



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

GLÁUCIO ZANI ALVES

O QUADRANTAL ADELIANO: UMA LEITURA DE *TERRA DE SANTA CRUZ*

**Belo Horizonte
2024**

GLÁUCIO ZANI ALVES

O QUADRANTAL ADELIANO: UMA LEITURA DE *TERRA DE SANTA CRUZ*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Tecnologia.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva

**Belo Horizonte
2024**

Alves, Gláucio Zani.
A474q O quadrantal adeliانو : uma leitura de Terra de Santa Cruz /
Gláucio Zani Alves. – 2024.
220 f.
Orientador: Rogério Barbosa da Silva.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2024.
Bibliografia.

1. Prado, Adélia, 1935- Terra de Santa Cruz. 2. Poesia brasileira -
Crítica e interpretação. 3. O Sagrado. 4. Mulheres na literatura. 5.
Memória. 6. Cotidiano. 7. Sobrevivência. I. Silva, Rogério Barbosa da.
II. Título.

CDD: B869.1

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca - *campus* Nova Suíça - CEFET-MG
Bibliotecária: Rosiane Maria Oliveira Gonçalves - CRB6-2660



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE APRESENTAÇÃO E DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

No dia 22 de novembro de 2024, às 09h00, em ambiente virtual, reuniu-se a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG, constituída pelos membros: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva (Orientador) (CEFET-MG), Prof. Dr. Evaldo Balbino da Silva (UFMG), Prof. Dr. Wagner José Moreira (CEFET-MG) e Profa. Dra Maria do Rosário Alves Pereira para examinar o trabalho do mestrando **GLÁUCIO ZANI ALVES**, sob o título: *O QUADRANTAL ADELIANO: UMA LEITURA DE TERRA DE SANTA CRUZ*. O Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva, Presidente da sessão pública de apresentação e defesa de dissertação de mestrado, declarou aberta a sessão, passando a palavra ao mestrando **GLÁUCIO ZANI ALVES**, para que expusesse sua dissertação. Terminada a exposição, o Presidente passou a palavra para a Banca Examinadora, que iniciou a arguição. Em seguida, reuniu-se a Banca Examinadora para deliberação. Ao retornar, o Presidente deu conhecimento ao candidato de que sua dissertação foi aprovada e que, no prazo de 60 dias, deverá incluir as sugestões da Banca. A banca destacou a importância do trabalho pelo enfoque dado a uma obra de Adélia Prado pouco estudada de modo sistemático pela crítica literária brasileira. Nada mais havendo a tratar, o Presidente declarou encerrada a sessão. Para constar, foi lavrada esta ata, que será assinada pelo Presidente e pelos demais membros da Banca Examinadora.

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva (Orientador)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Documento assinado digitalmente
 **IVALDO BALBINO DA SILVA**
Data: 27/11/2024 14:30:46-0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

Prof. Dr. Evaldo Balbino da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Maria do Rosário Alves Pereira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. Wagner José Moreira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE
MINAS GERAIS
SISTEMA INTEGRADO DE PATRIMÔNIO,
ADMINISTRAÇÃO E CONTRATOS

FOLHA DE ASSINATURAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº 1/2025 - POSLING (11.52.09)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 15/01/2025 10:40)

MARIA DO ROSARIO ALVES PEREIRA
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matricula: ###030#7

(Assinado digitalmente em 15/01/2025 12:47)

ROGERIO BARBOSA DA SILVA
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matricula: ###180#8

(Assinado digitalmente em 15/01/2025 22:22)

WAGNER JOSE MOREIRA
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matricula: ###151#2

Visualize o documento original em <https://sig.cefetmg.br/documentos/> informando seu número: 1, ano: 2025, tipo:
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO, data de emissão: 15/01/2025 e o código de verificação: **f2b2e8e9e9**

DEDICATÓRIA

Dedico esta pesquisa em primeiro lugar a Deus, Pai, Filho e Espírito Santo, uno e trino, cujas misericórdias renovam-se a cada manhã. Ao Deus paciente, e pleno em bondade, e cuja fidelidade se estende de geração em geração. Que este esforço acadêmico seja um tributo ao Teu amor constante, que não conhece fim e que, em tudo, sustenta.

