

Revista de Literatura,
História e Memória



Seção:

Pesquisa em Letras no contexto Latino-
americano e Literatura, Ensino e Cultura

ISSN 1983-1498

v. 18 – n. 31 – 2022

UNIOESTE / CASCAVEL - p. 255-275

“MEU CORPO ME AMA E QUER
RECIPROCIDADE”: NOÇÕES DE CORPO NA
POÉTICA ADELIANA

“My body loves me and wants reciprocity”: notions of the
body in adeliana poetics

Paola Ramos Ladeira¹

RESUMO: O corpo é um componente recorrente nos poemas de Adélia Prado. Alguns críticos, como Augusto Massi, Antonio Hohlfeldt e Affonso Romano Sant’Anna, ao lançarem luz aos poemas adelianos, mencionam, respectivamente, a formação de um organismo vivo, um discurso que questiona a domesticação do corpo e uma poética visceral. Entretanto, suas abordagens velam traços da multiplicidade de corpos existentes e ali presentes ao partirem de uma ótica que entende o corpo como unidade e totalidade, para além de tratar o corpo de forma tradicional. Nessa

perspectiva, temos o presente artigo que propõe uma leitura de alguns poemas de Adélia Prado, retirados de *Poesia Reunida* (2015), pretendendo desenvolver um pouco mais essa questão.

PALAVRAS-CHAVE: Poema; Corpo; Feminino; Erotismo; Experiência.

ABSTRACT: The body is a recurring component in Adélia Prado's poems. Some critics, such as Augusto Massi, Antonio Hohlfeldt and Affonso Romano Sant’Anna, when shedding light on Adelian poems, mention, respectively, the formation of a living organism, a discourse that questions the domestication of the body and a visceral poetics. However, their approaches veil traces of the multiplicity of existing bodies and present there, starting from an optics that understands the body as unity and totality, in addition to treating the body in a traditional way. In this perspective, we have the present article that proposes a reading of some poems by Adélia Prado, taken from *Poesia Reunida* (2015), intending to develop this question a little more.

KEYWORDS: Poem; Body; Feminine; Eroticism; Experience.

INTRODUÇÃO

“Como fazer com que o corpo fale?” (BARTHES, 1988, p. 254). A proposição de Roland Barthes contagia este texto. Pensar o poema, desdobrá-lo, retirá-lo do estereótipo classificatório, da linguagem comunicativa, das vias do entendimento que se pensa claro e enviável, eis o gesto que se promove ao lançar sobre ele olhar de corpo. Há atravessamento, violação, neste gesto de penetrar um corpo que também afeta, numa relação de trocas infundáveis. “Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também.” (DERRIDA, 2001, p. 115).

A proposta deste artigo é analisar alguns poemas de Adélia Prado, retirados de *Poesia*

¹ Professora Substituta de Língua Portuguesa do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestra em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: ramosladeira@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2678064647770398>.

Reunida (2015), livro em volume único que reúne oito livros poéticos da poeta: *Bagagem*, *O coração disparado*, *Terra de Santa Cruz*, *O pelicano*, *A faca no peito*, *Oráculos de maio*, *A duração do dia* e *Miserere*. A partir deles, propomos uma abertura de sentido ao que se entende por corpo. Vale ressaltar que não pretendemos chegar a um resultado unívoco.

Os corpos de análise serão aqui entendidos como corpos e não enquanto *corpus*. Por serem corpos, o exercício se realizará na ordem do poema para a escrita, e não seu inverso. O poema falará através de seu corpo. Acerca da escolha dos poemas, sem vínculos expressos e endereçados entre o poema e a sua obra, a seleção partiu de uma tentativa de apreensão de formas sutis de contatos e de sintomas corpóreos, perpassando pelos temas e pelos poemas que se estabelecem nessa perspectiva.

É preciso ter em conta que a obra geral da poeta mineira recebeu imensa atenção em sua época, e ainda hoje, a partir de estudos voltados para a questão do corpo, do corpo feminino, do corpo erótico e do corpo sagrado. Faltou, contudo, repensar a multiplicidade dos corpos manifestos e suas relações; repensar a experiência corporal e seus existires.

CORPO ORGÂNICO E ORGANIZÁVEL

É comum o uso da palavra “corpo” no sentido de organicidade e de organização, seja para retirar suas características particulares para promover uma unificação, como em “o corpo docente”, seja para refletir sobre as funções das partes em relação a outras partes, como em “o corpo do violão”. Em ambos os casos o corpo é investido de um sentido de utilidade e de domínio dentro da ótica de certa categorização, o que obstrui a possibilidade de um movimento de saída das lógicas vigentes e retira do corpo uma possibilidade subversiva. Há muitos estudos sobre o corpo na poética adeliana², porém não encontramos nenhum que apresente a possibilidade de se pensar o corpo fora de uma categoria fixa. Desarticular essa classificação, apresentando outras formas possíveis de se perceber e de ser corpo, é o que se pretende nesta parte deste artigo.

Para isso, recorreremos, inicialmente, a uma fala proferida por Adélia Prado em entrevista concedida à Fundação Casa de Rui Barbosa: “A palavra é a carne da experiência” (PRADO, 2000, p. 23). Nessa expressão, a poeta promove uma aproximação entre os termos “experiência”

² Destacamos alguns trabalhos feitos sobre Adélia Prado cujo foco de estudo é o corpo: *Festa no corpo de Deus: nudez, erotismo e sagrado em Adélia Prado* (FONTES, 2017); *Adélia: a mulher, o corpo e a poesia* (SANT’ANNA, 2015, p.7-15); *Entre o corpo e a palavra: a poética de sedução, paixão e fé de Adélia Prado* (BAHIA, 1994); *O corpo desdobrável da mulher na poesia de Adélia Prado* (CASTRO, 1999, p. 157-165); *Adélia faz poesia com a barriga e o coração* (DUCLÓS, 24 ago.1978); e “*Deuses no fogão*” – o corpo na visão de mundo de Adélia Prado (LAUAND, 2013, p. 55-78).

e “palavra” pelo acréscimo do vocábulo “carne”. Longe de presumir igualdade, esse feito resgata a premissa que alega a impossibilidade de se relatar fatos experienciados, ao passo em que considera a possibilidade de um novo corpo para a dita experiência: a palavra como sua substância. A metáfora da palavra como carne da experiência, portanto, dá à língua autonomia e corporalidade, mas carne não se confunde com corpo, como vemos no poema “Prodígios”, de *A faca no peito*:

A lei me afasta de Jonathan
que me aproxima de Deus
porque é belo e me ama
e não teme tocar os meus
com seus lábios de carne.
(PRADO, 2015, p. 309-310)

