poema ‘O Sacrifício’, citado abaixo e retirado do livro *O Pelicano* (1987):

¹³ Retirado do E-dicionário de termos literários. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/leitmotiv>. Acesso em: 15 ago. 2019.

[...]
*As outras meninas bailavam,
 eu estacava querendo
 e só de querer vivi.
 Licor de romãs,
 sangue invisível pulsando na presença Santíssima.
 Eu canto muito alto:
 Jonathan é Jesus.*
 (PRADO, 2016, p. 267).

Desta forma, Jonathan se configura na materialidade divina e se torna o percurso da loucura da paixão em busca do amor, o sangue pulsando diante da presença do muso-deus. Existe coragem, existe delírio.

A poesia se torna uma forma de alcançar a plenitude do amor em todas as suas formas e representações: “deve ser assim que se vive”. A devoção ao muso – como encarnação divina – redime o eu-lírico de todos os pecados e de todos os desvios do desejo.

Mas Jonathan é também uma espécie de completude existencial ligada às ontologias que nos forma como homens e mulheres. Na entrevista que concedeu ao Roda Vida, em 1994, assim descreveu a criação de Jonathan¹⁴:

Fábio Lucas: Adélia, existe uma personagem onipresente na sua poesia e na sua prosa, Jonathan. Que personagem é essa?

Adélia Prado: Jonathan é o masculino, aquilo que eu não sou, aquilo que me falta e aquilo que eu desejo para a minha completude. Ele é exatamente um fato poético desde sempre [...], hora em que tudo mais desce à desimportância. Isso é Jonathan para mim.

Jonathan é descrito como uma metade ontológica, algo como a reunião do feminino e do masculino, partes que transcendem o poema e que faltam a poeta. Mas ele é, também, a materialização de um momento poético, como se por meio do desejo e do lirismo dedicado ao muso, a poeta atingisse o instante do milagre. Isso a torna completa e a coloca em contato direto com a plenitude divina.

Portanto, o muso passa a ser a imagem a quem se direciona o lirismo amoroso na busca pelo instante poético – que para Adélia representa o momento do sublime – pela exaltação da beleza como transcendência e, também, pela forma carnal de se alcançar o amor sagrado, a paixão na plenitude do corpo. Tudo isso somado às vozes das mulheres que Adélia traz em sua biografia e em sua produção.

¹⁴ Disponível no canal do programa no Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=CPXpd4BwgjY>) e também transcrita no site (http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/716/ad%E9lia%20prado/entrevistados/adelia_prado_1994.htm).

Grande parte de toda criação artística, embora nem sempre biográfica, está carregada de subjetividade e voz autoral. E isso não seria diferente na poesia de Adélia, uma poeta que sempre valorizou e exaltou os modos de vida do interior, que sempre trouxe para seu textos as vozes de sua comunidade. Dessa forma, não é um equívoco dizer que existe muito da autora nos textos que ela produz, além do fato de o poeta estar sempre ontologicamente em diálogo com o universo, como nos diz Octávio 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. (PAZ, 2012, p. 195).

Ou seja, mais uma vez as relações biográficas, autorais e artísticas do poeta estão sempre em consonância com os universos: o dele e os outros tantos. Então, Adélia, no trato tão aproximado de sua comunidade ao mesmo tempo que dela se levanta para outra comunidade muito mais ampla, dialoga com o universo que todos nós carregamos dentro de nós mesmos.

Uma das formas que a trovadora encontrou de criar atalhos entre universos foi a criação de Jonathan. Adélia inseriu em sua poesia formas diversas de o eu-lírico tratar e se relacionar com o muso, cantando, por meio de vozes de diferentes trovadoras, o amor em seus mais plurais sentidos.

Em *O Pelicano* (1987), Jonathan aparece como salvador ao mesmo tempo que é o causador dos pecados e dos desejos. Existe total entrega às possibilidades que o sofrimento pelo amor do muso pode proporcionar – basta lembrar-nos da simbologia cristã da ave pelicano, conhecida por sacrificar a própria vida para alimentar quem ama. É o desejo de se render a um amor que pode colocá-la em comunhão total com o mundo e com a experiência espiritual.

Já em *A Faca no Peito* (1988), a trovadora se entrega ao amor puro e ao desejo carnal. Existe uma espécie de aceitação da dor que a existência causa em quem se propõe a amar até a exaustão, ainda que esteja buscando vivenciar a experiência divina.

3.1 O PELICANO – DO CÂNTICO DOS CÂNTICOS

Publicado em 1987, *O Pelicano* traz uma poesia que confronta religiosidade e erotismo, sagrado e profano, o sublime e o humano com doses de misticismo. Sobre esta obra, o crítico literário Felipe Fortuna (2015) escreveu:

[...] afastava-se um pouco do por vezes excessivo memorialismo, intensamente confessional, que marcara a primeira fase de sua poesia. A partir daquele livro, sua religiosidade adensou-se, assim como sua eroticidade, o que permitiu o surgimento de tensões que revelavam os aspectos inusitados de seu misticismo. Um deles, por exemplo, era representado pela epifania – a aparição reveladora. (FORTUNA, 2015).

Os pontos de religiosidade e erotismo se tornam unificadores da obra, conferindo-lhe ordem e coesão. Trata-se da manifestação dos desejos e da paixão por uma imagem que hora se manifesta como divina, hora aparece como humana e pecadora. O desejo pela contemplação do corpo e pelas dores que esse corpo pode proporcionar tem igual valor como meio para alcançar o sublime.

Alguns teóricos, como Georges Bataille, veem o erotismo intimamente ligado ao sagrado:

Falarei sucessivamente dessas três formas, a saber: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e, finalmente, o erotismo sagrado. Falarei dessas formas a fim de deixar bem claro que nelas o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda. (BATAILLE, 1987, p. 13).

Para Bataille, o erótico faz parte de uma busca pela continuidade. E não mais ligada à reprodução como possibilidade de imortalidade, mas uma continuação atrelada ao desejo pelo que está além do mundo físico e imediato: “A busca de uma continuidade do ser perseguida sistematicamente para além do mundo imediato aponta uma abordagem essencialmente religiosa” (1987, p. 13). Ou seja, uma continuidade que nos coloca em contato com a experiência religiosa: a morte. Assim, tanto os elementos do sagrado quanto os ritos da morte indicam o erotismo do desejo. Isso faz, inclusive, com que ritualizemos a morte como uma entrada em um plano divino de redenção e prazer.

É fato que tantos poemas, tantas obras de arte e tantos discursos eróticos têm a morte como metáfora. Podemos notar isso em várias cantigas de Adélia ao muso Jonathan, como essa de *A Faca no Peito* (1988):

[...]
Pedi-lhe: faz com tua unha um risco
Na minha cara,
O amor da morte instigando-nos
Com nunca vista coragem.
Vamos morrer juntos
Antes que o corpo alardeie
Sua mísera condição.
Agora, Jonathan,
Neste lugar tão ermo,
Neste lugar perfeito.
 (PRADO, 2016, p. 301).

Vejam os que a trovadora convida o amado à morte como forma de estancar a condição material do corpo, bem como para se entregarem às provocações que o amor impõe. Morrer juntos com nunca vista coragem é também levar o corpo aos limites do prazer e do desejo. Lembremos da relação direta que os franceses fazem entre o erótico e a morte ao nomearem *la petite mort* justamente o momento depois do orgasmo, quando toda a consciência e força vital são desligadas por um desmaio e por uma transcendência espiritual. Assim, a vivência do erótico no sexo e no amor está muito mais perto da morte – e em sua simbologia religiosa de continuidade e prazer – do que de outras possibilidades materiais e emocionais.

Para viver no corpo os sintomas da paixão e do desejo, deve-se estar disposto a enfrentar o sofrimento relacionado à busca pelo amor com total entrega e doação. Por isso a simbologia da ave – pelicano – que dá título ao livro e ao caderno interno que canta o amor ao muso.

Conhecida por ser uma espécie extremamente cuidadosa com seus filhotes, algumas histórias a transformaram em símbolo da eucaristia e do sacrifício de Cristo pelo mundo. Uma das lendas sobre o pelicano eucarístico relaciona o fato de que a ave, quando não tinha alimento para dar às crias, arrancava com o bico carne e sangue de seu próprio peito para alimentar os filhotes. Outra lenda conta que quando um dos filhotes era morto por uma serpente, a ave jorrava o próprio sangue sobre a cria para lhe devolver a vida. Parecida com esta, outra lenda também diz que os filhotes, ao nascerem, batiam no pai e, por isso, eram mortos por ele e ressuscitados pela mãe, que pingava gotas do próprio sangue sobre suas

cabeças. Por razões como essas, de extrema doação e dedicação ao outro e ao amor, o pelicano passou a simbolizar, na igreja católica, o sacrifício e a ressurreição de Cristo em nome da salvação do mundo.

Como parte integrante do livro, a poeta nomeou um pequeno caderno interno de ‘O Pelicano’, colocando dois subtítulos significativos para a uniformidade temática da seção: ‘Estou enferma de amor’ e ‘Do Cântico dos Cânticos’, este último uma referência ao livro bíblico que tem como principal tema a celebração do amor carnal entre um casal de amantes.

Assim como os cânticos de Salomão, que podem ter sido escritos até dez séculos antes de Cristo, Adélia compôs um caderno dedicando cantigas a seu muso, exaltando-o, louvando seu amor como uma maneira de chegar a Deus. A construção de um mundo por intermédio do desejo pode ser visto mais especificamente neste caderno interior que o livro contém. Nele estão exclusivamente os poemas dedicados a Jonathan, o muso a quem também se referem as simbologias de Jesus, de santos, de profetas e do amor sagrado.

A dualidade e as oposições criadas por Adélia – desejo e castidade; sagrado e profano; o bem e o mal; culpa e redenção – são suavizadas pela linguagem erótica e pela construção de um muso que é usado pela trovadora como uma espécie de materialização de uma possibilidade única de alcançar um amor tão grandioso que se torne divino e que possibilite a manifestação do amor de Deus na existência humana.

3.2 A FACA NO PEITO – POR CAUSA DO AMOR

A Faca no Peito, publicado no ano seguinte, em 1988, traz a presença de Jonathan de forma muito mais abrangente e humana. Adélia Prado enfraquece o apelo religioso que mostrou em *O Pelicano* (1987), voltando-se muito mais para um trabalho coloquial da linguagem e uma forma espontânea de tratar a poesia, valorizando a expressão passional sobre a produção racional. Além disso, traz para sua produção o relato de experiências muito mais pessoais e íntimas de amor, desejo e sensualidade. É uma forma de internalizar o ato poético na própria existência; ou como coloca Cortázar: “O poeta é aquele que conhece para ser; todo o acento recai no segundo, na satisfação existencial [...]”. (CORTÁZAR, 1993, p. 100).

A Faca no Peito (1988) foi dividido em dois cadernos internos: ‘Por causa da beleza do mundo’ e ‘Por causa do amor’. Este último ficou totalmente centrado na presença do muso e tem 22 poemas que exaltam a figura masculina de Jonathan. São textos

que, mais uma vez, atribuem ao muso a possibilidade de vivenciar o sublime. Os poemas que vamos analisar aqui, retirados desta obra, fazem parte deste segundo caderno.

Adélia ainda faz, como resultado de seu forte trabalho com a linguagem, o uso do próprio poema como metalinguagem para que o objeto de seu amor seja atingido. Os versos passam a ser usados não apenas como veículos de louvor, mas são, também, escancarados como ferramenta de provocação e de discurso direto com o muso.

Isso pode ser visto no trecho do poema ‘Mais uma vez’:

[...]
*Ó Jonathan,
 não depende de você
 que a cornucópia invisível jorre ouro.
 Nem de mim.
 Quero enfear o poema
 pra te lançar meu desprezo,
 em vão.
 Escreve-o quem me dita as palavras,
 escreve-o por minha mão.*
 (PRADO, 2016, p. 304).

Assim, além do uso de uma produção que dialoga com si mesma, tem-se a experiência da materialidade intimamente ligada à realização poética. A experiência do corpo é que possibilita o poema e está irmanada com as simbologias da inspiração divina: “Escreve-o quem me dita as palavras”. É como se um poder sagrado e superior conduzisse as mãos da poeta para que, entre os versos, ela pudesse provar do amor.

Nessa obra, Jonathan é o personagem que favorece todo o processo: a inspiração espontânea e divina para que, por meio do poema, a poeta cante seu amor ao muso, para que a paixão pelo muso seja vivida. E essa exaltação eleva a trovadora ao transcendente, ao milagre poético.

Importante que Adélia não usa uma forma fixa para cantar o amor e a paixão. Os cânticos são carregados de vozes femininas diversas: a adolescente apaixonada, a amante rejeitada, a esposa satisfeita ou traída, a mulher que reflete sobre a existência. Enfim, ela apresenta uma variedade de ânimos inerentes à paixão, sempre inconstante e sempre atormentadora. É quase uma pena religiosa: como alcançar um milagre sem pagar por ele a penitência que lhe cabe?

3.3 UMA TROVADORA E SEU INSTRUMENTO POÉTICO

A ideia central deste trabalho é a de que Adélia Prado, poeta de grande relevância para a literatura brasileira, assumiu um lugar que, historicamente, pertenceu a homens – poetas e trovadores – para entoar cânticos de amor ao seu muso inspirador, Jonathan.

Vale ressaltar que a mulher sempre esteve, principalmente na poesia, em posição de objeto e de inspiração artística. Woolf (2014) explica claramente isso quando se mostra indignada com a destoante posição dada à mulher na literatura sendo que, na realidade, o que a atinge são diversas formas de negligência:

É de se imaginar que ela seja da maior importância; na prática, ela é completamente insignificante. Ela permeia a poesia de capa a capa; está sempre presente na história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era a escrava de qualquer garoto cujos pais lhe enfiassem um anel no dedo. Algumas das palavras mais inspiradas, alguns dos pensamentos mais profundos da literatura vieram de seus lábios; na vida real, ela pouco conseguia ler, mal conseguia soletrar e era propriedade do marido. (WOOLF, 2014, p. 66).

Logo, à parte das relações de Adélia com os movimentos feministas, ao analisar sua obra é importante lembrarmos que ela, como autora, tira a mulher do campo da representação (a musa). Além disso, seu lugar de existência (sua biografia) é importante para nos lembrarmos das conquistas que mulheres anteriores a nós, em meio a percalços e lutas, alcançaram. Como Tiburi menciona: “[...] nos tornamos feministas porque houve mulheres que foram duramente oprimidas, mas também porque no passado existiram lutadoras incomuns, pessoas que se tornaram exemplos, mulheres a quem devemos o nosso lugar.” (TIBURI, 2018, p. 32).

Assim, é importante reconhecer que, ainda que não concordemos com o posicionamento da poeta mineira, devemos ter em mente que muitas autoras brasileiras têm espaço e foram capazes de conquistas na carreira literária porque escritoras como Adélia se colocaram frente ao cânone sem qualquer submissão. No caso das duas obras que analisamos aqui e na criação de Jonathan como recurso literário, ela não apenas subverteu o cânone poético como, inclusive, estabeleceu novas formas e espaços para mulheres escritoras se posicionarem livremente e abordarem em seus textos assuntos que podem ir de religião e cotidiano até à força do desejo e da sexualidade.

Sua biografia, que é a de uma mulher de vida doméstica e simples, marcou a literatura a partir da construção de uma nova narrativa. Fato obviamente propiciado por avanços de movimentos feministas, ainda que nem sempre assumidos por ela ou por outras mulheres. Mas ela seguiu abrindo caminhos para que outras mulheres se vissem representadas em seus textos e, principalmente, entendessem que poderiam se exprimir pela literatura.