À minha esposa, Vanessa Belmonte Zani, com quem compartilho o presente e construo o futuro, meu eterno agradecimento. Teu companheirismo é a âncora em mares turbulentos e tua fé é o farol que ilumina nossa jornada. Juntos, em cada passo, temos erguido um lar, uma família, um espaço onde o amor encontra seu reflexo mais puro.

Este trabalho não seria o que é sem a constância e a doçura que tu trouxeste aos meus dias, Vanessa. A cada palavra escrita, há algo de ti, de tua presença silenciosa, de teu olhar que encoraja sem dizer nada, mas que, ao mesmo tempo, diz tudo. A ti, dedico este fruto, que não teria florescido sem o teu cuidado.

Aos amigos que, com suas mãos invisíveis, mantiveram-me de pé em momentos de cansaço e dúvida, rendo minha gratidão. Vocês, que estiveram nas longas conversas e nos silêncios compartilhados, nos gestos de apoio e nos impulsos de coragem, fizeram desta jornada algo que se vive em comunhão. Esta conquista é também vossa.

Agradeço a vocês que me incentivaram, que souberam oferecer conselhos quando precisei e que não hesitaram em me ajudar a carregar o peso das palavras, quando estas se tornaram pesadas demais. Este trabalho reflete não apenas minha dedicação, mas a força que recebi de cada um de vocês.

À Adélia Prado, cujo universo poético me acolheu como quem abre uma janela para uma nova paisagem, dedico este estudo. Mergulhar em suas palavras foi como descobrir a beleza oculta no cotidiano, como perceber o divino nas coisas simples e fugazes. A poesia de Adélia transformou-me, não apenas como pesquisador, mas como ser humano.

Aos versos de Adélia, que são mais que versos, que são orações entrelaçadas à vida, devo a inspiração e a descoberta de que o sagrado habita no mais comum dos dias. Tua obra, Adélia, é uma bússola para a alma, e por isso, esta pesquisa deve ser vista como um diálogo contínuo com o que há de mais profundo em mim e em todos nós.

Por fim, dedico este trabalho a todos aqueles que, de alguma forma, caminharam ao meu lado nesta trajetória. Que as palavras aqui escritas ecoem não apenas como um resultado acadêmico, mas como um testemunho do quanto a fé, o amor e a amizade podem transformar as nossas vidas.

AGRADECIMENTOS

A realização desta dissertação não seria possível sem o suporte de diversas instituições e pessoas, que, com generosidade e paciência, contribuíram para que este trabalho pudesse se desenvolver e alcançar sua conclusão.

Ao CEFET-MG, meu profundo agradecimento. Esta instituição, com seu compromisso inabalável com a educação e o avanço do conhecimento, tem sido um terreno fértil onde sementes de pensamento crítico e pesquisa podem florescer. A estrutura e o ambiente acadêmico proporcionados pelo CEFET-MG foram essenciais para que eu pudesse me dedicar integralmente a esta pesquisa.

Em especial, sou imensamente grato ao professor Dr. Rogério Barbosa da Silva, meu orientador, cuja generosidade e paciência tornaram-se os pilares desta caminhada. Sua orientação foi marcada não apenas por uma profunda erudição, mas por uma rara sensibilidade em compreender os desafios próprios de um pesquisador. Sem sua presença atenta, este projeto teria se tornado uma tarefa impossível.

Agradeço também aos professores Dr. Wagner Moreira e Dr. Evaldo Balbino, cujas contribuições ao longo desta jornada foram fundamentais. Seus comentários, sugestões e diálogos foram decisivos para o amadurecimento das ideias aqui apresentadas. A cada encontro, pude perceber a força intelectual e o rigor que os movem, o que me inspirou a ir além em cada aspecto deste trabalho.

À CAPES, pelo apoio financeiro através da bolsa de estudos, deixo meu reconhecimento e gratidão. A tranquilidade proporcionada por essa bolsa permitiu que eu me dedicasse de forma plena à pesquisa, sem a qual o desenvolvimento desta dissertação seria um desafio muito maior.

Ao Posling, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG, deixo aqui meu mais sincero agradecimento. O ambiente acolhedor e o nível de excelência deste programa são inegáveis, e é com grande orgulho que faço

parte desta comunidade acadêmica. A qualidade dos professores, dos debates e das atividades desenvolvidas no Posling são um reflexo da competência e força deste departamento.