Os “lábios de carne” do poema abrem espaço para a reflexão promovida por Cámara (2014), que desenvolve a temática da carne para pontuar o que ele chamará de *corpos carnis*. Segundo o autor, a carne é um modo de experimentação do corpo diferente do corpo destinado ao trabalho, sendo a carne o corpo em exercício de experiência. Nesse sentido, *corpos carnis* seriam corpos eróticos e, nessa perspectiva, subversivos, uma vez que se desviam da ideia de produção. Por conseguinte, Cámara (2014) prossegue com uma conclusão bastante alusiva ao debate em torno da supracitada frase da Adélia: “arte e sexo são, portanto, as instâncias nas quais o corpo se torna carne, permitindo que venham à tona desejos e pulsões que permanecem obturados no domínio do trabalho.” (CÁMARA, 2014, p. 75). Nesse sentido, a palavra poética torna a experiência um corpo disfuncional e, por sua vez, um corpo político, como vemos em: “Ele esgravata os dentes com o palito,/ Esgravata é meu coração de cadela.” (PRADO, 2015, p. 131). Esses versos tendem a figurar a manifestação do desejo e, para isso, lançam-se num universo psíquico em que se almeja o gozo destituído da ideia de função, que neste caso seria a realização dos impulsos sexuais sem pretensão de relação amorosa, de casamento ou de reprodução.

É possível se pensar, ainda, na carne enquanto metonímia: referência a uma parte de um todo, a um fragmento de alguma coisa. E é relevante perceber como a ideia de carne nestes contextos de aplicação quase sinonímica com alguma noção de corpo designa majoritariamente corpos dotados de matéria orgânica ou organizável. Orgânica no sentido de corpo dotado de organicidade, corpo vivo e corpo funcional. Organizável na medida em que disputa lugar com a noção de unidade, de estrutura e de classificação. Esse entendimento de corpo explica, em parte, uma boa receptividade destes termos, geralmente tidos como positivos dentro de

contextos reguladores³, como os que veremos a seguir.

No campo da Literatura, por exemplo, os críticos literários correspondem a um grupo regulador e é perceptível como alguns usam esse modo de pensar o corpo para elogiar obras e escritores concomitantemente com que acabam por conter desdobramentos diferentes para a mesma questão – Sant’Anna (2015) chega a dizer que Adélia Prado é visceral depois de enumerar alguns pontos assertivos em sua poética, mas não explica o teor de seu comentário que, pelo contexto, soa como positivo. Em outras palavras, tratar um corpo como orgânico exclui múltiplos tipos de corpos, tais como “o corpo impensável, o abjeto, o invisível e o não dotado de vida, que estariam no conjunto de corpos que não importam tal como os corpos inteligíveis.” (BUTLER, 2015, p. 15).

Embora menos aparentes, os poemas de Adélia Prado também contemplam esses tipos de corpos. Basta recuperarmos o corpo impensável de Deus em “A cicatriz”, de *A faca no peito*: “Quero entender suas unhas,/ o plano não se fixa, sua cara desaparece.” (PRADO, 2015, p. 299). Assim como na discussão proposta por Butler (2015), o corpo de Deus é dotado de materialidade, como se vê na referência às unhas, porém sua face não se enquadra nas categorias corporais paradigmáticas, pois não se limita às categorias de pensamento pré-definidas. Não se trata, portanto, de uma discussão metafísica, mas de uma abordagem material para se pensar o corpo. Outro corpo pontuado no enxerto acima que pode ser pensado a partir de poemas adelianos é o corpo abjeto. Para isso, mobilizamos as referências feitas aos excrementos humanos em “O aproveitamento da matéria”, de *A duração do dia*:

O APROVEITAMENTO DA MATÉRIA
Só quem olha sem asco as próprias fezes,
só este é rei.
Só ele pode ordenar-te:
Poupa o cabrito e a grama,
não maltrates borboletas.
A humilhação quebra a espinha
de quem vai ao trono sem saber de si.
Agostinho, o santo, já disse:
Vim de um oco sangrento,
é entre fezes e urina
que nasci.
(PRADO, 2015, p. 417)

A referência ao sangue, às fezes e à urina, excreções humanas tratadas com repugnância a partir de um conceito construído de higiene, conduz à ideia de manifestações materiais que se

³ Vale ressaltar que o uso do termo “regulador” e de seus derivados faz referência à gramática butleriana, parte do arcabouço teórico deste artigo.

deseja afastar e, por isso mesmo, marginalizar. Por isso são aqui vistas dentro da perspectiva dos corpos abjetos.

Semelhante a isso é o que acontece com o corpo invisível do sonho em “No meio da noite”, de *Bagagem*: “No quarto escuro, a única visível coisa, o próprio ato de ver” (PRADO, 2015, p. 20). E com o corpo não dotado de vida em “Um silêncio”, de *O coração disparado*, nomeado pela poeta como “coisa horrível”, demonstrando repulsa e dificuldade de englobar um corpo esfacelado pelo suicídio na categoria de corpo:

UM SILÊNCIO

Ela descalçou os chinelos
e os arrumou juntinhos
antes de pôr a cabeça nos trilhos
em cima do pontilhão,
debaixo do qual passava um veio d'água
que as lavadeiras amavam.
O barulho do baque com o barulho do trem.
Foi só quando a água principiou a tingir
a roupa branca que dona Dica enxaguava
que ela deu o alarme
da coisa horrível caída perto de si.
Eu cheguei mais tarde e assim vi para sempre:
a cabeleira preta,
um rosto delicado,
do pescoço a água nascendo ainda alaranjada,
os olhos belamente fechados.
O cantor das multidões cantava no rádio:
“Aço frio de um punhal foi teu adeus pra mim”.
(PRADO, 2015, p. 118)

Não obstante, o corpo organizável supre as carências fundamentais para o afastamento dos corpos desguarnecidos, ou dos corpos informes, uma vez que dá suporte a uma organização respaldada em compartimentos, sendo também interessante para uma abordagem mais normativa da questão. Butler (2015), para dar conta do que são os corpos, aponta para o fato de que “os corpos somente surgem, somente perduram, somente vivem dentro das limitações produtivas de certos esquemas reguladores generizados em alto grau” (BUTLER, 2015, p. 15). Nesse sentido, um corpo não seria algo previamente dado em termos do que se é. Seria, antes, condicionado por tais esquemas reguladores.

Colocar isso em questão problematiza as abordagens que têm sido feitas acerca da poética adelianna, vista como corporal, mas nos limites do corpo produtivo e profano, e mesmo esse último nas medidas previstas como interdito, o qual Bataille (2014) diz ser parte constitutiva da instauração de uma lei: “Não há interdito que não possa ser transgredido.