Na prática, a poeta usou o que chama de “vocalização poética” para se colocar como “mulher do povo, mãe de filhos, Adélia” (PRADO, 2016, p.17). Usou a obra literária para exigir:

[...]
*a sorte comum das mulheres nos tanques,
 das que jamais verão seu nome impresso e no entanto
 sustentam os pilares do mundo, porque mesmo viúvas dignas
 não recusam casamento, antes acham o sexo agradável,
 condição para a normal alegria de amarrar uma tira no cabelo
 e varrer a casa de manhã.
 Uma tal esperança imploro a Deus.*
 (PRADO, 2016, p. 142).

Adélia, embora muitas vezes tenha entrado em embates com o movimento feminista, sempre atuou, intencionalmente ou não, como inauguradora de lugares para a mulher na história literária.

E deve-se considerar, pensando na subjetividade inerente a cada mulher e seu modo de estar no mundo, que nem todas se relacionam com o movimento feminista de forma padrão ou segundo as expectativas que as pautas comuns apresentam. Outro exemplo disso, além de Adélia, está no relato pessoal de Heloisa Buarque de Hollanda, em sua recente obra, *Explosão Feminista* (2018). A autora, quando apresenta suas relações pessoais com as correntes do movimento, relata suas descobertas desde os anos de 1960 para constatar que suas realizações e estudos, na verdade, partiram de um ponto de vista e de caminhos muito pessoais, nem sempre ligadas aos anseios comuns de outras mulheres: “[...] de como vivi meus encontros teóricos e, sobretudo, minhas afinidades eletivas enquanto feminista e acadêmica” (HOLLANDA, 2018, p. 19). Essa fala é importante quando se percebe que, cada vez mais, os diversos feminismos têm se apresentado com pautas específicas, o que abre para uma diversidade de mulheres e formas existir, não sendo mais almejado como uniformidade.

Adélia, embora já usasse a poesia para falar de erotismo, de amor, de sexo e de Deus, publicou, em 1987 e 1988, duas obras dedicadas a um muso e a materialização de

tudo o que ela almejava – sexo, vida, amor, religião, eucaristia, erotismo, morte – na imagem de um homem: Jonathan. Justamente por isso, Adélia se refere ao muso como:

*porque Jonathan é isto,
fato poético desde sempre gerado,
matéria de sonho, sonho
hora em que tudo mais desce à desimportância
[...]*
(PRADO, 2016, p. 274).

Ou seja, Jonathan, o muso ontológico, aparece como uma espécie de ferramenta poética, um canal de realização da poesia, uma forma humana do amor divino, do milagre do ser que vive toda sua plenitude nas possibilidades do feminino e do masculino.

É otimista que as críticas e pesquisas recentes sobre poesia feita por mulheres estejam apontado para essa diversidade, que vão de produções individuais às coletivas. A pesquisadora Julia Klien, em um capítulo dedicado à poesia (2018, p. 105), no livro *Explosão Feminista* (2018), cita um coletivo de mulheres poetisas chamado *Disk Musa* (KLIEN, 2018, p. 110). O grupo, conhecido por explorar experimentações femininas na poesia, se nomeou *Disk Musa* para satirizar o estereótipo da mulher na poesia e tematizar a inversão do lugar de inspiração para o de criação. Ou seja, algo muito parecido com que Adélia fez em suas obras, nos idos anos 1980, ao usar Jonathan como seu muso inspirador.

3.4 CÂNTICOS A JONATHAN, O MUSO ONTOLÓGICO

Para a análise que faremos a respeito das formas poéticas que Adélia Prado usou para cantar ao muso Jonathan, selecionamos 12 poemas.

De *O Pelicano* (1987):

- A terceira via;
- Caderno de desenho;
- Pranto para comover Jonathan;
- O sacrifício;
- O pelicano.

De *A Faca no Peito* (1988):

- Matéria;

- Poema começado do fim;
- A cicatriz;
- O conhecimento bíblico;
- O mais leve que o ar;
- Mandala;
- Pastoral.

São nesses poemas que Jonathan aparece como destinatário de louvores, de amor, de paixão e ódio, de simbologias cristãs, de penitências, de contemplação e de desejo.

A trovadora se apresenta por meio da representação de diversos tipos de mulheres – da adolescente apaixonada à mulher madura e decidida a enfrentar tudo por seu amor. E sua voz se torna interessante quando faz a inversão de diversos aspectos, desde a autoria até a representação da figura masculina, bem como as ligações entre as ideias de feminino x masculino.

Como expõem as pesquisadoras Costa, Madeira e Silveira (2012), no artigo intitulado ‘Relações de gênero e poder: tecendo caminhos para a desconstrução da subordinação feminina’, os vínculos de poder nas instâncias de gênero não são fixos nem imutáveis:

A apreensão das relações de poder em suas variadas formas e manifestações nos proporciona perceber que as relações de gênero não são dicotômicas e maniqueístas, entre dominados e dominadas, mas mutáveis e transformáveis, pois ninguém é fixo numa posição e muito menos detém unicamente o poder. De tal modo, que nos possibilita compreender que a equidade de gênero é possível e que a desigualdade foi construída, sendo passível de transformação. (COSTA; MADEIRA; SILVEIRA, 2012, p. 223).

Assim, basta que a iniciativa de inversão seja feita para que a detenção do poder seja alterada, o que permite que autoras como Adélia Prado, por exemplo, tomem lugares naturalizados como masculinos e representem os homens como seus musos e objetos de desejo.

Ao cantar ao muso, a trovadora o contempla, o observa com olhos de admiração e de fascinação, causando-lhe inúmeras sensações. A respeito da experiência sensorial proporcionada pelo ato de olhar, Adélia Prado concedeu uma entrevista a Luiz Jean Lauand, em 2008. Nesta, a trovadora declara que o que há de comum entre o poeta e o filósofo é o *mirandum*, que ela traduz como *miração*. Essa contemplação guiada pela paixão

se realiza no ato de olhar para o objeto sem qualquer intenção além da miração: “Então, você chega no Céu: agora descansa, para o mundo que eu vou olhar a face divina! Então, nem precisa casar mesmo, pode parar aí, que já está no Céu.” (PRADO *apud* LAUAND, 2008).

Esse sentido de contemplação estática que deixa o admirador pasmo, pode ser ilustrado pelo poema ‘A terceira via’:

A TERCEIRA VIA

*Jonathan me traiu com uma mulher
que não sofreu por ele
um terço do que sofri;
uma mulher turista espairecendo na Europa.
Jonathan é bastante tolo.
Estou sem saber se me mudo
para alguém mais ladino,
se espero Jonathan crescer.
Sem descascar-me, sem gastar um tostão,
o moço oferece-me pensamentos diários
com irresistível margem de perigos:
posso ficar física,
posso engordar,
posso entender de física,
posso jejuar
produzindo sua imagem na hora mais quente do dia.
Ismália me diz: ‘Deus é um tijolo,
está aqui no nariz do meu cachorro.
Eu sou puro pecado’.
E imediatamente come docinho de aletria
com descansada certeza:
‘Irei salvar-me porque Deus me ama.’
Não tenho o peito de Ismália
pra chegar perto de Deus.
Por isso fico ganindo
e chego perto dos homens,
cheiro a camisa de Pedro,
o travo ingrato de Jonathan.
Todos viram que a minha boca secou
quando disse muito prazer e desfaleci na cadeira.
O amor me envergonha.
Da geração da cachaça,
do é ou não é,
do casa ou vai pro convento,
não posso ser gay e dizer: depende,
vou ver, vou tratar do seu caso.
Comigo é na pândega
ou na sanidade mais rigorosa.
Eu não servia para ter nascido,
para comer com a boca, andar com pés
e ter dentro de mim oito metros de tripas
desejando a filigrana de tua íris
cuja cor eu não digo para não estragar tudo
e novamente ficar coberta de ridículo.*

*Sei agora, a duras penas,
por que os santos levitam.
Sem o corpo a alma de um homem não goza.
Por isto Cristo sofreu no corpo a sua paixão,
adoro Cristo na Cruz.
Meu desejo é atômico,
minha unha é como meu sexo.
Meu pé te deseja, meu nariz.
Meu espírito – que é o alento de Deus em mim – te deseja
pra fazer não sei o que com você.
Não é beijar, nem abraçar, muito menos casar
e ter um monte de filhos.
Quero você na minha frente, estático
– Francisco e o Serafim, abrasados –,
e eu para todo o sempre
olhando, olhando, olhando...
(PRADO, 2016, p. 258).*

Neste poema, o amor existe a partir do olhar gratuito, sendo ele mesmo o ato e o deleite da trovadora.

Olhar para o ser amado observando, inclusive, os defeitos que o fazem ser admirado: “Jonathan é bastante tolo. / Estou sem saber se me mudo / para alguém mais ladino, / se espero Jonathan crescer.”. A exposição das imperfeições, no ato da miração, é somada aos motivos do desejo: “Sem descascar-me, sem gastar um tostão, / o moço oferece-me pensamentos diários / com irresistível margem de perigos”.

Aqui, a “irresistível margem de perigos” mostra o incitamento ao proibido acometendo uma mulher que se sente livre para ser e viver o que quiser enquanto amada. Ela pode ficar obsoleta, ganhar peso, falar sobre física ou jejuar que, ainda assim, estará produzindo a imagem do muso “na hora mais quente do dia”, quando corpos fervem de paixão. Aliás, a repetição do verbo “poder” mostra uma necessidade de insistência, de marcar uma inabalável condição de quem não teme as circunstâncias.

Percebe-se que, embora esteja representada no poema uma mulher com conhecimento de simbologias cristãs e que se dirige a Deus com constância, trata-se de uma voz que não teme por confessar seu erotismo – “Meu desejo é atômico, / minha unha é como meu sexo” – e sua posição de transgressora. É que se espera que uma mulher, sobretudo religiosa, sonhe com casamento, filhos e uma vida doméstica, entretanto a trovadora surge entoando uma cantiga ao desejo e às reflexões existenciais: “Estou sem saber se me mudo / para alguém mais ladino, / se espero Jonathan crescer”; também afirmações autoconfiantes: “Comigo é na pândega / ou na sanidade mais rigorosa”.

Além disso, existe um diálogo dos versos de Adélia com o que analisa Denis de Rougemont, na obra *O amor e o Ocidente* (1988). Nesta, o autor questiona e tenta buscar as raízes do lirismo provençal dos trovadores europeus. Dentre várias possibilidades, uma ele afirma categoricamente: “nenhuma retórica foi mais exaltadora e ardente” (1988, p. 63) e também coloca que se trata de uma retórica que enaltece o amor “à margem do casamento, pois o casamento significa apenas a união dos corpos, enquanto o “Amor”, o Eros supremo, é a projeção da alma para a união luminosa, para além de todo amor possível nesta vida.” (ROUGEMONT, 1988, p. 63). A aproximação com a intencionalidade lírica das cantigas europeias pode ser notada nos versos em que a trovadora anuncia um posicionamento autônomo socialmente: “pra fazer não sei o que com você./ Não é beijar, nem abraçar, muito menos casar / e ter um monte de filhos.”. Vale lembrar que nas cantigas medievais, os trovadores não ambicionavam o casamento, pois eram colocados como vassalados cantando às suas musas, de origens nobres e integrantes da corte. No caso da trovadora mineira, o muso é um homem criado por ela, é seu instrumento de milagre e poesia.

O domínio que a trovadora demonstra sobre o sexo e o próprio corpo vem sendo defendido por algumas teorias feministas como uma retomada que as mulheres fazem de si mesmas, depois de terem seus corpos usados e colonizado pelo patriarcado. Em um de seus artigos, Tiburi coloca que:

Não há nada mais absurdo para o patriarcado do que o direito ao corpo. Assim como é importantíssimo que as mulheres sejam donas da própria sexualidade e do todo do seu corpo, elas devem ser donas de seu corpo reprodutivo. As mulheres precisam reivindicá-lo, porque o corpo feminino, assim como o corpo marcado como negro e o corpo usado – como o do operário –, precisa ser devolvido a si mesmo. (TIBURI, 2018, p. 37).

Ou seja, trata-se de uma voz feminina que tem consciência de que o próprio corpo e o próprio desejo lhe pertencem e lhe dão outras possibilidades que não mais as que são impostas pelas intuições patriarcais.

A trovadora insere no poema elementos que remetem imediatamente à materialidade humana como forma de analogias às inúmeras sensações que o muso lhe causa. E justamente por conta do desejo que carrega por essa materialidade, a trovadora não pode aproximar-se de Deus como consegue se aproximar dos homens; sobretudo de Jonathan. Ainda que seja alertada sobre a realidade divina – “Deus é um tijolo” – e receba a afirmativa de que Deus salva aqueles que ele ama, ela se entrega aos efeitos dos perigos causados pelo amor àquele que admira. Basta um cumprimento do muso para que a trovadora perca o

controle sobre si mesma: “Todos viram que minha boca secou / quando disse muito prazer e desfaleci na cadeira”.

Tendo consciência das próprias franquezas e de sua condição frente ao desejo, a trovadora reconhece que não deveria ter nascido tão humana – ela usa, para isso, exemplos fisiológicos de alguém que vive: a boca, os pés, as tripas. Lamenta ser tão humana e cheia de desejo, achando-se até mesmo ridícula. Palavras como tísica, engordar, jejuar, nariz, peito, chego perto, cheiro, boca, desfaleci, comer, pés, tripas, unha, beijar, abraçar etc. são usadas como experiências sensoriais no poema.

Depois de confessar a própria imperfeição, a trovadora lança a constatação salutar: “Sei agora, a duras penas, / por que os santos levitam. / Sem o corpo a alma de um homem não goza”. Ou seja, ela entende, finalmente, que apenas pela fraqueza do corpo humano frente ao objeto de desejo é que ela pode gozar e viver o amor. Os santos, sem as sensações da carne e com suas almas em posição divina, não podem sentir o mesmo que ela sente frente ao muso. Ela segue relacionando qualquer possibilidade de paixão com a materialização do corpo: “Por isto Cristo sofreu no corpo a sua paixão”.

Ver o corpo de Cristo na cruz, para ela, se torna metáfora de uma experiência passional de dor e prazer. A contemplação: Jonathan, o muso que permite que ela sofra no corpo as paixões; Cristo na cruz, a representação máxima do amor materializado.

Os últimos versos do poema vão diretamente de encontro com o que diz Adélia na entrevista a Lauand (2008), já citada acima. A poeta coloca a miração do muso como uma admiração genuína, sem retorno e sem interesse. E assim ela canta a Jonathan: “Meu espírito – que é o alento de Deus em mim – te deseja / pra fazer não sei o que com você”. Não há necessidade de compensação. É olhar para contemplar e, assim, chegar ao céu. O que ela quer é tê-lo em sua frente, estático, para poder olhá-lo eternamente. Olhar com a força de quem vive a energia do observado. É um desejo pelo assombro que o momento poético pode causar.

A contemplação se torna epifânica quando a trovadora compara o momento do “eu para todo o sempre / olhando, olhando, olhando...” com a experiência mística de São Francisco contemplando o Serafim que lhe trazia a revelação e a experiência das chagas de Cristo: “[...] Quero você na minha frente, estático / – Francisco e o Serafim, abrasados –, / e eu para todo o sempre / olhando, olhando, olhando...”.

A história conta que ao ter a visão de um Serafim com seis asas, com os braços abertos e pés unidos como se estivesse crucificado, São Francisco ficou estático e se encheu de admiração. Ao mesmo tempo em que sentia prazer pelo milagre da visão e pela

beleza no olhar do Serafim, o santo não conseguia compreender os próprios sentimentos, confundidos entre prazer e tormento. E foi pela experiência da contemplação do anjo crucificado que São Francisco passou a sentir as chagas da paixão de Cristo no próprio corpo, as marcas dos pregos atravessando suas mãos e seus pés, além de uma cicatriz jorrando sangue no lado direito das costelas. Desta forma, pelo poder da miração, o santo pode viver plenamente a paixão de Cristo, tornando-se cada vez mais merecedor de um amor excelso e divino.