O Posling é um espaço onde a pesquisa se encontra com o rigor e a liberdade de pensamento, algo que enriquece não só a trajetória acadêmica, mas também a humana. Agradeço a cada professor, colega e colaborador que, de alguma forma, contribuiu para este processo de formação.

Meus agradecimentos se estendem também a todos os colegas e amigos que, direta ou indiretamente, fizeram parte desta caminhada. As trocas de ideias, os incentivos e os momentos de colaboração foram fundamentais para manter a motivação e a crença na relevância desta pesquisa.

À minha família, por sempre acreditar no valor do conhecimento e da educação, dedico uma gratidão especial. Seu apoio incondicional foi o porto seguro em meio às incertezas e dificuldades que surgiram ao longo desta jornada.

Aos amigos, que compreenderam minha ausência e me apoiaram com palavras de incentivo, minha eterna gratidão. Vocês foram, muitas vezes, a força que me sustentou quando o cansaço parecia vencer.

Por fim, agradeço a todos os professores e funcionários do CEFET-MG, que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho. Este é o resultado de um esforço coletivo, que reflete o compromisso e a paixão de muitos.

Que este trabalho possa, de alguma maneira, retribuir à altura tudo o que recebi de cada uma dessas pessoas e instituições.

“De repente acontece o tempo se mostrando (...) e você recomeça a existir.”

RESUMO

A presente pesquisa dedica-se a uma análise de *Terra de Santa Cruz*, de Adélia Prado, com ênfase no que denominamos “quadrante adelião” — o sagrado, o feminino, a memória e o cotidiano. Utilizando como base teórica os estudos de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman sobre memória e sobrevivências, este trabalho investiga como esses quatro eixos se entrelaçam e ganham novas formas na poética de Prado. Embora a autora seja frequentemente abordada sob perspectivas confessionais e memorialistas, propõe-se aqui uma leitura que, ancorada pela teoria Warburg-Didi-Hubermaniana, revela a complexa relação entre passado e presente em sua obra.

Os capítulos tratam, entre outras coisas, da memória como eixo estruturante, o cotidiano como espaço de transcendência religiosa, e o feminino como representação política, social e estética. Além disso, o estudo situa *Terra de Santa Cruz* no contexto histórico brasileiro, evidenciando o diálogo entre a obra e as tensões políticas e religiosas do país. Ao final, conclui-se, entre outras coisas, que Adélia Prado supera a dicotomia entre tradição e modernidade, oferecendo uma poética inovadora que capta tanto questões atemporais quanto contemporâneas, ressignificando-as em uma linguagem singular e reveladora.

Palavras-chave: Adélia Prado, *Terra de Santa Cruz*, quadrante adelião, sagrado, feminino, memória, cotidiano, sobrevivências.

ABSTRACT

This research is dedicated to an analysis of *Terra de Santa Cruz* by Adélia Prado, with a focus on what we have termed the "Adelian Quadrant" — the sacred, the feminine, memory, and the everyday. Drawing on the theoretical framework of Aby Warburg's and Georges Didi-Huberman's studies on memory and survivals, this work investigates how these four axes intertwine and take on new forms in Prado's poetics. Although the author is often approached from confessional and memorialist perspectives, this study proposes a reading grounded in the Warburg-Didi-Hubermanian theory, unveiling the complex relationship between past and present in her work.

The chapters address, among other things, memory as a structuring axis, the everyday as a space of religious transcendence, and the feminine as a political, social, and aesthetic representation. Moreover, the study situates *Terra de Santa Cruz* within the Brazilian historical context, highlighting the dialogue between the work and the political and religious tensions of the country. In the conclusion, it is argued that Adélia Prado transcends the dichotomy between tradition and modernity, offering an innovative poetics that captures both timeless and contemporary issues, reinterpreting them through a singular and revealing language.