Frequentemente a transgressão é admitida, muitas vezes ela é até prescrita.” (BATAILLE, 2014, p. 87). Em outra passagem ele volta a falar sobre a previsão de como se espera que quebre as leis, como vemos a seguir:

Sigo adiante; os obstáculos opostos à comunicação da experiência me parecem de outra natureza: devem-se ao interdito que a funda e à duplicidade de que falo, conciliando aquilo cujo princípio é inconciliável, o respeito pela lei e sua violação, o interdito e a transgressão. (BATAILLE, 2014, p. 60)

Nesse sentido, no posfácio do livro *Poesia Reunida*, Massi escreve sobre os livros da poeta e afirma que “os seus livros dialogam, compõem um coro de vozes, formam um organismo vivo” (PRADO, 2015, p. 495), corroborando a ideia do corpo orgânico e organizável: é o movimento de unificação de um corpo eleito. A crítica que aqui se coloca é em relação à ideia de função e de organismo vivo, que irá servir de base para falácias acerca da passividade da poesia adeliana, ou de seu infrequente teor político.

Nesse mesmo sentido, Hohlfeldt (2000) aborda questões referentes ao que ele chama de “contradiscurso da domesticação do corpo”. Diferente de muitos, ele anuncia que os relatos adelianos referentes à condição subalterna da mulher na sociedade ocidental correspondem a um discurso engajado. De fato, os corpos presentes nos poemas adelianos são engajados à medida que não se colocam a favor do corpo que obedece a um sistema regrado e repleto de privações eróticas, por exemplo. Embora Hohlfeldt (2000) pouco se demore nisso, o corpo por ele destacado segue sendo parte dos corpos que interessam, dos que levam à ordem.

A nossa hipótese é a de que tratar um corpo como forma fixa, como algo dado, vela seu potencial subversivo. Em razão disso, o corpo, em Adélia Prado, é pensado por nós a partir de sua condição subversiva, assumindo uma carga política. Tendo em vista que muitos corpos presentes na poética adeliana são corpos femininos, nosso artigo os trata enquanto dispositivos desestabilizadores de regras vigentes, a partir do que Fontes (2007) chama de estética e estratégia político-feminina:

A dicção adeliana é essa fala, signo político e erótico, que, sem pretender elevar-se à categoria de verdade universal, essência e natureza, revela-se no limiar da dupla chama entre nudez/veste, amor/erotismo, ora como estética e estratégia político-feminina, consciente da sua sexualidade, frente à dominação teocêntrica, ao imperialismo econômico do capital tardio, frente à renúncia e ao silêncio de muitas gerações de mulheres que calaram seus desejos e abdicaram de seus direitos de cidadania, de gozo e de fala; ora é transladação do corpo e do amor em poesia e erotismo, levando à ressingularização da experiência humana e, conseqüentemente, ao surgimento de novas modalidades de valorização da mulher, que envolvem a subjetividade

e a sociabilidade. (FONTES, 2007, p. 75-76)

Em outros termos, corpos que, em algum grau, não se submetem à lógica do patriarcado ao passo em que reclamam um espaço feminino. Quando se tratarem de outros corpos, tentaremos pensá-los como políticos porque sua alusão, de certa forma, lança luz à subjetividade feminina. Nesse sentido, cabe uma leitura que abra um leque de possibilidades para o desdobramento das noções do que é um corpo.

OUTRAS FORMAS DE SE PENSAR O CORPO

“Os corpos não somente tendem a indicar um mundo que está além deles mesmos, mas esse movimento que supera seus próprios limites, um movimento fronteiro em si mesmo, parece ser imprescindível para estabelecer o que os corpos ‘são’.” (BUTLER, 2015, p. 12-13). Partindo da citação acima, é preciso reconhecer um *fora do corpo* para se estabelecer o que o corpo “é”. Nessa perspectiva, pensar em corpo é necessariamente não se reter à borda, não tratar por unidade completa e fechada em si mesma, ou como algo pré-concebido antes de aparatos culturais regularizadores. É, ainda, entender que o corpo só se estabelece em relação a outro corpo. Diante disso e sabendo que os estudos feitos sobre corpo nos poemas de Adélia Prado se dirigem abundantemente ao corpo físico, propomos uma leitura por diferentes noções de corpo para, depois, procurá-los em poemas de Adélia Prado.

Segundo o dicionário etimológico Houaiss (2011), a palavra *corpo* advém da palavra latina *corpus, corporis* e era utilizada no sentido oposto ao de alma, ou corpo inanimado, ou qualquer objeto material e mesmo reunião de pessoas. De forma mais abrangente, o dicionário aponta para utilizações mais atualizadas para o mesmo termo:

Estrutura física dos animais e do ser humano; no ser humano, o conjunto da cabeça, tronco e membros; parte externa do tronco humano ou animal; parte externa enquanto a compleição física de alguém, estatura; cadáver; no sentido figurativo, a materialidade do ser; a substância, a matéria, tudo o que ocupa lugar; parte essencial ou principal de algo; conjunto de profissionais; tamanho de letra impressa. (HOUAISS, 2011, p. 238)

Desdobrando as definições acima, uma das mais acessadas para se falar de corpo é a de estrutura física. No poema “Amor violeta”, de *Bagagem* essa estrutura se apresenta de forma material, porém quebra as expectativas de utopia e de subjetividade uma vez que o amor assume um corpo físico que se relaciona com o amante por meio da relação com seu corpo: passível de abrir ferida, de ser macerado, de afetar o corpo do outro.

AMOR VIOLETA

O amor me fere é debaixo do braço,
de um vão entre as costelas.
Atinge o meu coração é por esta via inclinada.
Eu ponho amor no pilão com cinza
e grão de roxo e soco. Macero ele,
faço cataplasma
e ponho sobre a ferida.
(PRADO, 2015, p. 63)

Sobre o corpo inanimado, resgata-se o preceito de ânimo e considera-se um corpo não dotado de vida. Para Barthes (2015), um corpo que não aciona a linguagem para entrar em contato com outro seria um corpo sem ânimo, sem vida, de modo que se pode presumir que a vida se caracteriza pela linguagem social: só se está vivo em relação. “Há deriva, toda vez que a linguagem social, o socioleto, me falta (como se diz falta-me o ânimo).” (BARTHES, 2015, p. 26).