Adélia compara a experiência de São Francisco – “Francisco e o Serafim, abraçados” – com a contemplação de Jonathan e com o infinito prazer que sente ao olhar para o muso como quem encontra a verdade do amor, como quem vive a experiência inexplicável da transcendência. E por ser inexplicável, não traz respostas nem certezas. A experiência poética é revelada pela imagem da contemplação. Algo como o colocado por Octávio Paz:

A verdade do poema se baseia na experiência poética, que não difere essencialmente da experiência de identificação com a “realidade da realidade”, tal como foi descrita pelo pensamento oriental e uma parte do ocidental. Essa experiência, considerada indizível, se expressa na imagem. (PAZ, 2012, p. 118).

Portanto, não há outra forma de se vivenciar a poesia senão pela experiência que a imagem do poema produz. É essa verdade, quase concreta e tão exata, que promove a elevação sem qualquer compromisso racional capaz de ser narrado.

O desejo de uma resposta poética para o amor e para a beleza que esse amor estabelece dentro do ser aparece no poema ‘Caderno de desenho’:

CADERNO DE DESENHO

*Quem verazmente se importa
de que esteja tão abatida com as respostas do oráculo?
Ele me ama? perguntei.
Por quatro vezes respondeu silêncio, conflito,
infortúnio e outra vez silêncio.
Terá Vosso amor, ó Deus, tanta beleza,
Vós que não tendes mãos, nem pés,
nem aquele nariz perfeito
por quem ardo até a última estrela?
Se Jonathan me amasse...
Mas quem me ama é João
e amo Jonathan desde os 12 anos,
desde a única boa lembrança de irmã Guida
que ensinava desenho,
as formas escapando de conselhos, doutrinas,*

*mais antigas que o pai, a mãe,
 mais antigas que o avô,
 reclamando de mim uma providência,
 para que perdurassem, ficassem ali comigo no caderno.
 Eu desenhava mal entusiasmadamente,
 furando o papel com o lápis,
 querendo expulsar de mim, hoje sei
 – e queria mais não saber –,
 aquela beleza mortal.
 Eu lutava com o Anjo,
 com o Mensageiro que nunca mais me deixou.
 Que nome tem o que não morre?
 O nome de Deus é qualquer,
 pois, quando nada responde,
 ainda assim uma alegria poreja.
 (PRADO, 2016, p. 260).*

A necessidade de compreender e de se certificar do amor do muso não é atendida. O oráculo – a entidade a quem a trovadora pede socorro e direcionamento – não lhe dá as respostas. Isso a deixa abatida, mas não tira dela a alegria e a beleza do amor. Beleza, inclusive, que nem o amor de Deus alcança.

Pode-se notar, inclusive, a necessidade de respostas sendo representadas pela marcação das interrogações. É uma mulher que pergunta e que deseja refutação. As perguntas feitas pela trovadora aparecem no poema para abrir a percepção a respeito de sua situação indefinida frente ao amor e, também, para que sirvam de convite para o leitor. A que essa mulher pergunta senão a quem a lê? Não é nem a si mesma, que já conhece o próprio desejo e o sentimento pelo amado. A intenção é provocar a reflexão e a possibilidade de diálogo.

A temática do amor aparece muito emaranhada entre o amor carnal e o amor divino. Em um quase sacrilégio, a trovadora questiona Deus e o muso como quem compara dois amantes.

Adélia brinca com as relações entre carne e espírito, forma de expressão que nem sempre foi conveniente às poetisas mulheres. No começo do século XX, por exemplo, autoras foram difamadas e severamente criticadas por isso. É o que se pode constatar a partir de uma crítica escrita por José Veríssimo a respeito do preconceito que se instalava contra mulheres que escolhiam expor seus sentimentos amorosos:

O mundo não toleraria que uma mulher, mesmo uma grande poetisa, lhe viesse para a rua como faz o homem, ainda maduro e grave, desembargador, conselheiro, pai de família, com as confissões, as declarações dos seus

amores, as confidencias das suas paixões, das suas alegrias ou dos seus desgostos sentimentais [...]. (VERÍSSIMO *apud* PAIXÃO, 1990, p. 52)

As autoras que ousassem manifestar amor e desejo em seus textos eram socialmente relegadas às condições “das que se não chamam senhoras” (VERÍSSIMO *apud* PAIXÃO, 1990, p. 53). Adélia, no século XX e também em um momento político-cultural não tão favorável às mulheres, se colocou como uma trovadora que canta o amor ao muso, declarando todo tipo de desejo e transgressão religiosa.

Embora Jonathan seja o amor de Deus materializado – por isso belo, perfeito, pleno – ela questiona se o muso pode ser ainda mais bonito do que a manifestação do amor divino. O nariz perfeito, as mãos, os pés que o corpo de Jonathan tem.

Interessante notar como a relação entre o corpo de Deus – “Vós que não tendes mãos, nem pés” – aparecerá, mais a frente, em outro poema, ‘O pelicano’, quando manifestando seu fascínio por navios a trovadora dirá “para que enfim tocasse / no onde o que não tem pés / caminha sobre a massa das águas.”. Poderemos ver a forma adeliânica de enxergar o encantamento pelo corpo divino e como a visão desse corpo material se torna possível pela imagem de Jonathan. Uma imagem que ela deseja ver estampada em seu caderno de desenho, aquele que, quando adolescente, desviava dos padrões e buscava atalhos para as tradições de suas gerações ascendentes. Na lembrança da infância, a única coisa que importa para ela é ter uma memória de beleza que perdure.

Usando o desenho, a trovadora, desde garota, tentava expurgar de si todo seu inconformismo, chegando a furar o papel. Existe uma necessidade de se abrir para o mundo e revelar o que existe de mais íntimo no ser “querendo expulsar de mim, hoje sei / – e queria mais não saber –, / aquela beleza mortal”. Ao se expressar pela poesia, a trovadora consegue revelar seu desejo e pela poesia alcança a transcendência, sem depender mais apenas de Deus para inspirar a existência. Octávio Paz observa isso quando coloca que:

A revelação, no sentido de um dom ou graça que vem do exterior, se transforma em uma abertura do homem para si mesmo. O mínimo que se pode dizer dessa ideia é que a noção de transcendência – fundamento da religião – sofre um grave abalo. O homem não está “suspenso na mão de Deus”, Deus é que jaz oculto no coração do homem. O objeto numinoso é sempre interno e se dá como a outra face, a positiva, do vazio com que tem início toda experiência mística. (PAZ, 2012, p. 148).

Portanto, expressa pela poesia a beleza contagia o mundo e, de repente, ele se torna indiferente a Deus. Nem o nome divino tem mais tanta importância. Ainda que ele

fique em silêncio e não dê as respostas que a trovadora precisa, a alegria emanada pelo fato poético já contagiou o mundo.

Uma voz de mulher aparece trazendo a ideia de uma vida familiar em comunhão: a presença dos pais, dos avós, os costumes e crenças sendo transmitidos como ensinamento – “as formas escapando de conselhos, doutrinas, / mais antigas que o pai, a mãe, / mais antigas que o avô, / reclamando de mim uma providência”. No entanto, Adélia não é um exemplo de mulher que decidiu, silenciosa e indulgente, acatar e seguir todas as normas a ela impostas. Sua produção literária, embora valorize e enalteça a vida simples de uma cidade do interior, leva a poesia aos questionamentos filosóficos de lugar, de existência, de discursos. As interrogações de Adélia Prado estão não apenas nos papéis determinados às mulheres e repassados por costumes familiares, mas, também, quando ela indaga o amor oferecido pelo homem, pelo muso e objeto de sua exaltação. A necessidade de saber-se amada ferve o desejo da trovadora. A ideia do amor inatingível, embora tão presente na maior parte dos versos, é recusada por ela, que busca, em boa parte do tempo, a certeza de ser amada e uma resposta para o desejo que a consome. Tal inconformismo se contrapõe ao posicionamento dos trovadores medievais, que eram tão resignados na idealização das musas, suas belezas distantes e seu amor cortês irrealizável.

Adélia ressalta a beleza e a perfeição do muso comparando o amado com inúmeros símbolos de grandeza e, ainda assim, não aceita a possibilidade de não viver com ele todas as possibilidades do desejo. Pode-se notar isso no poema ‘Pranto para comover Jonathan’:

PRANTO PARA COMOVER JONATHAN

*Os diamantes são indestrutíveis?
 Mais é o meu amor.
 O mar é imenso?
 Meu amor é maior,
 mais belo, sem ornamentos
 do que um campo de flores.
 Mais triste do que a morte,
 mais desesperançado
 do que a onda batendo no rochedo,
 mais tenaz que o rochedo.
 Ama e nem sabe mais o que ama
 (PRADO, 2016, p. 266).*

O uso das figuras de comparação no poema estabelece relações entre as qualidades do amor – por meio de símbolos de força e resistência – com sua grandiosidade. A

comparação se dá, também, nas contradições desse amor: o sólido é também sensível, relação percebida pelo uso de palavras com sentidos tão sinestesticamente opostos como “campo de flores” e “rochedo”.

A trovadora inicia os versos com uma comunicação quase direta com o leitor, esclarecendo a obstinação do seu desejo. Além disso, ela esbanja no uso de hipérboles – “mais triste do que a morte” – que vão dando uma sensação de elevação ao poema conforme os versos desencadeiam; é como se o amor fosse cada vez mais irremediável. Também o uso insistente do advérbio de intensidade nos coloca de frente a uma amante incansável e perseverante. Entretanto, ainda que usados recursos linguísticos que deem tanta imponência ao sentimento, a trovadora enaltece, também, a simplicidade: bonito e sem necessidade de adornos.

O que pode ser maior que o amor por Jonathan? O que pode ser mais forte e doloroso do que a falta de comoção e de sensibilidade por parte do muso?

Para a trovadora, o amor não se prende exclusivamente à matéria física, pois é no sentimento que ela percebe as condições do corpo: a morte, a opulência e a libertação dos fins. O amor já não sabe mais a causa de sua própria existência. É o amor pelo amor, gratuito, puro e sem utilidade prática. Um tipo de amor, aliás, que já foi também cantado em líricas de poetas portugueses como Florbela Espanca (1931): “Eu quero amar, amar perdidamente! / Amar só por amar”; e Luís Vaz de Camões (2010) em um de seus sonetos mais populares: “se tão contrário a si é o mesmo amor”.

A perseverança da mulher que canta ao amor a torna forte. Embora por vezes desesperançada como uma “onda batendo no rochedo”, a paixão dentro dela é também resistente como o próprio rochedo sendo chicoteado pelas ondas. O sentimento da trovadora é forte porque é genuíno. E o único desejo desse amor é sensibilizar o ser amado, é comover o outro para que este a enxergue e compreenda sua força e imensidão.

O uso da comparação e das metáforas gera imagens poéticas que provocam as sensações de onipotência do desejo e dialoga com as observações de Cortázar sobre a elaboração da magia na construção da poesia: “[...] o poeta continua e defende um sistema análogo ao do mago, compartilhando com ele a suspeita de uma onipotência do pensamento intuitivo, a eficácia da palavra, o “valor sagrado” dos produtos metafóricos.” (CORTÁZAR, 1993, p. 89).

Nesse poema, a trovadora se conforma com a constatação de que não há nenhuma busca mais importante do que a possibilidade de viver o próprio amor, de se entregar à força insistente do desejo. É triste e resignado, mas tem algo de belo, algo de

fascinante nessa melancolia. Um tipo de tristeza que descobre em si mesma a força da persistência. O amor resiste, ainda que Jonathan não se comova, ainda que ele não perceba. Há o amor, apesar da morte.

Jonathan, o muso inatingível, se torna um instrumento que possibilita a vivência da pureza e, além disso, reúne qualidades de um sentimento que supera todas as comparações que lhe possam ser feitas. A mesma desmesura de amor pode ser vista no poema ‘O sacrifício’:

O SACRIFÍCIO

*Não tem mar, nem transtorno político,
nem desgraça ecológica
que me afastem de Jonathan.
Vinte invernos não bastaram
pra esmaecer sua imagem.
manhã, noite, meio-dia,
como um diamante,
meu amor se perfaz, indestrutível.
Eu suspiro por ele.
Casar, ter filhos,
foi tudo só um disfarce, recreio,
um modo humano de me dar repouso.
Dias há em que meu desejo é vingar-me,
proferir impropérios: maldito, maldito.
Mas é a mim que maldigo,
pois vive dentro de mim
e talvez seja Deus fazendo pantomimas.
Quero ver Jonathan
e com o mesmo forte desejo
quero adorar, prostrar-me,
cantar com voz alta Panis Angelicus.
Desde a juventude canto.
Desde a juventude desejo e desejo
a presença que para sempre me cale.
As outras meninas bailavam,
eu estacava querendo
e só de querer vivi.
Licor de romãs,
sangue invisível pulsando na presença Santíssima.
Eu canto muito alto:
Jonathan é Jesus.
(PRADO, 2016, p. 266).*

Neste poema, a trovadora demonstra ter a determinação de exaltar muito mais seu próprio sentimento e desejo do que a beleza e idealização do muso. O amor toma o lugar de destaque e de engrandecimento. Nada no mundo material pode afasta-la do que ela

sente. É um sentimento inabalável e indestrutível, mais uma vez comparado a eternidade dos diamantes.

Jonathan é sua paixão desde a juventude, como a trovadora já tinha confessado no poema ‘Caderno de desenho’: “e amo Jonathan desde os 12 anos, / desde a única boa lembrança de irmã Guida / que ensinava desenho, / as formas escapando de conselhos, doutrinas”. (2016, p.260). E, depois, já uma mulher madura, ela confessa que “vinte invernos não bastaram” para que ela se esquecesse do amado.

Vale notar aqui uma voz feminina confessando um “modo humano” de ter repouso. No caso da mulher, essa acomodação costuma acontecer pelo casamento e filhos. Visão que combina com o que o feminismo aponta como expectativa do patriarcado para o lugar da mulher e, por isso, de romantização da família e da maternidade, como bem colocado por Tiburi: “O romantismo nas relações familiares, que são muitas vezes as mais cruéis, servem para garantir a função do casamento e da maternidade”. (TIBURI, 2018, p. 65).

Entretanto, para a trovadora, todo esse processo que envolve o matrimônio e a família não passa de um disfarce para impedir que ela siga a vida sem a possibilidade de viver seu grande desejo pelo muso. Nesse ponto, a idealização aparece altamente relacionada aos antigos trovadores medievais, que sonhavam com suas musas e entoavam suas cantigas mesmo sabendo que jamais viveriam com elas o desejo e a vida amorosa.

A impossibilidade do amor é revoltosa, é dolorida. Da mesma fogueira das paixões nasce o ódio, a ira pela não realização de uma paixão, pela impossibilidade de viver o desejo. Existe o rancor e os momentos de descontrole. Em dias assim, a trovadora apaixonada busca vingança: ofende e quer fazer sofrer àquele a quem ama. Todavia, a raiva direcionada ao muso é também um sentimento que volta para si mesma. É que como o amor está dentro dela, tomando suas emoções mais íntimas, ofendendo esse sentimento ela ofende a si mesma.

Essa experiência é capaz de remetê-la a natureza do próprio ser, trazendo à tona o que tem de mais profundo – o bem ou o mal. Algo como o que aponta Octávio Paz: “A experiência poética, como a religiosa, é um salto-mortal: uma mudança de natureza que é também uma volta à nossa natureza original.” (PAZ, 2012, p. 144). Ou seja, vivenciar a poesia é olhar para o abismo de si e se reconectar com o que há de mais primitivo e, por ser tão inicial e humano, acaba por ser comum a todos os que vivem e amam. Reconnectando-se com essa natureza do ser, a poeta atinge o que Adorno (2003) coloca como a reconexão entre o íntimo e o universal: “o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tonar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido [...]” (ADORNO, 2003, p. 66).