Keywords: Adélia Prado, *Terra de Santa Cruz*, Adelian Quadrant, sacred, feminine, memory, everyday, survivals.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1.De Bagagem a Terra de Santa Cruz.....	29
1.1 Uma dicção poética singular: a recepção crítica da obra de Adélia Prado.....	42
1.2 O quadrantal adeliانو.....	51
1.3 O cotidiano na poética de Prado.....	55
1.4 A poética no sagrado e a trama da memória.....	58
1.5 O movimento da palavra: fanopeia, melopeia e logopeia em Adélia Prado.....	62
2. Móviles: uma revisão teórica sobre as sobrevivências em Aby Warburg.....	67
2.1 O conceito Warburg-Didi-Hubermaniano de sobrevivência.....	72
2.2 Os sintomas.....	88
2.3 A abordagem de Tylor.....	94
2.4 <i>Nachleben</i> : a ruptura decisiva de Aby Warburg.....	99
2.5 Reconhecendo o anacronismo na evolução histórica.....	102
2.6 Os fantasmas retornam, resistem e renascem: o movimento fantasmático.....	106
3. O feminino, o cotidiano, o sagrado e a memória: uma leitura de Terra de Santa Cruz.....	119
3.1 O feminino.....	121
3.2 Cotidiano: a consagração do instante.....	131
3.3 O sagrado.....	145
3.4 A memória.....	168
Considerações finais.....	213
Referências.....	217

INTRODUÇÃO

Depois de uma viagem de carro, de Belo Horizonte a Divinópolis, cheguei à casa de Adélia Prado que mora até hoje na cidade em que nasceu. Adélia é mulher de Minas, forjada nas entranhas dessas montanhas. Na agradável sala de jantar, com móveis escuros de madeira como os da casa da minha avó, fui recebido por Jordano, um de seus cinco filhos.

Jordano era pura hospitalidade – atencioso e simpático, com uma alegria que parecia contagiar até os móveis. Ele nos fez sentir como velhos amigos. Enquanto conversávamos, a prosa fluía leve, cheia de histórias que ele parecia carregar como se fossem heranças preciosas.

Em certo momento, ele me convidou para um passeio pelo quintal, acompanhado da minha esposa, Vanessa. Mostrou-nos as plantas e árvores, chamando cada uma pelo nome, como se fossem amigas íntimas. Com o mesmo entusiasmo, apontou para a cozinha recém-reformada e as caixas cheias de documentos antigos empilhadas perto da garagem.

Mas seu tempo era ocupado também com tarefas menos agradáveis: era sábado à tarde e Jordano ainda não havia organizado tudo o que se propôs a fazer naquela manhã. Voltando ao Jardim, ele contou que durante a reforma, Zé, pai dele e marido de Adélia, encontrou manuscritos inéditos da poeta, rabiscados em papéis de rascunho. Assim, diante de tal descoberta, a família, unida por esse achado, ajudou a dar forma ao que se tornaria: *O Jardim das Oliveiras*, o novo livro de poesias de Adélia Prado com previsão de lançamento em 2025 pela Editora Record.

Sentados na sala de jantar, enquanto o sol iluminava suavemente os móveis, Jordano nos mostrou um tesouro pessoal de Adélia: *Il mondo di Escher*. “Ela ama esse artista”, disse ele, com um sorriso que carregava admiração. Era um presente do Ziraldo, e ao folhear aquelas páginas, mergulhei em um universo de geometria perfeita. Algo naquele momento me atravessou profundamente. Foi ali, diante das linhas e formas de Escher, que enxerguei Adélia: um quadrado perfeito, onde cada lado representava algo essencial de sua escrita – o sagrado, o feminino, o cotidiano e a memória.

No entanto, as linhas daquele quadrado não eram estáticas. Elas se moviam, dançavam, se amalgamavam com uma flexibilidade e precisão que só a poesia poderia capturar. As linhas se moviam com leveza, beleza e flexibilidade e dessas "quatro linhas" saíam obras geometricamente perfeitas, como as obras de Escher presentes naquele livro que eu folheava na mesa da sala de jantar de Adélia Prado.

Em minha imaginação, naquele momento, eram dessas linhas perfeitas e ao mesmo tempo rizomáticas, que nasciam as obras de Adélia, tão geométricamente perfeitas quanto as de Escher. Era impossível não me sentir tocado, como se aquela geometria, em linhas gerais, revelasse não só a essência da poeta, mas também as formas de um mundo mais profundo, invisível a olhos desatentos. Ali, naquela mesa de jantar, folheando aquela obra, epifanicamente eu vi o quadrantal.

Passamos o restante da tarde conversando sobre a vida – eu, Vanessa e Jordano – imersos na casa que era tão mais que uma casa: era um santuário, um baú de histórias. Eu estava lá, no coração de tudo que Adélia construiu.