Em alguns poemas adelianos, é possível identificar no mínimo três tipos de corpos inanimados. O primeiro é o corpo que desarticula o socioleto ao não conseguir acessá-lo, conforme o poema “A santa ceia”, de *A faca no peito*, que é constituído em sua maior parte por silêncio, representado pelas reticências: “O amor.../ Ficou só esta palavra do inconcluído discurso,/ alimento da fome que desejo perpétua.” (PRADO, 2015, p. 312). O segundo é o corpo do morto, muito comum em velórios, como em “Signos”, de *Terra de Santa Cruz*: “Os enterros são meio alegres,/ todos olham no morto o irreduzível/ que só ele contempla sem ameaças.” (PRADO, 2015, p. 208). Já o terceiro é o corpo esfacelado pela morte, como no caso do corpo que acabou de sofrer suicídio em “Um silêncio”, de *O coração disparado*. Vê-se que a voz poética demonstra dificuldade de designá-lo enquanto corpo e, por isso, busca suporte na palavra “coisa” de maior alcance semântico:

O barulho do baque com o barulho do trem.
Foi só quando a água principiou a tingir
a roupa branca que dona Dica enxaguava
que ela deu o alarme
da coisa horrível caída perto de si.
(PRADO, 2015, p. 118)

Considerando os últimos itens descritos na definição de corpo pelo dicionário Houaiss (2011), temos “no sentido figurativo, a materialidade do ser; a substância, a matéria, tudo o que ocupa lugar; parte essencial ou principal de algo; conjunto de profissionais; tamanho de letra impressa” (HOUAISS, 2011, p. 238). Nesse sentido, é notável o modo com que o corpo, nesses

contextos, designa objetos e coisas identificáveis, classificáveis e agrupáveis, e são essas as designações mais revisitadas pela tradição. Entretanto, o corpo excede essas categorias e abre espaço para discussões sobre os corpos que negam sua funcionalidade e suas formas pré-concebidas, como os corpos subversivos.

Um tipo de corpo subversivo é o corpo do informe, proposto por Pelbart (2003). Para ele, o corpo sem forma seria aquele que transfigura a imagem do corpo tradicional uma vez que nega sua organicidade em detrimento do fazer com o corpo e que resgata a dança e os seus movimentos.

(...)Na dança contemporânea, o corpo assume como um feixe de forças e desinveste os seus órgãos, desembaraçando-se dos “modelos sensório-motores interiorizados” (...). Um corpo “que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma”, para então poder “ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida”. (PELBART, 2003, p. 44)

Para Pelbart (2003), esse corpo estaria aberto para densidades, viscosidades e texturas próprias e ao redor, desinvestindo numa espécie de corpo-sem-órgãos, como o da “Contradança” de *Miserere*:

Como partícula em seu caráter instável,
sem história flutuo molestada
pelo gozo das trevas,
prazer maldito de uma certa dor.
(PRADO, 2015, p. 453)

Nessa perspectiva, voltamos à questão de uma sexualidade dissidente e não reprodutiva, que Cámara (2014), para falar dos usos e das figurações dos corpos em autores como Roberto Piva, Hélio Oiticica e Lygia Clark, denomina como *corpos pagãos*.

Piva escolhe se apresentar como estandarte dessa nova rebeldia e, para isso, invoca a ajuda do corpo: “contra a mente pelo corpo”; e pratica uma sexualidade dissidente: “contra a vagina pelo ânus.” Inaugura desse modo, um projeto poético (...) nos quais o corpo e a sexualidade são investimentos centrais contra a ideologia do trabalho, a instituição familiar e um modo ascético e beletrista de pensar e praticar poesia. (CÁMARA, 2014, p. 79)

E que pode ser visto também no poema “Dia”, de Adélia Prado, do livro *O coração disparado*, em que as mulheres, durante o ato sexual, são comparadas a galinhas. Essa comparação pode ser entendida como subversiva, seja por resgatar o vocábulo “galinha” em seu uso popular – como uma espécie dada ao sexo –, seja pelos elementos usados para

estabelecer a comparação que lançam luz à contemplação, ao espanto e ao corpo pulsando em sangue, todos conduzindo a um regozijo do corpo desarticulado da ideia de produção.

DIA
As galinhas com susto abrem o bico
E param daquele jeito imóvel
- ia dizer imoral -,
As barbelas e as cristas envermelhadas,
Só as artérias palpitando no pescoço.
Uma mulher espantada com sexo:
Mas gostando muito.
(Prado, 2015, p. 130)

Toda essa problematização do corpo, no corpo e com o corpo infere o conceito de corpo de Bataille (2014) que prevê a descontinuidade que reserva a experiência interior e o modo com que, historicamente, a sociedade e suas práticas, sobretudo o Cristianismo, subverteram tais concepções em favor da preservação do tabu e dos seus interditos, o que o poema “Festa no corpo de Deus”, de *Terra de Santa Cruz*, denuncia ao anunciar como crime e ao chamar de embuste a prática proibitiva do gozo feminino:

Nisto consiste o crime,
em fotografar uma mulher gozando
e dizer: eis a face do pecado.
Por séculos e séculos
os demônios porfiaram
em nos cegar com este embuste.
E teu corpo na cruz, suspenso.
E teu corpo na cruz, sem panos:
olha pra mim.
(PRADO, 2015, p. 207)

Há, ainda, outras instâncias que tentam dar conta de designações para corpo. Na Literatura, por exemplo, há uma longa diferenciação entre poesia e poema. Embora essa seja uma discussão diferente da que estamos nos propondo neste artigo e bastante profunda, vale a pena pontuar, brevemente, para que se possa entender os poemas adelianos que se valem de metalinguagem, como “Sedução”, de *Bagagem*: “A poesia me pega com sua roda dentada,/ me força a escutar imóvel/ o seu discurso esdrúxulo.” (PRADO, 2015, p. 48-49).

Para Octavio Paz, “poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia” (PAZ, 2012, p. 22). Em outro momento, ele menciona: “o poema, organismo anfíbio, da palavra, ser significante” (PAZ, 2012, p. 27). O poema, em analogia ao anfíbio, assume um duplo *habitat*, estando no lugar da comunicação e da incomunicabilidade ao ser capaz de costurar o

texto comunicativo com a subversão da comunicação, o lugar da palavra e do silêncio. E interessa ver como as ideias de organismo e de materialidade se repetem, mas as de unidade e de pluralidade se separam. Se para ele o poema é um organismo num sentido plural, a poesia carrega o sentido de unidade. “A poesia não é a soma de todos os poemas. Cada criação poética é uma unidade autossuficiente” (PAZ, 2012, p. 23). Porém, essa unidade só pode ser alcançada pelo poema: “a unidade da poesia só pode ser captada pelo trato nu com o poema” (PAZ, 2012, p. 22).

Portanto, interessa-nos observar que o autor defende a diferenciação entre poesia e poema, todavia destaca a sua realização conjunta, que ele denominará como ponto de encontro: “o poema não é uma forma literária, mas o ponto de encontro entre a poesia e o homem” (PAZ, 2012, p. 22). Se poema não é poesia, mas juntos temos o atravessamento do corpo do ser humano com o corpo da linguagem, afinal “há um traço comum a todos os poemas, sem o qual eles nunca seriam poesia: a participação” (PAZ, 2012, p. 33), torna-se necessário repensar a questão da linguagem enquanto corpo na presente discussão.