Além disso, o sentimento do amor puro que ela guarda dentro de si mesma está relacionado à presença de Deus. Sim, Deus mora naquele que ama e, tantas vezes, parece brincar fazendo mímicas representando o que sente. Sem poder odiar e se vingar desse sentimento, o que a trovadora quer é prostrar-se frente ao muso como se ele estivesse em um oratório particular. Adorá-lo enquanto entoa cânticos sagrados. Para isso, ela retoma uma referência da liturgia católica e faz pensar na sacralidade do sentimento. A voz da trovadora é a de uma mulher que relaciona a adoração do sagrado com a prostração frente ao corpo do muso – o pão dos anjos.

No rito da Sagrada Eucaristia entoa-se o cântico *Sacris Solemniis*, que foi composto por São Tomás de Aquino. A eucaristia – celebração da morte e da ressurreição de Cristo – tem o corpo como símbolo de sustentação e sacrifício. *Panis Angelicus*, citado por Adélia, é uma estrofe desse cântico e sua tradução significa “pão dos anjos”.

O texto em latim é¹⁵:

*Panis Angelicus,
Fit panis hominum,
Dat panis cœlicus figuris terminum.*

*O Res mirabilis,
Manducat Dominum,
Pauper, servus et humilis.*

Em português, pode ser traduzindo assim:

*O Pão dos Anjos,
Se faz pão dos homens,
O Pão dos céus põe fim às prefigurações.*

*Ó coisa admirável,
Consome a Deus
O pobre, o servo e os humildes.*

A referência sacra tem dois pontos importantes: primeiro colocar o próprio corpo como símbolo de sofrimento e sacrifício por aquele que ama, fato perceptível, inclusive, no próprio título do poema, ‘O sacrifício’. É sofrer pelo inatingível: “Desde a juventude desejo e desejo / a presença que para sempre me cale” e, também, pela desesperança de um dia consumir seu amor, o que torna o eterno desejo combustível dele

¹⁵ Retirada do site da congregação franciscana.

Disponível em: <http://www.franciscanas.org.br/noticias/solenidade-do-santissimo-corpo-e-sangue-de-cristo/>. Acesso em: 06 ago. 2019.

mesmo: “e só de querer vivi.”. Essa é a pena do corpo, embora os anos e os fatos materiais não possam fazer com que o sentimento seja destruído; pelo contrário, ele permanece indestrutível e eterno como um diamante. Ademais, existe a dor de se abrir e encarar o próprio abismo sem poder recuar: “Mas é a mim que maldigo,/ pois vive dentro de mim”.

O segundo ponto que podemos notar é o corpo do amado simbolizando o alimento para o corpo da trovadora. O pão dos anjos deixa de ser simbólico e de representar alguma metafísica para se materializar no muso, possibilitando que ela viva o sublime e que esteja, finalmente, com o “sangue invisível pulsando na presença Santíssima”. Jonathan é Jesus, é a encarnação do divino, é a possibilidade do alimento sagrado – o amor –, e é em frente ao altar onde o muso está que o sangue pulsa de desejo, que o momento poético (o milagre) se torna possível.

Em busca dessa experiência, em vários versos de Adélia nota-se a prostração como a observação de um milagre. É o momento poético e epifânico. Um fascínio parecido com que a trovadora relata que sente quando vê um navio sobre as águas. Em 2015¹⁶, ao conceder uma entrevista a Mariana Figueiras e ser questionada sobre a admiração que sente pelas coisas do cotidiano, Adélia relata seu fascínio por aviões e navios: “Navios, aviões, não me canso de vê-los. Como é possível que naveguem e voem?”.

Pois esse encantamento aparece como comparação com a admiração pelo muso no poema ‘O pelicano’:

O PELICANO

*Um dia vi um navio de perto.
Por muito tempo olheio-o
com a mesma gula sem pressa com que olho Jonathan:
primeiro as unhas, os dedos, seus nós.
Eu amava o navio.
Oh! eu dizia. Ah, que coisa é um navio!
Ele balançava de leve
como os sedutores meneiam.
À volta de mim busquei pessoas:
olha, olha o navio
e dispus-me a falar do que não sabia
para que enfim tocasse
no onde o que não tem pés
caminha sobre a massa das águas.
Uma noite dessas, antes de me deitar
Vi – como vi o navio – um sentimento.
Travada de interjeições, mutismos,*

¹⁶ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/lirica-biblica-existencial-aos-80-adelia-prado-reflete-sobre-mundo-18164825>

*vocativos supremos balbuciei:
 Ó Tu! e Ó Vós!
 - a garganta doendo por chorar.
 Me ocorreu que na escuridão da noite
 eu estava poetizada,
 um desejo supremo me queria.
 Ó Misericórdia, eu disse
 e pus minha boca no jorro daquele peito.
 a visão esmaecendo-se,
 lúcida, ilógica,
 verdadeira como um navio.
 (PRADO, 2016, p. 268).*

Poucas coisas no mundo são tão hipnotizantes quanto as que admiramos. Olhar para elas é entrar em profundo estado de desejo, uma gula sem pressa como a de alguém que se delicia com o que lhe dá prazer.

A linguagem mística, tão forte no *corpus* escolhido para este trabalho, pode ser evidenciada com clareza neste poema. A trovadora, declarando seu amor e sua entrega ao ato de contemplação, deixa clara a simbologia de certas coisas que a assombram, que a encantam e que a afetam profundamente a ponto de colocá-la em estado de desejo supremo: como, por exemplo, o navio que não tem pés caminhando sobre a massa das águas.

O uso das interjeições – *Oh, Ah, Ó Tu! Ó Vós, Ó Misericórdia* – incorpora ao poema as expressões de assombro vividas pela trovadora, sem que ela precise pintar uma imagem poética. Depois, nos últimos versos, ela mesma descreve seu estado de espírito expresso pela metalinguagem do poema: “Travada de interjeições, mutismos / vocativos supremos”.

Também faz uso da sinestesia para ligar os embalos sedutores do muso com o balanço do navio sobre as águas: “Ele balançava de leve / como os sedutores meneiam”. A sensação do andar, a cadência do corpo de Jonathan é a visão do navio dançando sobre as ondas.

A respeito desse poema, Alex Villas Boas Mariano (2013, p. 418) examina, também, a comparação feita entre Jonathan e o navio, pensando que se trata de um veículo responsável por “carregar e conduzir a existência a um porto seguro”; ademais, a referência com a simbologia do pelicano, uma ave que, como já citado, representa a ideia de doação e sacrifício por aqueles a quem ama. Sob esse aspecto está a ideia cultural de que uma mulher busca o amor de um homem que seja capaz de levá-la a um lugar de segurança e estabilidade. Entretanto, a forma como a trovadora confessa seu desejo e se coloca como autora dos cânticos ao muso não parece demonstrar uma preocupação com uma vida estável, pelo

contrário, trata-se da voz de uma mulher que confessa e almeja viver a paixão em todas as suas formas e com todos os seus riscos.

Um destaque nesse poema é a reflexão sobre como a contemplação de um objeto se torna assombro e conduz a epifania. A miração atenta aos detalhes das unhas, dos dedos... A trovadora, espantada com a contemplação – “Oh! eu dizia. Ah, que coisa é um navio!” – buscando em sua volta alguém com quem possa dividir seu maravilhamento: “olha, olha o navio”. A primeira parte do poema se detém ao plano material da contemplação conjunta, da tentativa de mostrar aos outros a beleza; enquanto a partir da segunda parte, em uma certa noite, sozinha no quarto, a trovadora teve uma revelação. A condição de assombro é tamanha que ela relata um episódio epifânico. Da mesma forma como via um navio – deslumbrada – ela viu um sentimento. Os gemidos, os silêncios e os chamamentos pelo belo deixaram-na com um nó travado na garganta até que ela se percebesse poetizada e sozinha na escuridão do quarto. Essa poetização de um instante se materializa no corpo do amado – “pus minha boca no jorro daquele peito” –, até que a lógica e a lucidez tornassem sua condição de mulher uma verdade inquestionável como a existência de um enorme navio.

A ideia de contemplação está intimamente ligada ao espanto que se sente frente ao desejo. Momento que está presente na experiência do sagrado, como coloca Octávio Paz quando compara os ritos religiosos com os poéticos: “[...] no sublime sempre se dá um tremor, um mal-estar, um pasmo e sufoco, que denunciam a presença do desconhecido e incomensurável, marcas do horror divino.” (PAZ, 2012, p. 148). Desta forma, presenciar o momento poético – “a visão esmaecendo-se” – torna a epifania reveladora de um milagre lúcido e ilógico como qualquer matéria que navega sobre águas.

Tudo é místico e inexplicável: Jesus caminhando sobre as águas, o navio – tão inexplicável para Adélia – que “caminha sobre a massa das águas”; no entanto, Jonathan, o muso, no meio da noite faz da trovadora uma mulher “verdadeira como um navio”. É concreto, é real e evidente.

Pensando na epifania e no descontrole frente ao desejo, podem-se analisar as relações que a trovadora estabelece entre o amor, o sagrado, o desejo e, também, entre a vida e a morte. Vejamos o poema ‘Matéria’:

MATÉRIA

*Jonathan chegou.
E o meu amor por ele é tão demente
que me esqueci de Deus,
eu que diuturnamente rezo.*

*Mas não quero que Jonathan se demore.
 Há o perigo de eu falar
 na presença de todos
 uma coisa alucinada.
 O que quer acontecer pede um metro imprudente,
 clamando por realidade.
 Centopeias passeiam no meu corpo.
 Ele me chama Agnes
 e fala coisas irreproduzíveis:
 'entendo que uma jarra pequena
 com três rosas de plástico
 possam inundar você de vida e morte'.
 Você existe, Jonathan?
 (PRADO, 2016, p. 297).*

O amor que a trovadora sente pelo muso a coloca em situações inusitadas, fazendo-a deixar de lado hábitos sacros e se colocar de frente ao risco do desatino. Esse amor, tão intenso e puro, é o símbolo do amor divino. Vale lembrar que Jonathan representa a personificação do amor de Deus: “A matéria de Deus é Seu amor. / Sua forma é Jonathan”. (PRADO, 2016, p. 303). Assim, viver o amor pelo muso é, também, materializar o amor mais genuíno possível e correr o risco de dizer qualquer coisa alucinada e sem sentido.

A trovadora, entregue à paixão, vive todas as contradições entre desejo carnal e amor divino: a imprudência x razão; o desatino x religiosidade; a sexualidade x santidade. Enquanto ela deseja viver sua sexualidade com o muso – “o que quer acontecer pede um metro imprudente”; “centopeias passeiam no meu corpo”; “fala coisas irreproduzíveis” –, a sensatez a faz questionar a existência do objeto de adoração: “você existe, Jonathan?”.

Vemos, neste ponto, a voz de uma mulher que vive intensamente os paradoxos da sexualidade e da repressão, fato que, embora presente na vida das mulheres de hoje em dia, era ainda mais opressor para as que pertenceram à terceira onda feminista, geração a que pertence a trovadora. A literatura adeliã, produzida principalmente na segunda metade do século XX, representa essa mulher cheia de desejo, que, aos poucos, principalmente por meio da arte, pode manifestá-lo. Mas ela ainda não é totalmente livre: por ordem da religião ou da cultura patriarcal, ainda coloca a prudência como castradora do próprio erotismo. Tiburi fala sobre essa mulher ao analisar o feminismo que abarcou gerações como a de sua mãe:

Na visão de minha mãe era absolutamente inviável pensar algo de bom do sexo. Mas havia mulheres que podiam gostar de sexo. Ou desejar-lo. Para ela, marcada pela herança de preconceitos religiosos, o sexo era tanto uma coisa

abjeta, cuja ausência conferia alguma dignidade a uma mulher, quanto algo sobre a qual era melhor não falar. (TIBURI, 2018, p. 36).

Assim, para as mulheres que queriam ser respeitadas socialmente, a anulação sexual era um dever. Não deviam falar sobre as próprias fantasias, não deviam expor sua sexualidade nem confessar uma paixão avassaladora. Ser uma mulher apaixonada era o mesmo que ser uma mulher desatinada na qual não se podia confiar. Por isso, também, a crítica literária demorou tanto pra aceitar que mulheres, ainda que já estivessem se assumindo como escritoras, trouxessem para seus textos os temas amorosos e eróticos. Basta lembrarmos da onda de difamação e menosprezo que se lançou sobre Gilka Machado, no início do século XX (nem tão distante do período de produção de Adélia Prado). O relato desses ataques pode ser conferido no artigo de Sylvia Paixão (1990), quando a pesquisa da autora relata que “A opção em escolher uma temática que fale do seu desejo enquanto mulher não se faz impunemente, e Gilka Machado sofre a difamação por parte dos críticos ferinos, que não lhe perdoam a ousadia da transgressão”. (PAIXÃO, 1990, p. 56).

Tem-se, aí, mais um exemplo de conquistas alcançadas por mulheres que decidiram subverter as condições culturais e sociais e acabaram por deixar um legado para sucessoras como Adélia Prado. À época de Gilka, os comentários proibitivos e censuradores eram comuns. No mesmo trabalho, Paixão (1990) cita alguns trechos escritos por críticos que diagnosticam o peso social sobre a mulher que decidisse expor o amor e o desejo em sua escrita. Vale citar um comentário feito por Medeiros e Albuquerque, em 1920:

Os homens têm o direito, não só de aludir ao sentimento amoroso no que nele há de abstrato, como de descer às minúcias descritivas que nos parecem deliciosas. (...) Permitir-se-ia às mulheres fazer o mesmo? Parece que não. Até hoje, pelo menos, não se tem permitido. (ALBUQUERQUE *apud* PAIXÃO, 1990, p. 60).

Posicionamentos restritivos como os relatados eram comuns pouco antes de Adélia Prado se lançar como poeta. Cerca de 50 anos separam a produção de Gilka e da poeta mineira. Por isso, é notável como a trovadora traz para sua poesia o atrevimento de uma mulher que confessa seu desejo pelo muso, que não hesita em mostrar seu erotismo. E Jonathan, embora seja a causa de seu perigo, é também aquele que a chama por *Agnes*, a pura e casta, cuidada por Deus como se fosse seu cordeiro. Ou seja, as ideias se contrapõem numa representação da luta entre o ímpeto humano e o divino. Os versos apresentam o

desnudamento da trovadora, que compartilha com o leitor suas fraquezas e seus deslizes em um tom confessional e próximo da realidade das narrativas comuns das desilusões amorosas.

No final do poema, mais uma imagem da beleza sendo devastada pela morte: um jarro com três rosas de plástico. Tanta beleza sem vida é a representação da própria trovadora, que guarda todo seu desejo em nome da prudência e da necessidade de aceitar a impossibilidade de viver um amor. A matéria que dá nome ao poema aparece não apenas na realidade das flores mortas no jarro; mas também é o questionamento da existência do muso. É a matéria que dá tangibilidade ao desejo.

Para a religiosidade de Adélia Prado, o amor de Deus está intimamente ligado com os sentidos da existência e com as possibilidades de plenitude. E sendo Jonathan a materialização desse amor divino, ele aparece em alguns poemas como instrumento necessário para a realização do milagre. É o que se percebe no ‘Poema começado do fim’:

POEMA COMEÇADO DO FIM

*Um corpo quer outro corpo.
Uma alma quer outra alma e seu corpo.
Este excesso de realidade me confunde.
Jonathan falando:
parece que estou num filme.
Se eu lhe dissesse você é estúpido
ele diria sou mesmo.
Se ele dissesse vamos comigo ao inferno passear
eu iria.
As casas baixas, as pessoas pobres
e o sol da tarde,
Imaginaí o que era o sol da tarde
sobre nossa fragilidade.
Vinha com Jonathan
pela rua mais torta da cidade.
O Caminho do Céu.
(PRADO, 2016, p. 298).*

O poema, que inclusive dá título a este trabalho, começa anunciando a intenção de inverter a lógica e mostrar que as ordens naturais da linguagem e do raciocínio não alteram a sensibilidade e as impressões poéticas. A inversão feita pela trovadora não está apenas na estrutura do poema, ela acontece, também, na autoria de quem entoia as cantigas: a mulher que canta ao homem amado.