Isso, muito antes que ela recebesse o prêmio Camões, agora em 2024, que a tornou conhecida em todo o mundo lusófono. Não me surpreendi. Ao reler sua obra para escrever esse texto, há momentos em que quase ouço sua voz, então, deixo que ela mesma se apresente:

Não sou matrona, mãe dos gracos, Cornélia,
Sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.
Faço comida e como.
Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro
E atiro os restos.
Quando dói, grito ai,
quando é bom, fico bruta,
as sensibilidades sem governo.
Mas tenho meus prantos,
clarezas atrás do meu estômago humilde
e fortíssima voz para cânticos de festa.
Quando escrever o livro com o meu nome
e o nome que eu vou pôr nele, vou com ele a uma igreja,
a uma lápide, a um descampado,
para chorar, chorar, e chorar,

requintada e esquisita como uma dama.

(Bagagem, 1976)

Adélia foi professora e estudou filosofia, o que a torna capaz de falas arrebatadoras que deixava toda assistência em silêncio, quando ainda fazia aparições públicas. Lembro-me de refletir que ela é tão fascinante em pessoa quanto em sua escrita. Tem um olhar impregnado de humor e poesia sobre as coisas do mundo e, muitas vezes, faz as pessoas ao seu redor rirem, com suas observações argutas e surpreendentes. Tanto mais sedutora, quanto menos maquiada, os olhos brilhantes na moldura dos cabelos grisalhos.

Com uma linguagem coloquial, descreve situações cotidianas de uma forma acessível, porém, simultaneamente densa e reflexiva. Em seus poemas, por vezes, mimetiza falares das pessoas de seu mundo, trazendo a oralidade para seus textos com uma ternura e leve ironia que lembram os poemas de Manuel Bandeira. Ela revela o inaudito que se encontra para além da aparência de simplicidade do dia a dia, como no poema que, não por acaso, se chama *Epifania*:

Você conversa com uma tia, num quarto.

Ela frisa a saia com a unha do polegar e exclama:

“assim também, Deus me livre”.

De repente acontece o tempo se mostrando,
espesso como antes se podia fendê-lo aos oito anos.

Uma destas coisas vai acontecer:

um cachorro late,

um menino chora ou grita,

ou alguém chama do interior da casa:

“o café está pronto”.

Aí, então, o gerúndio se recolhe

e você recomeça a existir.

(A sarça ardente I. In: Bagagem, 1976)

Em uma entrevista em Ouro Preto para o programa Confidências¹, Adélia conta, para Guiomar de Grammont, que a poesia a habitava desde sempre, ela se admirava com o mundo muito antes de saber que essa sensação podia ser traduzida em poema e citou como exemplo a experiência descrita no belíssimo *Registro*:

Visíveis no facho de ouro jorrado porta adentro,
mosquitinhos, grãos maiores de pó.
A mãe no fogão atíça as brasas
e acende na menina o nunca mais apagado da memória:
uma vez banquetecendo-se, comeu feijão com arroz
mais um facho de luz. Com toda fome.
(A sarça ardente I. In: *Bagagem*, 1976)

Esse facho de luz era a poesia, que se derrama sobre essa cena simples e comovente, que ficaria na memória da poeta para sempre.

Esses poemas-lembranças, nostálgicos e profundos, que se encontram em toda sua obra, são os meus preferidos, sobretudo na parte de *Bagagem* que ela chama “sarça ardente”, título que aparece nos versos finais do dolorido *As mortes sucessivas*, em que Adélia fala da morte da irmã, da mãe e do pai: “e as moitas onde existo/ são pura sarça ardente da memória”. (A sarça ardente II).

Adélia nomeou *A sarça ardente I* a parte de *Bagagem* com os poemas sobre sua mãe, na parte II, estão os poemas sobre seu pai. A sarça ardente é um arbusto descrito na Bíblia no livro do Êxodo, localizado no monte Horeb. [3:1–4:17]. O arbusto estava em chamas, mas não era consumido pelo fogo, o que intrigou Moisés. “Sarça ardente”, no livro de Adélia Prado, é a saudade dos entes queridos, que queima continuamente, mas não se consome, não termina nunca. É a presença flamejante dos que estão ausentes.