Nesse contexto, Barthes (2015) escreve: “eu me interesso pela linguagem porque ela me fere ou me seduz” (BARTHES, 2015, p. 47). A ideia de ferimento surge após o decorrer de uma ação, causada ou sofrida, mas que pressupõe, indubitavelmente, o contato de um ser com outro ser ou coisa. Nessa medida, a linguagem opera no âmbito da alteridade mesmo em vias de monólogo, em que o “tu” corresponderia a um “eu” e estaria longe de toda forma de neutralidade, pois sua afetação possui um alcance que se pode sentir na pele, literalmente. Essa experiência cutânea conflui em uma experiência erótica no momento em que desperta o desejo por meio da sedução.

Por sedução, somos encaminhados à ideia de erotismo. Segundo Bataille (2014), a poesia possui o mesmo potencial que as três formas de erotismo por ele categorizadas: o erotismo dos corpos, dos corações e do sagrado; para além da capacidade de ressignificar e de reordenar as coisas e suas funções. Nesses jogos eróticos, ela produz o gozo em seus instantes de continuidade: “A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. É o mar partindo com o sol” (BATAILLE, 2014, p. 48).

Ao recorrer a Barthes (1988), observa-se que sua concepção não é muito diferente da concepção de Bataille (2014). Ao que se refere à língua, Barthes (1988) a considera uma espécie de ilha que não une as pessoas, mas permite contato. A forma de romper com essa simbolização limitada e interpessoal do sistema comunicador é pela poesia, pela quebra do discurso que visa transmitir mensagens, pela quebra da frase completa através da inserção do

significante sem valor direto com o significado. Essa é, portanto, a autonomia e a individuação possíveis em termos de erotismo na linguagem.

Dessa forma, alguns dos corpos mostrados neste artigo extrapolam a designação formal de corpo como matéria, ou como unidade, ou como forma fixa, para estabelecer outras formas de se pensar o corpo, tal como aponta Cámara (2012): “Corpo como um espaço sem molde prévio, permanentemente atualizável em função de um contato com as formas e intensidades depositadas no poder da dança, na textura dos materiais ou nos outros corpos participantes.” (CÁMARA, 2012, p. 66).

A partir dessas outras noções de corpo torna-se possível pensar em corpos para além da designação tradicional e questionar quais são os corpos que se apresentam na poética de Adélia Prado.

CORPOS APARENTES E CORPOS OPACOS

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 margem de abismos,
eu te amo.
Seu relógio
incongruente como meus sapatos,
uma cruz gozosa, ó *Felix Culpa!*
(PRADO, 2015, p. 299)

O corpo é um dos assuntos mais frequentes entre os estudos feitos sobre a poesia e a prosa adeliânica. A razão é, entre outros fatos, a incidência da palavra *corpo* nos textos. Acontece que esses corpos, generizados ou não, suspendem, em maioria, a ideia convencional de corpo dentro de uma ótica funcional por tratá-lo enquanto um modo de experiência, de gozo e de prazer de si, sem um fim útil. Muitas vezes tem-se que o corpo, que geralmente é usado para delimitar uma individualidade, assume um potencial coletivo.

Em “A cicatriz”, de *A faca no peito*, dezenove versos em estrofe única se organizam a partir de uma disposição não padronizada, estando os versos 16, 17 e 18 recuados, para além de serem versos sem forma fixa, o que aponta para a importância do silêncio no poema e de um desejo, desde sua estrutura, de um corpo que desfaz as estruturas convencionais, que neste caso seriam versos simétricos e rimados.

O título sugere um particular interesse pelos corpos. Cicatriz diz sobre as marcas gravadas na pele em decorrência de alguma lesão ou exposição cutânea que resultou em uma deformidade em algum grau. Em todo caso será uma marca da pele e, portanto, do corpo que se faz ver, e quando vista, sua identificação aponta para outra de suas características comuns: a permanência. Cicatrizes tendem a ser marcas incontornáveis e, por isso mesmo, são elementos que deixam vestígios no corpo. Podemos dizer, ainda, que o verso 4 resgata o título pelo adjetivo “irreparável”, afinal, uma cicatriz é algo irreparável e se realiza no corpo, enquanto marca de outro corpo.

Interessa-nos, também, ver como o vocábulo “irreparável” permite à voz poética encerrar a primeira parte do poema, articulada em três momentos: afirmação de erro – “estão equivocados os teólogos” (PRADO, 2015, p. 299) –; proposta de solução – “esperai por mim que vou ser apontada/ como aquela que fez o irreparável” (PRADO, 2015, p. 299) – e renascimento de Deus – “Deus vai nascer de novo para me resgatar” – (PRADO, 2015, p. 299). Se inicialmente a afirmação sublinha a incoerência dos estudos teológicos, na sequência a mesma voz subversiva se apresenta como a cicatriz das proposições que sustentam o estatuto dos teólogos vigentes: ela promete fazer a cicatriz na estória que até então fora contada sobre Deus. E como isso seria possível? Dando a ele um corpo humano. Então no verso 5 seu desejo se revela: Deus vai renascer e seu corpo tornar-se-á palpável, pois é preciso ter um corpo para nascer e por onde nascer também.

Já os versos 6 e 7 resgatam Jonathan⁴, presença recorrente nos escritos de Adélia Prado, pessoa a quem a voz poética dirige o seu amor. A inserção de Jonathan no poema reacende as demandas do corpo para falar sobre o amor que se realiza no corpo e com ele. O convite dirigido à faca – signo que assume sua polissemia se entendido como uma metáfora e que, nesse sentido, pode ser pensado como um falo – conduz a uma experiência que busca se realizar no corpo e que dá marcas de tempo tal qual uma cicatriz. E na sequência vemos uma aparente contradição da poética adeliãna entre o anseio do gozo e o almejo da aproximação divina que na verdade

⁴ Eliud Jonathan é uma presença constante nos poemas de Adélia Prado a partir do livro *A faca no peito*. Ele é a pessoa amada pela voz poética e aquele a quem ela dedica o seu amor – “Eu suspiro por ele” (PRADO, 2015, p. 266) – ao passo em que é o corpo de Deus – “Jonathan é Jesus” (PRADO, 2015, p. 266).

funda a concepção da poeta mineira do corpo de Deus e da relação erótica com o sagrado. Não há aqui uma contradição: um é condição para a realização do outro.