O crítico Medeiros e Albuquerque tocou nessa questão quando menciona que as expressões empregadas por uma mulher que se declara ao homem são carregadas de proibição: “Mas se é a mulher que diz exatamente isso, parece coisa brutal, luxuriosa, cínica.

Trata-se da evocação da mesma cena: feita por um dos atores é aceitável; feita pelo outro, é pelo menos incorreta.” (ALBUQUERQUE apud PAIXÃO, 1990, p. 60).

Ou seja, a trovadora se torna transgressora na medida em que é uma mulher construindo sua própria história, invertendo narrativas e destinos. Com isso, usa livremente o lugar e os discursos recuperados pelo feminismo, possibilitando um novo posicionamento dessa mulher em relação ao mundo e ao homem que ama.

A entrega mútua está declarada já nos primeiros versos, ordenando o desejo pela carne. Só depois, ao longo do texto, a cena entre os amantes em sua intimidade vai sendo construída. O desejo, que seria concretizado depois da estruturação dessa relação, está posto: um corpo quer outro corpo, assim, de imediato.

Um corpo sempre quer outro corpo e até mesmo a alma não se contenta com outra alma sem a presença do corpo. É só lembrar os versos de Adélia no poema ‘A terceira via’ (2016, p. 258): “Sem o corpo a alma de um homem não goza.”. Aliás, esse é um tema recorrente na poética adeliana: o corpo como ferramenta da vivência plena do erotismo e também de profunda comunhão com Deus e com os símbolos mais puros do amor sagrado.

Assim, para a trovadora, as relações entre o prazer e corpo não podem ser partidas. E a presença da matéria é tão forte que a realidade se faz inabalável: finalmente, Jonathan existe. Esse excesso de verdade desordena a natureza da idealização e do amor divino. O muso é alguém real, que tem sua própria percepção do mundo e das imagens à sua volta. O muso é alguém que responde quando ofendido, é alguém que convida ao inferno, um passeio pelas linhas tênues das tentações da carne. A verossimilhança do homem e da cena de uma rotina trivial é tão forte que a catarse se estabelece por uma imagem que reconhecemos de pronto: “parece que estou num filme”.

O lugar da entrega ao desejo é o cotidiano: uma rua de casas simples, a vida amena, o sol ardendo no céu dando estalidos no corpo caloroso dos amantes, a fragilidade do humano em relação à força da paixão. É, então, no corpo que o erótico se manifesta e expressa emoções tão genuinamente humanas e presentes no percurso que trilhamos entre céu e inferno. Estar com Jonathan no inferno, na rua torta – assim como é torta a vida, cheia de desvios – era seguir rumo ao caminho do céu, o paraíso. A atração entre a trovadora e seu amor real, o muso, faz com que ela trilhe com ele em qualquer direção, inclusive a do inferno, se preciso for.

O uso do imperativo em diálogo com um interlocutor – alguém para quem se pode confessar a paixão – nos coloca em genuína empatia. Podemos, sim, imaginar o que é o sol da tarde sobre a fragilidade de todos nós.

As mãos dadas a um muso real e palpável é a hierofania do amor. Circunstância tão diferente da idealização cantada pelos trovadores. Rougemont (1988), a respeito da poesia dos trovadores provençais, questiona em busca de respostas: “de onde vêm essa nova concepção do amor ‘perpetuamente insatisfeito’ e esse louvor entusiasta e plangente de ‘uma bela que sempre dirá não?’” (1988, p. 63). Para a trovadora, que inverte as posições de autoria e de tema, a concepção de amor vem de uma determinação muito mais concreta, que lhe dá coragem suficiente para transgredir e viver o desejo em todas as possibilidades do corpo.

O corpo do amado, assim como outros corpos, é, além de lugar de prazer, um espaço de tragédias. O corpo não escapa do sacrifício, das penas vividas por quem ousa amar. O corpo sofre.

O poema ‘Cicatriz’ expõe as dores vividas pela trovadora:

A CICATRIZ

*Estão equivocados os teólogos
quando descrevem Deus em seus tratados.
Esperai por mim que vou ser apontada
como aquela que fez o irreparável.
Deus vai nascer de novo para me resgatar.
Me mata, Jonathan, com sua faca,
me livra do cativo do tempo.
Quero entender suas unhas,
o plano não se fixa, sua cara desaparece.
Eu amo o tempo porque amo este inferno,
este amor doloroso que precisa do corpo,
da proteção de Deus para dizer-se
nesta tarde infestada de pedestres.
Ter um corpo é como fazer poemas,
pisar margens de abismos,
eu te amo.
Seu relógio,
incongruente como meus sapatos,
uma cruz gozosa, ó Felix Culpa!
(PRADO, 2016, p. 299).*

Sim, Jonathan é a imagem de Deus. Mas, muitas vezes, sua beleza supera a beleza divina. Enxergando isso, a trovadora contradiz os teólogos que encerram a imagem de Deus em uma descrição fixa. Ela se coloca como uma mulher que comete o sacrilégio de comparar Deus com o amado sem temer esse pecado, não teme a ferida de morte que uma transgressão como essa pode lhe causar. Ela será resgatada por seu salvador quantas vezes

forem necessárias e isso a dignifica como aquela que vivencia a tríade de amor entre Deus e o muso. Não dá para sair ilesa dessa experiência, a hierofania deixa marcas e cicatrizes.

Por meio do próprio corpo a trovadora pode fazer poesia. Seu corpo é o poema e na imagem do amado ela se vê refletida. Octavio Paz, a respeito disso, diz que: “E assim como através de um corpo amado entrevemos uma vida mais plena, mais vida que a vida, através do poema entrevemos o raio fixo da poesia.” (PAZ, 2012, p. 33).

Se o corpo é o próprio poema, como esperar pelo momento da salvação? Como ter a resignação necessária para enfrentar a temporalidade? “Me mata, Jonathan, com sua faca, / me livra do cativo do tempo”. O desejo de morte como solução para a angústia da espera é, também, uma forma de viver o “amor doloroso que precisa do corpo”. Adélia já tinha escrito: “Jonathan, a morte é amor / e por que, se tenho certeza, ainda temo?” (2016, p. 293) e também: “Amor e morte são casados / e moram no abismo trevoso” (2016, p. 302). Portanto, pelo sofrimento que leva ao gozo é possível anular o tempo e, inclusive, a ideia de morte material. Novamente vemos aí o conceito de Georges Bataille sobre as relações entre o amor erótico e a morte como jogo de continuidade e descontinuidade do ser. A continuidade está intimamente ligada à morte (BATAILLE, 1987, p. 13).

Ademais, o mesmo corpo que permite a realização do amor doloroso também é responsável pela produção poética. No caso de Adélia, não apenas literalmente – a escrita por meio de sua voz e de suas mãos, como ela mesma escreve “Escreve-o quem me dita as palavras, escreve-o por minha mão.” (2016, p. 304) ou em “Sei que Deus mora em mim/ como sua melhor casa./ Sou sua paisagem,/ sua retorta alquímica/ e para sal alegria/ seus dois olhos./ Mas esta letra é minha”, (2016, p. 346) – mas, também, no sentido de ser o caminho para promover o momento poético e vivenciar a sensação inexplicável das epifanias. Esse corpo poético está marcado por “pisar margens de abismos”, por se entregar aos mistérios e aos perigos que afligem aqueles que amam e que enfrentam quaisquer circunstâncias (sejam a morte, as feridas, o pecado).

A trovadora deixa claro que tem consciência dos riscos e faz isso por escolha, ainda que o tempo seja inconveniente como um sapato que aperta. Ela faz isso por completa entrega ao muso e ao desejo: “uma cruz gozosa”. Com esse verso, ela traz para o poema a íntima relação entre sofrimento e prazer: a dor sofrida na cruz (o símbolo do sacrifício em nome do amor) se torna justificável para que o amor seja alcançado. Por isso não é estranho o prazer inerente a “*Felix Culpa*”. Todo o poema se explica, no final, por intermédio dessa expressão que foi cunhada por Santo Agostinho. A “feliz culpa” é usada para mostrar que foi por meio do pecado original que se fez possível a manifestação do amor

redentor de Cristo; foi o pecado cometido pelo primeiro casal humano que possibilitou a materialização carnal de Cristo para sofrer o sacrifício e dar a esperança de salvação à humanidade. A igreja católica, inclusive, usa a expressão de Santo Agostinho no Pregão Pascal, que é o momento litúrgico que anuncia a ressurreição:

*Ó indispensável pecado de Adão,
Pois Cristo o dissolve em seu amor;
Ó feliz culpa, que há merecido
A graça de um tão grande redentor!*

Portanto, quando insere no poema a interjeição “ó *Felix Culpa!*”, a trovadora se assume como uma pecadora que confia na proteção de um deus reencarnado que irá resgatá-la. E o amor doloroso a faz, conscientemente, escolher o inferno para que isso dê ao amor de Deus a oportunidade de se manifestar para perdoá-la. É uma culpa feliz, pois permite que a graça divina seja provada. Ela já tinha dito isso no poema ‘Raiva de Jonathan’: “O corpo é pagão e assim deve ficar / para que lembre Deus constantemente / Seu dever de salvar-nos.” (PRADO, 2016, p. 264).

Bataille (1987) traz essa mesma ideia para sua obra quando analisa as relações entre o sacrifício religioso e o erotismo: “*Felix Culpa!* canta, é verdade, a Igreja: a bem-aventurada culpa! Existe, pois, um ponto de vista que revela a necessidade de se cometer tal erro.” (BATAILLE, 1987, p. 59). Ou seja, o corpo – seja o de Cristo, o da trovadora ou o do muso – são matérias de sacrifício em nome do amor erótico. E por meio do pecado cometido pelo corpo o amor pode ser redentor e levar ao gozo.

Quando a trovadora insere no poema referências católicas que remetem ao sagrado, estabelece relações semânticas que nem sempre precisam ser conhecidas para serem sentidas. A identificação humana com a trovadora – suas imperfeições, suas dores – é certa, pois, humanos que somos, pecamos, fazemos coisas irreparáveis, sofremos no corpo as ações do tempo, pisamos em linhas tênues de abismos e sabemos de nossas culpas e das consequências de nossos próprios atos. Essa identificação, tão bem colocada por Aristóteles em *Poética* (1984, IX, 50), esclarece a imitação do mundo sensível na arte. Já não importa mais a verdade absoluta, mas sim que nos reconheçamos e expressemos uma reação frente à tragédia do outro, o que geraria o sentimento de catarse.

Depois de fazer o irreparável, que foi comparar a imagem do muso à de Deus, a trovadora termina o próximo poema, ‘O conhecimento bíblico’, dizendo que o amor que sente por Cristo não supera do que sente pelo amado.

O CONHECIMENTO BÍBLICO

*Deus me deu um amor e estas palavras
para que eu possa erigi-lo,
palavras e um rito,
um lugar entre ruínas, longe
de todo bulício humano conhecido.
A felicidade é tão grande
que desperta demônios,
os que se ocupam em gerar medo,
pois de onde mais pode vir
este pensamento sujo:
você exposto, nu
à minha sanha de perfeição.
São teus pés que nunca vi
que ameaçam minha vida
porque tua alma já é minha;
teu amor por orquestras,
tua inacreditável humildade.
Eu só quero o que existe,
por isso erijo este sonho,
concreto como o que mais concreto pode ser,
vivo como minha mão escrevendo
eu te amo,
não em português. Em língua nenhuma,
em diabolês, que quer dizer também
eu te odeio,
me deixa em paz,
não exija de mim tanta coragem.
Me deem um lugar no mundo,
Onde não tenha ninguém,
um lugar entre ruínas.
O dia da santidade se aproxima,
O dia pagão em que nascerá minha vida.
Jonathan, antes de Cristo
eu te amo.
(PRADO, 2016, p. 299).*

O mesmo Deus que permite que ela seja humana e pecadora para poder manifestar sua graça é o que concede a ela o amor e as palavras para que ela, pela poesia, possa enaltecê-lo. Assim, tanto a existência de humanidade na trovadora quanto o desejo que ela sente são dádivas divinas. E o momento poético é como uma liturgia silenciosa, um rito.

A linguagem poética anula o acento religioso e teológico para representar uma libertação da carne. O desnudamento do corpo humano e do corpo de Cristo, bem como a utilização de marcas físicas para a expressão do desejo de mulher, mostra um posicionamento de confronto com heranças culturais e religiosas de sacralidade.

A naturalização da nudez como contemplação de beleza e a relação disso com as experiências femininas vão de encontro com análises da arte produzida por mulheres a

partir do final do século XX. No livro *Explosão Feminista* (2018), recém-organizado por Heloisa Buarque de Hollanda, a jornalista Duda Kuhnert dedica um capítulo para análise da atuação feminina nas artes (p. 75). Ao falar sobre a performance, o corpo é colocado como principal meio de expressão na contemporaneidade:

[...] algumas linguagens e procedimentos recorrentes podem ser identificados na produção artística das mulheres. A primeira é a presença flagrante da performance, da autoexposição e do uso do corpo como principais plataformas de expressão. (...) como uma alternativa à ordem simbólica do discurso, identificada como impermeável para a autorrepresentação feminina. (KUHNER, 2018, p. 75).

Desta forma, os percursos e possibilidades de expressão por meio do corpo têm se mostrado como meio de quebrar a ordenação social, tão restritiva para as mulheres. E Adélia, desde a década de 1970, quando lançou seu primeiro livro, avançando até os anos 80, quando lançou as obras analisadas neste trabalho, faz do corpo feminino – não apenas o seu próprio corpo, mas, também, um corpo de mulher simbólica – espaço para expressão artística. E vai além: ela se utiliza de imagens sacras e de dogmas de sua religião para desconstruir a ideia de um corpo santo. Para ela, o corpo feminino, o corpo de Jonathan ou o corpo de Cristo estão abertos à contemplação como experiência estética de beleza e do sublime.

Em ‘Conhecimento bíblico’, como nos mostra desde o título do poema, a trovadora enfrenta consciente uma experiência poética que desperta seus próprios demônios, o que, para a igreja, seria causado por um “pensamento sujo”. Octávio Paz já disse que “O demoníaco, dizem todos os mitos, surge do centro da terra. É uma revelação do escondido”, (2012, p. 146), indicando que tudo no mundo se abre para que a essência do ser se mostre. Com essa percepção, a exposição da nudez traz o desvelamento não mais como erotismo, mas como contemplação da beleza: o *mirandum*, tão usado pela trovadora quando poetiza seu amor pelo muso.

O fascínio que a trovadora demonstra por aquele “que não tem pés” – referência que faz para o que “caminha sobre a massa das águas” (PRADO, 2016, p. 268) – somado à busca pela perfeição afetam profundamente seus sentidos: “São teus pés que nunca vi / que ameaçam minha vida”.

Também está manifesta a necessidade carnal pelo que existe de mais concreto; da mesma maneira que a mão que escreve poemas e declarações de amor e que vive a experiência do sagrado da poesia. Ainda que o tempo – “o dia da santidade se aproxima” – seja a única esperança. O momento de revelação expõe o que a trovadora guarda dentro de si:

a não-língua, língua nenhuma, o diabolês, que é usado para expurgar o descontentamento, para revirar o ser a partir das camadas mais profundas: “toda aparição implica uma ruptura do tempo ou do espaço: a terra se abre, o tempo se cinde; pela ferida ou abertura vemos ‘o outro lado’ do ser” (PAZ, 2012, p. 146), nos diz Octavio Paz.