Dentre os textos de Adélia Prado que tanto falam à minha sensibilidade, sobretudo nos poemas reunidos nas duas partes nomeadas “sarça ardente”, reencontro minhas referências, esse cotidiano das pequenas cidades de Minas permeadas por ritos religiosos que desde a infância me fascinam. Como Adélia

¹ Entrevista que ela me concedeu em Ouro Preto, em 2017, gravada pela TV UFOP.

Prado, “Eu sou de barro e oca,/ Eu sou barroca” (Gênero. In: O coração disparado, 1984).

Adélia sempre me surpreende, quando corriqueiramente releio sua obra, lançando nova luz sobre as tradições de Minas. Descreve com poesia e humor cenas que eu mesmo vivi quando criança, como nas coroações de Nossa Senhora, por exemplo, que acontecem em maio:

Antigamente, em maio, eu virava anjo.

A mãe me punha o vestido, as asas,

me enalcava a coroa na cabeça e encomendava: “canta alto, espevita as palavras bem”. Eu levantava voo rua acima.

(A sarça ardente I. In: Bagagem, 1976)

O título desse poema, *Verossímil*, é uma alusão bem-humorada à ideia de que esses adoráveis anjinhos são tão vaporosos e leves, que, de uma hora para outra, podem acabar voando...

Em *Bagagem*, Adélia Prado desafia Drummond, como uma menestrel repentista, no poema *Agora, o José*, de que reproduzo apenas um trecho, em que ela cita, explicitamente um verso do poeta:

“No meio do caminho tinha uma pedra”

“Tu és pedra e sobre esta pedra”.

A pedra, ó José, a pedra.

Resiste, ó José. Deita, José,

dorme com tua mulher,

gira a aldraba de ferro pesadíssima.

O reino do céu é semelhante a um homem

como você, José.

O desesperançado José, de Drummond, em uma noite fria, percebe que a festa da vida acabou, e o deixou sem prazeres, sem mulher, sem utopia.

(...) com a chave na mão

quer abrir a porta,

não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?
(Poesias, 1942)².

É como se a poeta mineira mostrasse a José que nem tudo está perdido, ele pode girar a aldraba de ferro desta porta e não apenas o céu estará do outro lado, Minas também, basta um olhar capaz de revelar a magia de suas inúmeras dobras. É o que ela, Adélia, é capaz de realizar, sem temor de se mostrar à altura do poeta maior. Drummond compreendeu que ela tinha ousadia e profundidade para proclamar que a festa não acabou, estava só começando.

Adélia dialoga também com o *Poema de sete faces*, um dos mais conhecidos de Carlos Drummond de Andrade:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida.
(Alguma poesia, 1930).

Confrontando-o, Adélia produz uma resposta à sua altura, mas a partir da condição de seu gênero:

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.

² V. Carlos Drummond de Andrade. De animais, santo e gente. Jornal do Brasil, 9 de outubro de 1975.

Não sou tão feia que não possa casar,
 acho o Rio de Janeiro uma beleza e
 ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
 Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
 Inauguro linhagens, fundo reinos
 — dor não é amargura.
 Minha tristeza não tem pedigree,
 já a minha vontade de alegria,
 sua raiz vai ao meu mil avô.
 Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
 Mulher é desdobrável. Eu sou.
 (Bagagem, 1976)

Nesse poema, como em vários outros, ela examina a complexidade das experiências femininas, reconhecendo os desafios que a mulher enfrenta, seus subterfúgios, mas também celebra sua capacidade de adaptação e resiliência. O verso final revela a essência do poema — a força e flexibilidade das mulheres, destinadas a carregar uma bandeira que tanto poderia ser o fardo das expectativas sociais quanto a responsabilidade de expressar sua verdade através da poesia.

E é o que fez Adélia. Depois de *Bagagem*, publicou *O coração disparado* (1978), que ganhou o Prêmio Jabuti, no qual sobressaem a religiosidade e as vivências cotidianas, principais características de sua obra. Em seguida, lançou *Terra de Santa Cruz* (1981), a que se seguiram vários livros.