Já no verso 8, apresenta-se o pronome possessivo “suas”, que pode resgatar tanto Jonathan quanto Deus do ponto de vista sintático, e por que não pensar que resgata as duas imagens simultaneamente? Até porque a proposta da voz poética é a de que Deus tem um corpo tal qual Jonathan e que a ausência da cara, esse contributo animalesco se pensado frente ao vocábulo rosto, leva-nos para três questões: o corpo sem cabeça, sem centralização de poder ou inteligibilidade separada das emoções; o desejo por Jonathan enquanto um corpo humano, a fome de corpo que desnaturaliza um discurso idealizado de amor; por fim, a cara desaparecida leva ao desconhecimento da face de Deus, dentro de um discurso que afirma a sua existência.

Portanto, o amor adeliانو se realiza no corpo. Para Fontes (2017), ele é uma estratégia político-social que busca reaver a separação entre tabus sexuais e relacionamentos amorosos justamente pelo elemento que historicamente foi usada para separá-los, como vemos no trecho a seguir:

Na experiência poética adeliانا, o amor e seus contratos são inefáveis e prosaicos porque adquirem várias faces. Mas isso não é sem propósito. Ao contrário do que se tem à primeira vista, o amor é menos importante como *poiesis* que como narrativa-moldura que serve de estratégia político-cultural de dismantelamento dos contratos de amor, justamente porque foi ele, durante séculos, a dobradiça entre o sexual e o político, entre o privado e o público(...). (FONTES, 2017, p. 14)

Nesse sentido, o amor adeliانو seria uma chave para pensarmos a subversão corporal.

Voltando ao poema, a relação entre as palavras “pedestres” e “sapatos” sugere uma tensão entre o público e o privado, pois tanto uma quanto a outra remete aos pés, tendo sua principal diferença estabelecida no fato de “pedestres” referir-se a um fora de si, ao cotidiano das ruas urbanas, à sociabilidade ou ao menos à convivência de pessoas, enquanto os sapatos dão a dimensão individual da característica cultural.

Para pisar é preciso ter pés, não sapatos. E o poema diz que fazer poemas é como “pisar margem de abismos”. Essa poética do chão recorre à vida cotidiana, aos ornamentos e às aparentes futilidades como modos de experimentar com os corpos e são eles outros corpos em constante relação.

O verso final, numa espécie de conclusão, mostra como os sapatos, o tempo e a cruz podem ser formas de gozar a vida a partir do corpo: há certo gosto em vivenciá-los. Inclusive, a cruz sempre estará atrelada à ideia de cicatriz: seja pelas chagas de cristo, seja pela paixão de

cristo, o que dá circularidade ao poema.

Logo, vimos que o poema apresenta diferentes corporalidades, mesmo que por vezes sejam sutis. Com base nisso, é possível afirmar a presença de corpos generizados nas poéticas adelianas, o que vai ao encontro do corpo ressaltado pela crítica literária na poesia de Adélia Prado. Entretanto, não são os únicos.

Ao ler o prefácio da primeira edição de *O coração disparado*, feito por Sant'Anna, notamos o título: “Adélia: A mulher, o corpo e a poesia”. Mesmo que o título revele tratar de corpo, a única vez que vemos essa palavra escrita é no seguinte fragmento: “Em Adélia também tem pai e mãe. Mas sobretudo tem lá o marido, a casa, seu corpo e sua relação mística e erótica com sua comunidade. Ela sabe que ‘a bacia da mulher é mais larga que a do homem’”. (PRADO, 2015, p. 489). Notamos que junto a palavra “corpo” há o pronome possessivo “seu”, referindo-se ao corpo específico da poeta, ou ao menos da voz poética feminina, o que fica latente com a expressão referente à bacia da mulher, que nos conduz novamente aos corpos, desta vez especificamente femininos.

Posto que o corpo que costuma ser associado à poesia de Adélia Prado é majoritariamente feminino e dado por muitos críticos como dicotômico por ser religioso e erótico, neste artigo entendemos essas relações como complementares ao mesmo fenômeno e observamos corpos de pessoas em relação com outros corpos, mas que em muitos momentos vão de encontro à ideia de utilidade ou, ainda, questionam este lugar – como é o caso dos poemas que advogam uma sexualidade dissidente e, acima de tudo, que excedem os limites do corpo orgânico e organizável, como é o caso de “Objeto de amor”, do livro *O pelicano*:

OBJETO DE AMOR
De tal ordem é e tão precioso
o que devo dizer-lhes
que não posso guardá-lo
sem que me oprima a sensação de um roubo:
cu é lindo!
Fazei o que puderdes com esta dádiva.
Quanto a mim dou graças
pelo que agora sei
e, mais que perdoou, eu amo.
(PRADO, 2015, p. 240)

Esse poema de estrofe única tem em seus versos 5 e 6 o ápice da sexualidade não reprodutiva a partir da palavra levada das margens sexuais e do vocabulário tido como chulo para a categoria do belo, e da categoria do belo levada para as margens. No verso 6 temos a comprovação de que a palavra “cu” possui conotação erótica também pela alusão a uma

sexualidade dissidente, revelada pelo imperativo “faça”, propondo seu uso.

CORPOS ERÓTICOS

NO MEIO DA NOITE

Acordei meu bem pra lhe contar meu sonho:
sem apoio de mesa ou jarro eram
as buganvílias brancas destacadas de um escuro.
Não fosforesciam, nem cheiravam, nem eram alvas.
Eram brancas no ramo, brancas de leite grosso.
No quarto escuro, a única visível coisa, o próprio ato de ver.
Como se sente o gosto da comida eu senti o que falavam:
“A ressurreição já está sendo urdida, os tubérculos
da alegria estão inchando úmidos, vão brotar sinos”.
Doía como um prazer.
Vendo que eu não mentia ele falou:
as mulheres são complicadas. Homem é tão singelo.
Eu sou singelo. Fica singela também.
Respondi que queria ser singela e na mesma hora,
singela, singela, comecei a repetir singela.
A palavra destacou-se novíssima
como as buganvílias do sonho. Me atropelou.
— O que que foi? — ele disse.
— As buganvílias...
Como nenhum de nós podia ir mais além,
solucei alto e fui chorando, chorando,
até ficar singela e dormir de novo.
(PRADO, 2015, p. 20)

“No meio da noite” é um dos primeiros poemas que se apresentam no livro de estreia da publicação poética de Adélia Prado, *Bagagem*. Aparentemente o poema que não contém a palavra corpo parece não apresentar uma pluralidade de corpos. Possui uma única estrofe com 22 versos. Algumas palavras se repetem – são elas “nem”, “não”, “singela” e “branca” – e é notável como há passagens que remetem ao imaginário religioso – nos versos 8 e 9 observamos a formalidade com que se faz referência à ressurreição e aos sinos, grandes signos religiosos. Ambos são recursos que dão ritmo e sonoridade ao poema, que parece ter sido feito para ser cantado. Inclusive, notamos que os versos 8 e 9 são repletos de consoantes fricativas e vibrantes, que ocupam o poema causando estridência audível, assim como um sino. Além disso, é preciso destacar a presença de vocábulos que extrapolam o sentido denotativo, que neste poema seria a palavra “buganvílias” e o uso das reticências, o que demonstra aberturas de sentidos no poema.