Por isso, essa não-língua, essa revolta que move a trovadora pede um lugar entre ruínas onde possa ser tentada e viver as duas faces do desejo: o dia da santidade e o dia pagão. A adoração do muso simboliza o momento em que outro deus será adorado e erigido: antes de Cristo, Jonathan. E para enaltecer e se entregar ao muso, ela não poupará esforços. Também não deixará de buscar diversas formas de ir ao encontro dele.

No poema ‘O mais leve que o ar’, a bicicleta – tão comum e cotidiana – surge como uma maneira de alcançar o amado.

O MAIS LEVE QUE O AR

*O que me leva a Jonathan?
A bicicleta do sonho,
mais veloz que o avião.
Anda no mar, encantada,
transpõe montanhas,
para no portão florido.
Jonathan está no escritório
com a luz do abajur acesa.
Demoro um pouco a bater,
pro coração sossegar.
Jonathan me presente
e abre a cortina brusco,
brincando de me assustar.
As bicicletas são duas na planície.
(PRADO, 2016, p. 302).*

A trovadora começa questionando o percurso que percorre até chegar ao muso: um caminho de sonho até um portão florido? O questionamento, feito em discurso direto com o leitor, não tem expectativa de qualquer resposta, mas torna-se um recurso para propor a reflexão e a construção da imagem poética que vem em seguida: uma bicicleta encantada transpondo montanhas.

A bicicleta se torna uma ferramenta de alcance, uma possibilidade de transitar no sonho: ela voa mais leve do que o ar, assim como outros tipos de aeróstatos – dirigíveis e balões. Também “anda no mar, encantada”, flutuando “no onde o que não tem pés / caminha sobre a massa das águas” (PRADO, 2016, p. 268). Mais uma vez, a trovadora incorpora a leveza de quem passou sobre as águas como uma referência de transcendência e,

por que não dizer, da experiência de Cristo. Existe, ademais, o mesmo fascínio por aviões e navios, já confessado por Adélia e que, aqui, representa a imagem da bicicleta do sonho, aquela que voa e navega para leva-la até Jonathan e transpor quaisquer obstáculos.

O sagrado é desconstruído pela linguagem em desmoronamento: uma bicicleta pode ser tão veloz quanto necessário, pode andar no mar e transpor montanhas. A linguagem não está mais sob acordos: “O objeto numinoso é o radicalmente estranho a nós, precisamente por ser inapreensível pela razão humana. Quando queremos expressá-lo não temos outro remédio senão recorrer a imagens e paradoxos.” (PAZ, 2012, p. 147). Desta forma, o deslocamento linguístico provocado pela trovadora nos coloca de frente com versos e palavras tiradas do cotidiano formando imagens capazes de elevar a um momento poético.

A partir da segunda parte do poema, a trovadora se torna a narradora-personagem que compartilha momentos triviais de uma vida a dois. Ela confessa a ansiedade pelo encontro com o amado por meio da descrição de uma cena típica de alguém aflito, respirando fundo enquanto tenta acalmar o próprio coração antes de bater em uma porta que guarda seu amor. Além disso, o momento de intimidade entre os amantes é também relatado como uma brincadeira: o muso presente a presença da trovadora e abre a cortina de súbito, para que ela se assuste. Depois, a imagem no sonho mostra as duas bicicletas percorrendo, juntas, o campo dos amores possíveis.

O uso de algumas rimas externas sutilmente inseridas no poema de forma emparelhadas e intercaladas (sossegar / assustar) garante o ritmo que desencadeia o poema até a quebra no final, quando a o último verso funciona como uma construção de imagem definitiva: “As bicicletas são duas na planície”, ou seja, a cena tão íntima de um casal se torna simbologia do onírico.

A mesma imagem onírica aparece no poema ‘História’, quando ela assim relata os encontros com o amado, proporcionado pelas simbologias da bicicleta:

*Quando Deus criou o mundo
criou junto a bicicleta e o caminho relvado
onde Jonathan me espera para esta bela sequência:
à passagem dos amantes,
o capim florido estremece.*
(PRADO, 2016, p. 287).

Enquanto as duas bicicletas velozes como aviões e flutuantes como navios percorrem a planície, o capim florido sacode como se encenasse a criação divina e a materialização do amor mais excelso.

O desenho proposto pela trovadora em seus versos ao amado é de tamanha leveza (mais leve que o ar, o título nos diz) que remete ao conceito de Italo Calvino (1990), quando este defende que “Se quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza [...]”. (CALVINO, 1990, p. 24). Assim, o peso da existência é anulado pela leveza dos versos; a fantasia de poderes imensos é antídoto contra o peso dos dias.

Ainda no mesmo ensaio, ao conceituar o que entende por leveza dos textos poéticos, Calvino (1990) estabelece três critérios que se encaixam perfeitamente neste poema cantado pela trovadora. No primeiro, o escritor coloca “um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência.” (CALVINO, 1990, p. 28); e pode ser percebido quando a trovadora se despe de qualquer embaraço para confessar sua própria humanidade em versos como “pro coração sossegar” ou “brincando de me assustar”.

Outro ponto de leveza definido por Calvino é “a narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração.” (CALVINO, 1990, p. 29). É o que se pode notar a partir do verso “Jonathan está no escritório [...]”, quando a trovadora inicia a narração da cena do encontro com o muso, culminando na imagem abstrata de duas bicicletas flutuando na planície.

E o terceiro aspecto Calvino coloca como “uma imagem figurativa da leveza que assuma emblemático [...]” (CALVINO, 1990, p. 30). A própria trovadora responde sua pergunta inicial – “O que me leva a Jonathan?” – com a figuração simbólica da “bicicleta do sonho”, que navega e voa usando toda a metáfora do desejo para justificar a conquista do objetivo. E no final, a metáfora sensível do objetivo: “As bicicletas são duas na planície”.

Sendo assim, a combinação de despojamento, abstração e emblema torna o poema um exemplo de leveza poética e etérea contra o peso da vida humana.

O que tira o muso do devaneio e dá a ele concretude é a palavra poética: o verbo se fazendo carne. Jonathan existe porque a trovadora o cria. É o que mostra o poema ‘Mandala’:

MANDALA

*Minha ficção maior é Jonathan,
mas, como é poética, existe*

*e porque existe me mata
e me faz renascer a cada ciclo
de paixão e de sonho.*
(PRADO, 2016, p. 304).

A trindade – Deus x Muso x Trovadora – se realiza por meio da criação concreta do poema: a palavra que transforma o amor divino em desejo erótico. Essa relação, como uma mandala, é circular e contínua.

Mandala, que em sânscrito quer dizer “círculo” ou “completude”, é, também, uma simbologia do Universo. A leitura circular do poema nos coloca na roda vida da ficção e da reinvenção. A construção poética faz o poema ter um sentido giratório, desencadeado pelo fato de que Jonathan é uma criação e que é sempre preciso reinventá-lo. A escolha das palavras – a carne poética – torna a relação entre som e sentido praticamente sinestésica: como leitores, giramos junto com o círculo em movimento.

A repetição de palavras desencadeando e ritmando os versos, ordenam o poema para que o movimento circular aconteça. Inclusive a extensão de cada verso – sendo um curto e outro longo – promove a sensação de ida e volta dos lados da mandala.

Jonathan é ficção, a maior delas. Mas como fato poético, existe e se manifesta. Ao existir, o poder inventivo morre e morre quem o inventa. Isso faz com que a trovadora renasça sempre em um processo de criação que envolve paixão e sonho: sempre a criação e a recriação de Jonathan. Nesse círculo virtuoso, a manifestação poética do muso mata, mas também é alimento: “Jonathan é minha comida” (PRADO, 2016, p. 313).

Assim, se a existência do muso depende de um processo de inventividade da trovadora. É por intermédio dela que o desejo se manifesta; é pela boca e pelas mãos dela que a poesia se materializa: “Corpo de Deus, boca minha” (PRADO, 2016, p. 315). Por outro lado, não há inventividade sem um objeto. O ato de (re)criação faz com que a trovadora renasça para inventar o amor e por ele se deixar levar.

Existe, aqui, uma relação de dependência mútua em que se constata que o muso só existe quando inventado pela trovadora, que, por sua vez, só renasce se puder inventá-lo. Como nos famosos versos de Camões (2010): “Transforma-se o amador na cousa amada, / Por virtude do muito imaginar”.

Ora, o movimento circular da mandala promove, também, a inversão do papel de criador e criatura. A trovadora torna-se o recurso sem o qual não há existência do muso, o homem. Assim, essa mulher se coloca ocupando uma voz inventora que não teme confessar o desejo, fato que a diferencia da literatura produzida antes. No artigo ‘A crítica

literária feminista e os estudos de gênero’ (2011) a pesquisadora Greicy Bellin ressalta que o patriarcado relegou à mulher o papel de objeto de criação, enquanto o masculino era o sujeito criador:

Como consequência, o feminino existiria além da cultura, estando à margem da história e ausente do pensamento político e intelectual. Na literatura, tal divisão se manifestou em uma dicotomia entre o masculino criador, sujeito de representação, e o feminino criado, objeto de tal representação. Desta forma, o fazer literário não era feito para as mulheres, que acabaram sendo amplamente “escritas” na literatura, tornando-se, às vezes, personagens marcantes, mas não autoras. (BELLIN, 2011, p. 05)

Desta forma, o poema traz para a linha de análise não apenas seu valor estético e poético, mas também seu lugar marcado de inversões. Mais do que ocupar um lugar que pertenceu aos trovadores medievais, a trovadora mineira se comporta como autora que transgredir modelos patriarcais que as pesquisas e crítica apontam desde a primeira onda feminista, ainda no século XIX.

Na maioria dos poemas que vimos até aqui, e isso acontece também em boa parte da obra da poeta, Adélia apresenta claramente a construção de imagens nítidas e cheias de simbologias: um corpo na cruz; um caderno de desenho; um rochedo sendo chicoteado pelas ondas; Deus fazendo pantomimas; um navio aportado; um vaso com rosas de plástico; a rua mais torta da cidade; a margem dos abismos; duas bicicletas na planície; a sensação da mandala etc. Essa forma de trabalhar a linguagem, dando a ela uma precisão imagética aproxima-se do que Italo Calvino (1990) chamou de “Exatidão”. Em seu ensaio sobre o tema, ele coloca que um texto exato faz uso de três recursos: “1) um projeto de obra bem definido e calculado; 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis [...]; 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação”. (CALVINO, 1990, p. 71). Essas três premissas aparecem na forma de Adélia tratar a construção visual de seus poemas, como nos exemplos citados acima e no que veremos agora, que também se destaca pela experimentação como tarefa trivial do cotidiano, algo almejado pelos autores e autoras do Modernismo e tão bem colocado na obra de Adélia Prado:

PASTORAL

*Quando, por demasiada,
a saudade de Jonathan me perturba
eu vou pra roça.*

*Nas ruas de café,
 entre canas de milho e folhas de bugre lustrosas,
 sua presença anímica me acalma.
 O cheiro dele é resinas, sua doçura,
 escondida em cupins, cascas de pau,
 mel que nunca provei.
 Meu coração implora à ordem amorosa do mundo:
 vem, Jonathan. E aparece um besouro
 com o mesmo jeito dele caminhar.
 Descubro que passarinhos
 só fazem o que lhes dá gosto
 e me incitam do bambual:
 Você também, pequena mulher,
 deve cumprir seu destino.
 Há um sacramento chamado
 da Presença Santíssima, um coração
 dizendo o mesmo que o meu:
 vem, vem, vem.
 Conheci a cólera de Deus,
 agora, seu vigilante ciúme.
 Até a raiz das touceiras,
 até onde vejo e não vejo,
 rastro imperceptível de formigas,
 Ele, Jonathan, e eu,
 faça, doçura e gozo,
 dor que não deserta de mim.
 (PRADO, 2016, p. 313).*

Para a mulher que ama, a vida simples é um meio de se desviar do sofrimento. Entre as tarefas rurais do interior, o espírito do amado a acalma. O perfume da madeira das árvores inebriando o ambiente a coloca em estado profundo de letargia, sob a calma de alguém que encontrou em seu lugar a plenitude da existência. Ali, em meio a tantas maneiras de viver a presença do muso, a dor da saudade é atenuada.

A vida simples de quem figura no campo e nas pequenas cidades, com suas igrejas e tradições religiosas, insere no poema uma representação cotidiana exemplar, que, até então, muitos poetas evitavam representar em nome de uma preocupação estética. Essa observação sobre a poesia de Adélia foi feita, inclusive, pela pesquisadora Nádya Gotlib, em 1982, quando escreveu sobre a obra de Gilka Machado: "havia uma distância, na sua época, entre o campo da sacralidade da arte e certos aspectos da vida rotineira, que o simbolismo intensifica, o modernismo desenvolve e autoras mais contemporâneas, como Adélia Prado, consomam". (GOTLIB *apud* PAIXÃO, 1990, p. 63)

Em meio às plantações de café e de milho, entre as cascas de árvores, vem o apelo à “ordem amorosa do mundo” que é, também, um pedido ao ontológico: um besouro aparece e pode-se notar nele o mesmo jeito de andar do amado. A pureza representando o

amor. Por meio das manifestações da natureza, a trovadora se torna uma pastora cumprindo sua missão poético-religiosa. Essa missão está sacramentada também nas referências aos ritos religiosos em que um coração clama pelo favor de Deus.

A manifestação do sagrado se torna tão indescritível quanto a vivência poética, que aparece representada por diversas experiências sensoriais: cheiro, tato, paladar. Sobre essas variações, Paz coloca que “na criação poética, é um pouco parecido: ausência e presença, silêncio e palavra, vazio e plenitude são estados poéticos tanto quanto religiosos e amorosos.” (PAZ, 2012, p. 149).

O coração da trovadora implora a presença do amado por meio do uso insistente de vocativos e imperativos: “vem, Jonathan” / “vem, vem, vem”. Esse mesmo coração é incitado pela liberdade e autonomia dos pássaros: “Você também, pequena mulher, / deve cumprir seu destino”.

Pois o que seria um destino de mulher? A própria Adélia já tinha revelado no poema ‘Tempo’, citado no início deste capítulo e publicado no livro *O Coração Disparado*: “A mim que desde a infância venho vindo / Como se o meu destino / Fosse o exato destino de uma estrela” (PRADO, 2016, p. 113). A estrela alta e notável brilha sob dois aspectos: primeiro poeticamente o de uma mulher dividida entre dois amores, o de Deus e o de Jonathan. Se de um lado a presença de Deus está nos elementos concretos do chão, do alimento, das sensações – vale lembrar aqui que no rito da eucaristia o corpo de Deus se faz pelo pão, o amor que transforma o trigo –; por outro lado, a ausência de Jonathan está nas marcas simbólicas do desejo. Por isso ela mesma cria um rito de sacramento pessoal, em que um coração (o do Santíssimo) clama por ela da mesma forma que ela chama o muso: “vem, vem, vem”.

Outro aspecto de um destino de mulher pode ser tomado como o da transgressão cometida por uma poeta que, contra o que a sociedade até então considerava adequado, opta por entoar cânticos de amor e desejo a um muso. Embora Adélia tenha decidido não assumir um posicionamento feminista, sabe-se que a personalidade, ou seja, a escrita a partir de um lugar social, cultural e político, carrega o texto de experiências específicas. É como diz Virgínia Woolf sobre as possíveis diferenças entre uma escrita feminina e uma escrita masculina: “Em primeiro lugar, há a enorme e óbvia diferença de experiências; mas a diferença essencial não é que os homens descrevem batalhas e as mulheres o nascimento dos filhos, e sim que cada sexo descreve a si mesmo.” (WOOLF, 2017, p. 30).