Sobre a anedota do poema, aparentemente banal, vemos remontada uma cena recorrente no imaginário coletivo: um casal que dorme tem o sono interrompido pela irrupção de um elemento desestabilizador: o sonho. Dentro desse contexto ficcional de tentativa de partilha de

algo inapreensível acontece uma interlocução fragmentária entre duas pessoas – representadas, respectivamente, pela voz poética e por “meu bem” – e desse corpo desguarnecido que representa a manifestação do inconsciente.

É, portanto, no estado de vigília que eles se relacionam e essa esfera começa a ser delineada a partir dos limites do título. Nele, vemos uma marcação temporal, se não cronológica, psicológica, indicando alta madrugada, que serve não só como estratégia de contextualização, como também de introdução naquilo que Barthes (2005) chama de *o meio da vida*. É no centro desta noite determinada que a vida se separa em duas partes: o que se viveu antes do sonho e depois dele. Dessa forma, o sonho atua como um feixe esmagador que desestabiliza tudo. Desestabiliza o lugar em que se passa o acontecimento descrito no poema, porque inviabiliza a separação do que é verossímil daquilo que é impossível, como um atropelamento de palavra. Desestabiliza as percepções por meio da sinestesia. Desestabiliza os corpos a partir da resignificação do que pode um corpo – como uma flor que se mantém suspensa mesmo que fora de qualquer objeto de repouso ou um corpo esfacelado por uma palavra que se impõe. Por fim, desestabiliza os participantes, que se refazem em possibilidades reflexivas: como continuar depois desse acontecimento? De modo que o próprio poema sugere a resposta: deve-se continuar até “dormir de novo”, seguindo em frente.

Observando verso a verso, notamos que o primeiro apresenta uma ânsia por dizer, um anseio pelo compartilhamento de uma experiência interior. Nesse quadro de ansiedade, os dois componentes do diálogo relatado somam-se ao leitor para provar das amostras do que fora o sonho.

A descrição dos versos subsequentes aponta claramente para um incômodo causado pela falta do entendimento e pela falta dos elementos do real na utopia: não havia suporte para as plantas, somente elas estrelavam em toda sua coloração latente. Em presença e nada mais, nenhum outro estímulo sensorial.

Dentro desse deslimite da representação porosa, entra o corpo articulado na língua e não no discurso, ressaltando o significante e não o saber redutível do significado, tal como coloca Barthes (1988). Partindo desse referencial, as buganvílias exercem função maior do que a de flores e a sua coloração extrapola os sentidos extraídos pelo olhar. Elas funcionam como *palavras-fetiches*, assim como o verso 5 funciona como a articulação da palavra na língua, de modo a exaltar o significante e convocar as expressões que lhe rondam, como em “brancas de leite grosso”.

Dentro de outra perspectiva, a referência ao leite grosso atuaria como uma representação fálica do ato sexual, das excreções genitais e da languidez dos órgãos sexuais em plena atividade

erótica. O corpo e o modo com que ele se afeta e com que percebe tudo a sua volta é a única resposta que se tem. A apreensão da fala pelos sentidos, pelo som que toca a pele, que viola o sistema auditivo e que se choca num embate de corpos cria um movimento erótico. Esse sonho é, nessa perspectiva, um corpo erótico que subverte uma ideia fixa de corpo.

Há, ainda, a alusão ao ato de comer que traz a ideia de interiorizar o discurso do outro pela boca, de pôr para dentro outro corpo, num ato antropofágico de gozo, tal qual a deglutição do alimento. Esse recurso jamais pode ser neutro. Como propõe Barthes (1988), o discurso psicanalítico se figura no paradigma da oposição entre boca e ânus: duas narrativas que partilham a mesma matéria, seja por vias de trajeto alimentício, seja para vias da gênese libidinal. Essa perspectiva aproxima a boca do ânus que, enquanto canais abertos, mostram-se espaços de realizações de práticas sexuais e eróticas subversivas que negam sua organicidade em função de uma sexualidade dissidente. Conquanto, a boca, sendo começo ou não, sempre será via de acesso ao espaço interno. Nesse sentido, mesmo o corpo biológico ao negar sua organicidade e sua função torna-se um corpo erótico, aberto para experiências de gozo.

Nos versos 8 e 9 vemos como o processo de colagem de um trecho bíblico, quando ao lado de palavras que remontam a experiências eróticas – “urdir”, “inchando”, “úmidos”, “brotar” –, fazem do poema um espaço propício e aberto para as experiências do corpo que goza pela representação fálica reintegrada ao discurso religioso acerca da reencarnação de cristo. Nesse sentido, Bataille (2014) apresenta o erotismo do sagrado como um gozo do corpo pelo que dele excede a experiência interior, confluindo na experiência exterior, chamada mística, que ordinariamente foi separada do erotismo dos corpos para fins reguladores das leis judaico-cristãs. Acontece que, para o autor, a separação entre o gozo do corpo e o gozo espiritual é falha. Prevendo esta falha, a noção de pecado torna-se necessária para garantir a manutenção das regras, dos tabus e dos interditos. Longe de serem exceções, os pecados são antes ordenações programadas e esperadas. Na escrita de Adélia Prado vemos que a ideia de pecado não é um fator condicionante para a não realização dos desejos no plano do corpo. Muito pelo contrário, estes versos citados da poeta apontam para a dimensão corporal do erotismo sagrado, que se realiza na pele, numa afetação direta e material do corpo, passando longe da mera contemplação mística.

Uma leitura cuidadosa permite observar que a partir do verso 11 um novo ambiente se apresenta ao poema, dessa vez menos monológico, abrindo para o diálogo. O outro passa, então, a corresponder a sua inquietação, inserindo nova inquietação ao contexto. Sem adentrar o desconcerto da voz poética, seu par constrói um julgamento a partir do critério da aparência: o parecer ser verdade, e corta todas as possibilidades de continuidade reflexiva. O corte se

estabelece pela dicotomia entre “complicadas” e “singelo”. Tal qual levanta Barthes (1988), para Bataille o sentido surge com a imposição de um valor, tal qual o “nobre” e o “ignóbil”, que atua como repouso da não verdade na verdade. Neste caso, o valor se estabelece no sentido pejorativo para “complicadas”, palavra colocada propositalmente no plural, homogeneizando o gênero, e recebe valor positivo ou adotável em “singelo”, no singular, tal qual o vocábulo “homem”. Temos aqui uma tensão entre gênero masculino e feminino. Temos, também, uma relação entre corpos que se estabelece a partir do diálogo, que prevê mais de um falante no gesto comunicativo.

Diferente do esperado, a palavra “singela” excede as fronteiras do texto poético ao assumir uma autonomia em relação ao que estava acontecendo no contexto enunciativo do poema, e passa por ele com sua languidez de significante, em toda sua articulação: inicialmente estridente com a consoante fricativa, explodindo levemente com a consoante oclusiva e encerrando com a lascividade da língua em movimento durante a articulação da consoante lateral, sendo todas as suas vogais anteriores. A repetição deste vocábulo lança luz para o recurso de aliteração e assonância, ocasionando um ruído sonoro que gera a própria saída do texto e o que Barthes (2015) chamará de gozo do texto: a palavra neurótica, que delira. Então, as duas palavras-fetiches do poema, “buganvílias” e “singelo”, unem-se e rompem a margem do texto: atropelam, excedem a palavra, fazem-se autônomas. Por perverterem a finalidade comunicativa do texto, assumem um papel erótico.

Por fim, o poema encerra-se com a confissão de uma impossibilidade de partilha de experiência, de sua realização linguística para, por meio do choro, voltar ao sono. O choro remete à lágrima, fluido salino que se forma no corpo e dele sai através do canal lacrimal, só que essa lágrima se forma em condições específicas de afetação do corpo fortes o suficiente para suscitar emoções, e no poema ela é a válvula de escape que leva ao ponto inicial: o sono.

O sono e o sonho são, dessa maneira, aproximados. Quando se dorme, o corpo entra em atividade de manutenção das suas necessidades vitais. Logo, a ideia de repouso ao se dormir é uma ideia que se figura no movimento externo do corpo. Se internamente o corpo permanece em atividade, o sonho é justamente o movimento de um corpo improdutivo e, nesse sentido, um corpo erótico que alimenta o gozo do inconsciente. Todavia, essas atividades são inteiramente individuais e intransponíveis. É a pausa necessária à relação dos corpos com outros corpos.

Considerando as reflexões propostas, é possível observar que este poema de Adélia Prado apresenta corpos de variados aspectos, como o corpo feminino e o masculino, o corpo irrealizado do sonho, o corpo dos dejetos e dos excrementos, o corpo dos objetos e dos vegetais, e, por fim, o corpo da palavra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo mobilizamos alguns poemas de Adélia Prado no intuito de propor outras formas de se pensar o corpo. Tal interesse surgiu da constatação de estudos sobre os corpos em sua poética, provavelmente em função da recorrência da palavra corpo em suas obras, conquanto sem se debruçar nas diversas significações que um corpo carrega em si. Assim, buscamos observar corpos aparentes e corpos opacos, ou corpos não nomeados como corpo, justamente pela oposição entre os corpos para os quais os críticos de Adélia Prado, que aqui destacamos três: Augusto Massi, Antonio Hohlfeldt e Affonso Romano Sant’Anna, lançam luz.

Buscamos, assim, aplicar pensamentos expandidos de corpo apresentados ao longo das discussões propostas. Depois, mostramos como poemas aparentemente provincianos e banais podem ser eróticos e desarticular ideias tradicionais de corpo.

Por fim, vale ressaltar que, para nós, a poesia adeliana não reduz o corpo, não é catequizante, nem apresenta função moralista. É, antes, composta por formas de erotismo que permeiam os corpos e o sagrado. Nesse sentido, buscamos desfazer a ideia de uma polarização programada, mostrando como o erotismo e a fé são partes do mesmo fenômeno e por isso mesmo não podem ser elementos que caracterizam uma poética como paradoxal. Pelo contrário, entendemos que as múltiplas manifestações corporais suscitadas nos poemas adelianos são estratégias que nos conduzem a experiências de afeto, de afetamento e de relação.

REFERÊNCIAS

BAHIA, Mariza Ferreira. **Entre o corpo e a palavra**: a poética de sedução, paixão e fé de Adélia Prado. RJ: UERJ, 1994. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance I**: da vida à obra. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Nathalie Léger. Tradução Leyla Perrone-Moisés. SP: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. “As saídas do texto”. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeiras. SP: Editora Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. SP: Perspectiva, 2015.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 1. ed. Tradução, apresentação e organização Fernando Scheibe. BH: Autêntica editora, 2014.

BUTLER, Judith. “Corpos que importam”. In: BUTLER, Judith. **Bodies that matter**: on the discursive limits of “sex”. Tradução Magda Guadalupe dos Santos e Sérgio Murilo Rodrigues. *Sapere Aude*. BH, v. 6, n. 11, p.12-16, 1. sem. 2015.

CAMARA, Mario. **Corpos Pagãos**: usos e figurações na cultura brasileira. Tradução Luciana di Leoni. BH: Editora UFMG, 2014.

CASTRO, Nea de. “O corpo desdobrável da mulher na poesia de Adélia Prado”. In: SCHWANTES, Cíntia (Org.). **A mandala e o caleidoscópio**: ensaios de Literatura Brasileira. Pelotas: UFPEL/Programa de Pós-graduação em Letras, v.1, 1999. p. 157-165.

DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”. **Inimigo Rumor**. Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar, n. 10, 2001.

Dicionário Houaiss Conciso. Org. Instituto Antônio Herculano Houaiss. Edição de Mauro de Salles Villar. SP: Moderna, 2011.

DUCLÓS, Nei. “Adélia Prado faz poesia com a barriga e o coração”. **Folha de S. Paulo**, 24 ago. 1978.

FONTES, Maria Aparecida. “Festa no corpo de Deus: nudez, erotismo e sagrado em Adélia Prado”. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 18, n. 32, p. 57-78, ago./dez. 2017.

HOHLFELDT, Antonio. **A epifania da condição feminina**. RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

LAUAND, Jean; DOURADO, Wesley Adriano Martins. “‘Deuses no fogão’- o corpo na visão de mundo de Adélia Prado”. **Convenit Internacional**, v. 13, p. 55-78, 2013.

MASSI, Augusto. “Móvil para Adélia”. In: MASSI, Augusto. **Poesia Reunida**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 495-526.

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

PELBART, Peter Pál. “O Corpo do Informe”. In: PELBART, Peter Pál. **Vida Capital – ensaios de biopolítica**. SP: Iluminuras, 2003. p. 42-54.

PRADO, Adélia. **Poesia Reunida**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

PRADO, Adélia. **Adélia Prado: uma entrevista**. RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000. Entrevista concedida a Antonio Herculano Lopes.

SANT’ANNA, Affonso Romano. “Adélia: a mulher, o corpo e a poesia”. In: SANT’ANNA, Affonso Romano. **Poesia Reunida**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 483-491.

Recebido: 30/06/2021
Aprovado: 10/02/2022