Por isso, o destino de uma mulher é sempre o de ser ela mesma – seguindo “o exato destino de uma estrela” –, com suas formas de vivenciar o cotidiano, com suas transgressões diárias, com sua decisão por se expressar pela poesia e viver a plenitude de seus desejos.

CONCLUSÃO: VOCÊ TAMBÉM, PEQUENA MULHER, DEVE CUMPRIR SEU DESTINO

Chego ao final deste trabalho com a convicção de que o assunto não se encerra. Ao longo da pesquisa e das leituras, muitos questionamentos surgiram; alguns foram respondidos, outros se alongaram e precisarão ser entendidos e, assim, permanece o desejo de descobrir tantas mulheres que se perderam pelos vãos da história da nossa literatura, soterradas pelo cânone e pela crítica que, por tanto tempo, buscou um modelo patriarcal de análises literárias.

Pensando nos recortes que tive que fazer a partir da linha de pesquisa da autoria feminina – diga-se: literatura brasileira, dentro dela a poesia, uma autora conhecida como Adélia Prado, escolhendo apenas dois livros de uma vasta bibliografia, destes livros apenas 12 poemas, olhando para esses poemas a partir de uma comparação com a tradição do trovadorismo e tentando entender como a poeta mineira subverteu o lugar e tomou um assento que sempre pertenceu aos homens, colando, além disso, esses homens em posição de objeto de sua inspiração, seus musos – pude entender a importância não apenas de Adélia Prado para a literatura brasileira, mas, sobretudo, sua fundamental presença nos debates a cerca dos múltiplos feminismos; também a respeito da diversidade das formas de mulheres existirem atualmente, além das maneiras que essas mulheres encontraram de se colocar autonomamente no mundo sem tentarem se encaixar em padrões de submissão ou, inclusive, de atenderem a expectativas de rebeldia. O contato com a obra adeliana me sensibilizou frente às mulheres diversas que praticam um feminismo cotidiano e genuíno, com muita simplicidade nos modos de vida e grandes reflexões sobre a existência.

Fica a certeza de que ainda há muito que se conquistar quando se pensa em um lugar de igualdade para a mulher na literatura (assim como na sociedade, na política, na cultura etc.).

A literatura está e sempre esteve presente não apenas como objetivo de conquistas de espaços, mas, também, como ferramenta de capacitação das mulheres. Desde as primeiras ondas feministas no Brasil (no início do século XIX), quando a principal reivindicação era por direitos à alfabetização e à escolarização, a literatura esteve presente na vida das mulheres. A professora Constância Lima Duarte (2003) nos explica sobre isso citando Zahidé Muzart:

[...] no século XIX, as mulheres que escreveram, que desejaram viver da pena, que desejaram ter uma profissão de escritoras, eram feministas, pois só

o desejo de sair do fechamento doméstico já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão. E eram ligadas à literatura. Então, na origem, a literatura feminina no Brasil esteve ligada sempre a um feminismo incipiente. (MUZART *apud* DUARTE, 2003, p. 153)

Com o tempo, sabemos que as mulheres queriam muito mais do que alfabetização, muito mais do que educação formal. Queriam um lugar de igualdade em todos os níveis de existência e atuação, como coloca Virginia Woolf na resposta à resenha do pseudônimo Falcão Afável, no jornal *New Statesman*, em outubro de 1920:

Mas o que é necessário não é apenas a educação. É que as mulheres tenham liberdade de experiência, possam divergir dos homens sem receio e expressar claramente suas diferenças (pois não concordo com Falcão Afável que homens e mulheres sejam iguais); que todas as atividades mentais sejam incentivadas para que sempre exista um núcleo de mulheres que pensem, inventem, imaginem e criem com a mesma liberdade dos homens e, como eles, não precisem recear o ridículo e a condescendência. (WOOLF, 2017, p. 51)

Não cabe neste momento e nesta pesquisa, infelizmente, um questionamento das funções da literatura, pois sabemos a proporção que essas reflexões tomariam neste trabalho. Contudo, não podemos deixar de frisar que são nítidas as intrínsecas relações da literatura com a sociedade e com as culturas, e, por isso mesmo, a importância da representatividade da autoria bem como a consciência crítica a respeito das representações da mulher na arte literária, tão formadora de reflexões sociais e de outras linguagens.

A partir do que nos diz Muzart e Woolf, acima citadas, e pensando nas análises e na proposta deste trabalho, torna-se evidente que Adélia Prado inaugurou lugares raros em nosso cânone. Seja por sua presença como poeta, por suas inovações linguísticas e criativas, pela valorização dos modos populares ou pela constante representação de diferentes tipos e vozes femininas na poesia. Adélia faz parte, hoje, de uma lista de mulheres que transgrediram o que socialmente já havia sido determinado a elas: o silêncio, a clausura doméstica, a devoção familiar, a castidade religiosa. E essa postura muito mais pragmática do que teórica acaba por não estabelecer uma relação imediata com as intenções de Adélia de empunhar, ou não, uma bandeira em sua obra.

O que Adélia conquistou para escritoras brasileiras que vieram depois dela é consequência de seu ato de existir e resistir frente a inúmeros fatores que poderiam tê-la mantido no interior de Minas Gerais, com uma educação básica e cuidando de sua família. Mas ela não se conteve: tomou para si, sem pedir autorização de ninguém, um lugar. E não

era qualquer lugar: era um espaço que desde muito antes da invenção da escrita já pertencia poeticamente aos aedos, aos trovadores, aos poetas homens. Adélia demonstrou, escrevendo poemas, que também sendo mulher se escreve sobre desejo, sobre o corpo, sobre o amor, sobre erotismo, sobre a vida e sobre a espiritualidade. Ela também representou, pela literatura, que sendo mulher também se tem filhos, se cuida da casa, também se vive plenamente o sexo, também ama quintais e igrejas, que sendo mulher também se pensa sobre revoluções, sobre amargura, sobre alegrias.

A pluralidade feminina que Adélia Prado incorporou em sua obra já antecipava discussões que, do começo do século XXI aos dias atuais repensam o feminismo: não há mulher única, não há pauta única nem formas homogêneas de ser mulher e reivindicar direitos. Ao puxar a cadeira e sentar-se em uma mesa para a qual não foi convidada – a do cânone poético – a trovadora mineira mostrou que sua voz era a de muitas que a antecederam e de muitas que viriam depois, ou seja, um ideal tão forte em qualquer luta feminista.

Quando escolheu Jonathan como seu muso inspirador, destinando a ele cantigas de adoração e de desejos, Adélia colocou o homem e sua masculinidade na posição em que sempre estiveram as mulheres: a do objeto contemplativo, da perfeição divina e do belo. Jonathan, o muso inventado, pode ser visto de inúmeras formas metafóricas e poéticas: a epifania do milagre; a materialização do amor de Deus; a força do desejo e motivo da existência; o mote da criação literária; o emblema da força feminina enquanto produção de discursos; o veículo para a vivência espiritual; a ferramenta para construção de si mesma. É que não há Jonathan, assim como inexitem as musas desde Hesíodo (no século VIII a.c.). O que ambos são, desde sempre, é um caminho para aonde a força poética se destina, um objeto que leva a um fim.

Cantando seus versos ao muso, a trovadora tomou emprestadas as vozes de muitas mulheres, de autoras renomadas às lavadeiras. Por isso a importância não apenas dos estudos e pesquisas sobre autoria e representação de mulheres na literatura, mas, mais especificamente, deste trabalho. Precisamos expor, cada vez mais, mulheres que ‘Com licença poética’, tomam a produção de homens para si e a reescrevem com suas próprias mãos: “[...] Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina./ Inauguro linhagens, fundo reinos [...]”. (PRADO, 2016, p. 17). Mulheres que sabem, como ninguém mais poderia saber, que existem muitas formas de lutar por um lugar de igualdade: algumas escrevem manifestos e panfletos; outras gritam, atacam e se arriscam; há aquelas que apontam caminhos e reflexões; e existem as que seguem avançando apesar de qualquer barreira, sobem no palanque e se sentam solenes em uma cadeira que não lhe pertence.

Absolutamente todas essas mulheres abrem caminhos para que passemos, para que alcancemos e, sobretudo, para que sobrevivamos.

IMAGINAI O QUE ERA O SOL DA TARDE SOBRE NOSSA FRAGILIDADE

Eu já tinha tentando terminar uma graduação em Letras em 2003 quando deixei o curso pouco antes de concluir, por conta do choque que senti ao entrar em uma sala de aula como estagiária e presenciar, como todos os que possam por isso, a inversa proporcionalidade entre desestrutura oferecida pelo Estado e o nível de responsabilidade exigida do professor. Mas acabei voltando, em 2012, pois não havia, para mim, outra possibilidade. Há dentro de mim isso de ser professora de literatura não só por gosto, mas por profissão de fé.

Na segunda tentativa, acreditando genuinamente no poder transformador da literatura, passei a investir tudo de mim na carreira acadêmica. Saí de um emprego promissor em uma multinacional, deixando cargos de liderança que exercia há 15 anos e era bem remunerada. Saí, aos 35 anos, colocando de lado a realização financeira em nome de uma possível realização do desejo. E não me arrependo, embora muito esforço façam diversas forças sociais e políticas para que eu enxergue essa escolha como equivocada.

A partir de 2016, já graduada, recuperei o contato com a literatura produzida por mulheres e as análises feitas sobre a autoria e suas representações, sempre pautadas e embasadas nas críticas e teorias feministas. Eu já era uma mulher relativamente autônoma há muitos anos e privilegiada em vários aspectos. Muito me atraía conhecer modos de vida e representações de outras mulheres na linguagem literária.

Nesta época, eu já era uma escritora publicada – já tinha lançado o livro de poemas *Fantasia para quando vier a chuva*, em 2011; além do livro de contos *Mulheres sob Descontrole*, em 2015. Também já tinha participado de antologias, sites e revistas especializadas em literatura, além de ter atuado na produção e curadoria de eventos e festivais da cidade de Londrina. Eu já tinha, também, contato com muitas outras escritoras pela internet, sabia que mais e mais mulheres vinham se fazendo ouvir na literatura, encontrando espaço nas editoras e buscando seus lugares nos eventos. Ou seja, eu era uma pesquisadora por iniciativa própria e por curiosidade pessoal, justamente por que eu também era uma autora que buscava ser lida.

Percebi, no percurso, que muitas autoras que se colocavam como tal – que reivindicavam para si o título de escritoras – estavam, quase sempre, ligadas às questões do

feminismo e às discussões sobre direitos da mulher. Dessa forma, foi inevitável atrelar a busca pelo lugar da mulher que escreve com os estudos do movimento feminista. A partir daí, minha escolha por um campo de pesquisa estava posta: eu queria, sem dúvida, analisar uma poeta da literatura brasileira refletindo sobre outros lugares em nossa história literária.

A escolha de Adélia Prado, poeta que eu já lia e já admirava, apareceu depois de ler, em lugares diversos, a respeito das polêmicas entre suas falas pessoais e o movimento feminista. Para muitas frentes do movimento, Adélia era considerada conservadora, carola e moralista. Intrigou-me o fato de que eu, já leitora de sua obra, não houvesse percebido tal conotação e, por isso, me interessei pelo aprofundamento do olhar e pelo enfrentamento das críticas. É fato que defendo neste trabalho, e defendi durante todo o estudo que fiz, a potência da poesia de Adélia como emancipadora e igualmente valorizadora das mulheres simples como minha mãe, minhas tias e minhas avós. Não são mais nem menos feministas do que outras que foram às praças e também buscaram seu espaço.

Em 2016, no auge do meu interesse pelas teorias feministas e de simbologias do patriarcado sobre o feminino, o Brasil, que já havia iniciado uma deslegitimação discursiva da presidenta Dilma Rousseff, passou pelo processo de golpe institucional que a destituiu como presidenta. No decorrer do processo, as pessoas que liam ou refletiam minimamente a cerca das violências simbólicas contra a mulher puderam perceber um discurso altamente machista e misógino em que, entre xingamentos e ofensas voltadas para a identidade feminina de Dilma, chegou-se ao ponto de usarem adesivos simulando a imagem dela com as pernas abertas nas bocas dos tanques dos carros, a fim de protestarem contra o preço dos combustíveis e contra a corrupção na Petrobrás. Dilma passou a ser ofendida e atacada como mulher em quaisquer pronunciamentos ou aparição pública, bem como por meio de artigos, reportagens e memes nas redes sociais. Sua deposição foi o estopim para a ascensão de uma ideologia conservadora e de extrema direita no Brasil, reforçada pelas mesmas correntes em outros lugares do mundo, como, por exemplo, nos Estados Unidos e na Argentina.

Iniciou-se a massificação de um discurso contra minorias, contra ideologias progressistas de esquerda, contra lideranças sindicais e contra quaisquer pautas que questionassem intervenção da religião no Estado ou que se opusessem à presença da instituição militar no governo. O representante brasileiro dessa frente, Jair Bolsonaro, e seu guru, Olavo de Carvalho, passaram a proferir frases de efeito e discursos de ódio contra a esquerda e contra pautas de minorias (negros, mulheres e LGBTQI+, índios). Tudo isso somado ao combate da “doutrinação marxista” e da “ideologia de gênero” impostas (segundo

o que diziam) pelas escolas e Universidades, fazendo, inclusive, de professores e pesquisadores alguns dos maiores inimigos da sociedade. Além disso, as pesquisas e o pensamento científico foram sendo, cada vez mais, desmontados e desacreditados.

Pois bem, assistindo a tudo isso durante os dois anos letivos do mestrado – enquanto eu ia me encontrando com tantas histórias silenciadas, como a de mulheres e de negros, por exemplo – a dor e a perda de foco e de motivação foram inelutáveis. Não havia mais, em mim nem na maioria dos colegas das ciências humanas, o vigor necessário para a pesquisa, o desejo de escrever sobre um tema, força para defender ideias em um texto acadêmico. Toda nossa energia intelectual e física estava voltada para argumentar, discutir e debater a instauração do projeto do ódio no Brasil. O inconformismo adoeceu muitos de nós, inclusive.

Fracassamos. E, junto com o fracasso, veio o sentimento de profundo abatimento. Vencidas as eleições de 2018, Bolsonaro, como previsto desde a pré-campanha, imediatamente passou a atacar ministérios da cultura, da educação e do trabalho, bem como secretarias de Direitos Humanos e de minorias. Para o ministério da educação, foi indicado por Olavo de Carvalho e nomeado o colombiano Ricardo Vélez Rodríguez, ferrenho defensor de uma ideologia de extrema direita e que, logo de início, anunciou alterações nos livros didáticos, retirando, inclusive, a obrigatoriedade de conteúdos de diversidade étnica, cultural e de violência de gênero. Ademais, passou a proferir frases como “As universidades devem ficar reservadas para uma elite intelectual.”¹⁷. Bem, depois de várias outras polêmicas e ações inconstitucionais, foi demitido e, no lugar dele, Bolsonaro nomeou o economista Abraham Weintraub, que, desde 2018, já palestrava com o mote de “vencer o marxismo cultural nas universidades”¹⁸, inspirado pelas teorias de Olavo de Carvalho. O novo ministro não demorou a atacar as Universidades diretamente em sua manutenção financeira: congelou recursos tanto da educação básica quanto das universidades federais. Mais de 2 bilhões de reais destinados a programas da educação em todos os níveis foram bloqueados. Também anunciou o corte de 1 terço do orçamento das Universidades Federais alegando questões ideológicas, promoção de “balbúrdia” no campus e baixo desempenho acadêmico, demonstrando total falta de informação, pois citou exemplos como a Universidade Federal da Bahia, a Federal Fluminense e Universidade de Brasília, justamente instituições ranqueadas

¹⁷ Jornal Valor Econômico, em 28/01/2019. Disponível em <https://www.valor.com.br/brasil/6088217/ideia-de-universidade-para-todos-nao-existe-diz-ministro-da-educacao>

¹⁸ Ao lado do irmão, Abraham palestrou na Cúpula Conservadora das Américas, em dezembro de 2018.

entre as 50 melhores da América Latina, segundo o *Times Higher Education*. Depois, o golpe ainda mais profundo nas Universidades: o repasse de quase 3500 bolsas para estudantes de programas de pós-graduação foram suspensas pela Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), impactando diretamente a pesquisa científica no país, além de diversos programas de desenvolvimento das ciências dentro das Universidades. E o desmonte não parou por aí. Diariamente vemos notícias de cortes de verbas e bolsas em todas as instituições e centros de pesquisas, vemos discursos e mentiras a respeito da pesquisa científica no país, bem como um esforço para invalidar números e índices que os cientistas brasileiros apontam e estudam.

Assim, desde a aparição e a ascensão do bolsonarismo no Brasil, não houve, em nenhum momento, discurso que indicasse investimento na estrutura das escolas, na qualidade de vida de professores e alunos e, menos ainda, no diálogo com as Universidades e com as pesquisas. Trata-se de um governo que escolheu as instituições educacionais públicas como principal inimigo. E pior: conseguiu uma legião de seguidores nessa campanha.

Enquanto isso, eu e colegas pesquisadores permanecíamos sendo atacados direta e indiretamente, tanto por ações do governo quanto por discursos disseminados na sociedade. Questionamentos a respeito da finalidade de estudos filosóficos e sociológicos; acusações de doutrinação esquerdista, feminista e homossexual nas salas de aulas; culpabilização de pesquisas acadêmicas pelo mau uso do dinheiro público; ofensas à moral de alunos, professores e pesquisadores.

A escolhida para o ministério da mulher, família e Direitos Humanos foi Damare Alves. Formada em Direito e pastora de diversas igrejas evangélicas, Damare começou uma batalha contra o que chama de “ideologia de gênero”, acusando educadores de incentivar a sexualização dos alunos, além de estimular a desconstrução de identidades sexuais biológicas. Ficou famosa, em sua cerimônia de posse, quando bradou em um vídeo que “menina veste rosa, menino veste azul”¹⁹ e que “menina será princesa e menino será príncipe”. Mais tarde, disse publicamente que a Igreja havia perdido espaço dentro das escolas e que os evangélicos deveriam “ocupar a ciência”. Não parou por aí. Em março de 2019, mês de celebração no Dia Internacional da Mulher, Damare distribuiu falas machistas e de submissão feminina, como “Nós vamos ensinar nossos meninos nas escolas a levar flores para meninas, por que não? Abrir porta do carro para mulher, por que não?”, além de, mais uma vez, criticar a luta por igualdade de gênero.

¹⁹ Disponível em <https://oglobo.globo.com/sociedade/relembre-as-polemicas-envolvendo-damare-alves-em-um-mes-de-gestao-23416699>

Por isso, em meio ao caos de um processo político-social que ameaça direitos das mulheres, que institui o fundamentalismo religioso como parâmetro para leis e conquistas do feminismo e que encara a luta feminista como desnecessária, passei a me considerar, de certa forma, transgressora: eu estava apresentando como linha de pesquisa um dos temas mais rechaçados pela força que governa o Brasil neste momento. Comecei a pensar como eu e outros pesquisadores que se aprofundam em temas de minorias poderíamos nos justificar ou defender nossas pesquisas em uma banca, caso, futuramente, o conservadorismo se abrigasse sob o espaço acadêmico. Então passei a olhar para meu trabalho e buscar nele um espaço que resistisse contra as falas absurdas ouvidas diariamente, tanto da ministra da mulher quanto do presidente da república – como “na quinta eu dei uma fraquejada e veio mulher” (dita a respeito de seus filhos em uma palestra no clube hebraica, em abril de 2017); ou “tem que botar quem dê conta do recado. Se botar as mulheres vou ter que indicar quantos afrodescendentes” (quando questionado sobre número de mulheres no ministério, em março de 2018); também quando, ao assumir sua pauta conservadora, em abril de 2019, disse a respeito do turismo “quem quiser vir fazer sexo com uma mulher, fique à vontade.”²⁰; ou quando mais diretamente seu filho replicou falas do pai no Twitter e alertou que professores devem evitar assuntos como feminismo em sala de aula²¹.

Voltei-me para minha pesquisa tentando um discurso que elevasse a literatura a um lugar que significasse um posicionamento a respeito da importância da busca pela igualdade de gênero, por justiça e por revisitação histórica; um lugar que respeitasse a diversidade e as subjetividades de mulheres. Com uma linguagem que atingisse a todas que decidissem entender o que, de fato, se faz nas áreas de humanas em uma Universidade. Eu quis – e este desejo me salvou de ser abatida pela desesperança – que qualquer um que se prestasse a ler meu trabalho me entendesse e entendesse como é fundamental darmos voz àquelas que foram silenciadas e não puderam ter seus textos lidos ou publicados. Eu coloquei como objetivo mostrar que as mulheres não servem a literatura apenas como musas inspiradoras de grandes autores homens, que mulheres também escrevem sob a ótica do desejo, do amor, da autonomia. E que uma autora pode ter seu reconhecimento, ainda que prefira se permanecer distante da militância, já que ela – enquanto existência, sendo mulher e se atrevendo a querer ser ouvida – já anuncia um lugar de resistência.

²⁰ Disponível em <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2019/04/coletivos-de-mulheres-e-6-estados-brasileiros-repudiam-bolsonaro-turismo-sexual-nao>

²¹ Disponível em <https://oglobo.globo.com/brasil/eduardo-bolsonaro-pede-que-professores-evitem-feminismo-23349531>

Pois bem, foi nisso tudo que me apeguei para retomar meu trabalho e não deixar que ele caísse no silêncio que tentam impor aos movimentos sociais, entre eles o feminista. Tentei lembrar que, assim como Adélia, quero puxar minha cadeira à mesa e me sentar sem precisar da autorização de ninguém.

Eu – mulher, poeta, pesquisadora, professora, feminista – entendi, depois de tanta angústia e desesperança, o que significa, a esta altura e neste país, pesquisar outra autora mulher e poeta: entender que a literatura é um lugar e, neste lugar, cabemos todas. Eu compreendi, finalmente, que existir como sou e pesquisar o que escolhi me serviu para ser salva e permanecer em pé ainda que tudo a minha volta desabe.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Samantha D. A oralidade das cantigas: tradição e cotidiano na poesia de Adélia Prado. *In: COLÓQUIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS: DIÁLOGOS E PERSPECTIVAS*, 10., 2017, Londrina. **Anais eletrônicos** [...]. Londrina: LEM: UEL, 2017. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Samantha%20Danielly%20de%20Abreu_391a398.pdf. Acesso em: 30 jul. 2019.
- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. *In: ADORNO, Theodor W. Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 65-89.
- ALI, Fatima Rodrigues. **Um país de memória e sentimento**: alguns temas na poesia de Adélia Prado. 2012, 96f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. De animais, santo e gente. *In: PRADO, Adélia. Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2016, p. 481-482.
- ANDRADE, Mário de. **O Movimento Modernista**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1942.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BELLIN, Greicy Pinto. A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 7, dez. 2011.
- BESSA, Raimunda Alvim Lopes. **A arte de um vitral**: fragmentos do cotidiano em Adélia Prado. 2008. 137f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Sonetos para amar o amor**. Org. Sergio Faraco. São Paulo: L&PM, 2010.
- CORTÁZAR, Julio. Para uma poética. *In: CORTÁZAR, Julio. Valize de Cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 85-101.
- COSTA, R.; MADEIRA, M.; SILVEIRA, C.. Relações de gênero e poder: tecendo caminhos para a desconstrução da subordinação feminina. *In: ENCONTRO NACIONAL DA REDE FEMINISTA E NORTE E NORDESTE DE ESTUDOS E PESQUISA SOBRE A MULHER E RELAÇÕES DE GÊNERO*, 17., 2012, João Pessoa. **Anais eletrônicos** [...]. João Pessoa: UFPB, 2012. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/index.php/17redor/17redor/paper/view/56/196>. Acesso em: 30 jul. 2019.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lucia. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CUNHA, Janaina. **As letras da franciscana Adélia Prado**. Folha de São Paulo, Ilustríssima, p. MA2-3, 13/12/2015. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=20437&anchor=6011036&origem=busca>. Acesso em: 10 jun. 2019.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, 2003, p. 151-172.

ESPANCA, Florbela. **Charneca em flor**. 2. ed. Coimbra: Gonçalves, 1931.

FREITAS FILHO, Armando. Poesia vírgula viva. *In*: FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. **Anos 70: Literatura**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

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

FORTUNA, Felipe. **As Contradições de Deus** (sobre a poesia de Adélia Prado). Disponível em: <http://www.felipefortuna.com/as-contradicoes-de-deus-sobre-a-poesia-de-adelia-prado/>. Acesso em: 12 jun. 2019.

GILES, Thomas Ransom. **História do existencialismo e da fenomenologia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

HESÍODO. **Teogonia**. Trad. Jaa Torrano, 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

JAFFE, Noemi. A poesia de Adélia Prado soa conhecida em livro de inéditos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 90, n. 29.725, 21 ago. 2010. Ilustrada, p. E8-E9. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=18392&anchor=5813892&origem=busca>. Acesso em: 30 jul. 2019.

KEHL, Maria Rita. O feminino na psicanálise. *In*: PORTO, Marta. **Olhares femininos**. Rio de Janeiro: X Brasil, 2006.

KLIEN, Julia. Na Poesia. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 105-137.

KRAUZ, Luis S. **As musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

KUHNERT, Duda. Nas Artes. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 75-104.

- LAUAND, Luiz Jean. **O olhar**: Mirandum e theoria. Disponível em: http://www.grupotempo.com.br/tex_adelia.html. Acesso em: 18 mar. 2019.
- LOPES, Adília. **Entrevista a Adília Lopes**. Entrevistador: projeto Jogos Florais – poesia e crítica. Jogos Florais, Lisboa, 02 de agosto de 2017. Disponível em: <https://www.jogosflorais.com/entrevista/2018/1/26/entrevista-a-adlia-lobes>. Acesso em: 29 jul. 2019.
- LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-). **Cantigas Medievais Galego Portuguesas** [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>. Acesso em: 25 jul. 2019.
- MARIANO, Alex Villas Boas O. **Teologia e literatura como teopatodiceia**: em busca de um pensamento poético teológico. 2013. 491 f. Tese (Doutorado em teologia) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2013.
- MASSI, Augusto. Móbile para Adélia. In: PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2016. p. 495-526.
- MEIRELES, Cecília. **Viagem**. 2. ed. São Paulo: Global, 2012.
- MONÇÃO, Valdice Gomes de S. **Mais que Amélia**: um estudo da figura feminina na poesia de Adélia Prado. 2016. 79 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado da Bahia, Salvador. 2016.
- MORAES, Vinícius de. **Poesia completa & prosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1981.
- MOREIRA, Ubirajara Araújo. Adélia Prado: uma poética da casa. **Revista Uniletras**, Ponta Grossa, v. 22, n.1, 2000, p. 81-103.
- MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- PAIXÃO, S. P. O olhar condescendente. **Travessia**: revista do curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UFSC, 2º semestre de 1990, p.50-63. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17201/15775>. Acesso em: 05 ago. 2019
- PAZ, Octávio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PEREIRA, Luciana V. Macedo. **Desdobramento do cotidiano humilde na poética de Adélia Prado**: uma leitura de Bagagem (1976). 2016, 63f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Viçosa, MG.

PEREIRA, Maria Helena da R. O conceito de poesia na Grécia arcaica. **Revista Humanitas**, Coimbra. v. 13-14 (1961-1962). p. 336-357. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/o_conceito_de_poesia_na_gr%C3%A9cia_arcaica. Acesso em: 15 jun. 2019.

PLATÃO. **A República**. Trad. de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

PRADO, Adélia. Adélia Prado: penso em sexo, morte, Deus e poesia todo santo dia. Entrevistadora: Maria José Somerlate Barbosa. **Brasil: Revista de Literatura Brasileira**. Porto Alegre: UFRGS, 1994, n. 9, vol. 7, p. 75.

PRADO, Adélia. Lírica, bíblica e existencial: aos 80, Adélia Prado reflete sobre o mundo. Entrevistadora: Mariana Filgueiras. **O Globo**, 28 nov. 2015. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/lirica-biblica-existencial-aos-80-adelia-prado-reflete-sobre-mundo-18164825>. Acesso em: 15 jun. 2019.

PRADO, Adélia. **O anjo poético de Adélia Prado**. Org. Branca Maria de Paula. Suplemento Literário Minas Gerais. Belo Horizonte, 23-06-1984, ano XIX. Nº 925, p. 1.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

PRADO, Adélia. **Regina Duarte encontra Adélia Prado**. Entrevistadora: Regina Duarte. Jornal Folha de São Paulo, Ilustrada, 13/07/1993, p. 4-5. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=12118&keyword=Emilia&anchor=4767464&origem=busca>. Acesso em: 15 jun. 2019.

QUEIROZ, Vera. **O vazio e o pleno** – a poesia de Adélia Prado. Goiânia: Editora da UFG, 1994. Coleção Orfeu, nº 1.

RICHARD, Rodolfo. **Poetisa é a mãe**. Correio do Povo do Paraná, 01 de dezembro de 2012. Disponível em: <https://www.jcorreiodopovo.com.br/noticia/poetisa-e-a-mae>. Acesso em: 25 jul. 2019.

RICOEUR, Paul. O processo metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento. *In*: SACKS, Sheldon (Org.). **Da Metáfora**. São Paulo: Editora da PUC-SP & Pontes, 1992. p. 145-160.

RODA Viva. Adélia Prado. São Paulo: Tv Cultura, 05/09/1994. Disponível em: https://tvcultura.com.br/videos/63683_roda-viva-adelia-prado-1994.html. Acesso em: 12 jun. 2019.

RODA Viva. Adélia Prado. São Paulo: Tv Cultura, 23/04/2014. Disponível em: https://tvcultura.com.br/videos/13432_adelia-prado-24-03-2014.html. Acesso em: 12 jun. 2019.

ROUGEMONT. Denis de. **O amor e o Ocidente**. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. RJ: Ed. Guanabara, 1988.

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

TAVEIROS, Paio Soares de. *Apud*: SPINA, Segismundo. **Presença da literatura portuguesa** – Era medieval. 3. ed. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1969, v.1, p.38-39.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum**: para todas, todes e todos. 4. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TORRANO, Jaa. Ouvir e ver a canção. *In*: HESÍODO. **Teogonia**, 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007. p.15-20.

TORRANO, Jaa. Musas e Ser. *In*: HESÍODO. **Teogonia**, 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007, p.21-28.

TORRANO, Jaa. Musas e Poder. *In*: HESÍODO. **Teogonia**, 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007, p.29-37.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa**. Porto: Lello & Irmão Editores, 1977.

VERUNSCHK, Micheliny. **Sou poeta**: profissão de fé e arte e ofício. São Paulo, 23 jul. 2019. Facebook. Disponível em:
https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=2314246305322961&id=100002128427506.
Acesso em: 12 ago. 2019.

WIECHMANN, Natalia Helena. **A poesia de Adélia Prado**: expressão feminina do cotidiano e do sublime. 2010. 46 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2010.

WOOLF, Virginia. A posição intelectual das mulheres. *In*: WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Trad. Denise Bottman. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017. p. 33-51.

WOOLF, Virginia. Mulheres romancistas. *In*: WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Trad. Denise Bottman. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017, p. 25-31.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.