Mas sua obra não se limita à poesia, em 1979, estreou na prosa com *Solte os cachorros* e passou a escrever também romances, contos e sensíveis histórias para crianças. Em 1987, Fernanda Montenegro levou aos palcos os textos de Adélia Prado no espetáculo *Dona Doida: um interlúdio*, com direção de Naum Alves de Souza, o que tornou a poeta famosa em todo o país. Hoje é reconhecida como uma das escritoras mais importantes da literatura brasileira, recebeu diversos prêmios ao longo de sua carreira, seus livros veem sendo cada vez mais traduzidos e publicados no exterior e multiplicam-se os trabalhos acadêmicos sobre sua obra.

Seus poemas parecem feitos para o teatro: no Fórum das Letras de 2017, a poeta e performer Elisa Lucinda encenou, juntamente com Jeovanna Vieira, o

eletrizante espetáculo *A paixão segundo Adélia Prado*, que circulou bastante pelo Brasil.

Adélia Prado foi professora de religião e é leitora contumaz da Bíblia, citada com frequência em seus livros, mas, curiosamente, declara que suas maiores influências foram autores de seu tempo, como Drummond, Clarice Lispector, Guimarães Rosa. O crítico Augusto Massi, no prefácio de *Poesia reunida* (1991), fez uma interpretação muito interessante dos movimentos que compõem a obra de Adélia.

No primeiro, representado por seus três primeiros livros, *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1978) e *Terra de Santa Cruz* (1981), ela teria vivido “uma espécie de pulsão criativa, abertura das comportas, passagem da potência ao ato”. Esse parece ter sido o período mais fulgurante e criativo de Adélia Prado, em que ela abandona o magistério, se dedica ao teatro e faz incursões também na prosa.

O segundo movimento acontece depois de seis anos sem publicar poesia, quando Adélia lança *O pelicano* (1987) e *A faca no peito* (1988), marcados pelos poemas dedicados a uma figura masculina chamada “Jonathan”, que aparecera rapidamente antes, em *O coração disparado*. Augusto Massi sugere que esse personagem, a quem Adélia dedica poemas de amor, seria Y-honathan que, em hebraico, quer dizer “a dádiva de Jeová ou de Deus”.

Nos poemas dessa segunda fase, porém, para Massi, vez ou outra aparecem pulsões negativas, de ira ou raiva que “prenunciavam um bloqueio criativo e crise de depressão que acometeriam a escritora entre 1988 e 1994”. Segundo Augusto Massi, *Oráculos de maio* (1999), *A duração do dia* (2010) e *Miserere* (2013) abririam “um novo ciclo criativo”, caracterizado por “uma consciência artística mais depurada”, uma maturidade sem pedantismo, em um “lirismo meditativo que parece responder a uma necessidade expressiva próxima do monólogo dramático ou de uma voz interior”. Para Massi, *Miserere* se destaca do conjunto, pois “é um livro magro, afiado, silencioso”.³

Nas missas cantadas em latim, nas Igrejas de Ouro Preto, por exemplo, frequentemente se escuta a expressão “*Miserere nobis!*”, acompanhada do movimento do turíbulo, que espalha incenso por toda a igreja. “Misericórdia, tende

³ Augusto Massi. Móbile para Adélia. In: Adélia Prado. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2015. Cito, entre aspas, diversas passagens desse excelente prefácio.

piedade de nós”, canta o padre, dirigindo-se, claro, a Deus. Vem dessa expressão o título de *Miserere*. Nele, o eu lírico se defronta com a precariedade da existência humana, sem bondade e sem concessões: “O verdadeiro é sujo/ destinadamente sujo,/ não são gentilezas as doçuras de Deus.” E termina esse poema, que chamou ironicamente de Branca de Neve, com mais uma autodescrição:

Sou curva, mista e quebrada,
sou humana. Como o doido,
bato a cabeça só pra gozar a delícia
de ver a dor sumir quando sossego.

O poema fala da fragilidade humana, das nossas dúvidas e imperfeições, desse “bater a cabeça” que nos caracteriza, nossa teimosia em tomar caminhos que só levam ao sofrimento e à dor. Como Adélia lembra, em outro poema que se chama *Avós*, referindo-se à velhice:

Não temos proteção para o que foi vivido,
insônias, esperas de trem, de notícias,
pessoas que se atrasaram sem aviso,
desgosto pela comida esfriando na mesa posta.
Contra todo artifício, nosso olhar nos revela.
Não perturbe inocentes, pois não há perdas
e, tal qual o novo,
o velho também é mistério.

Do mistério insondável da existência, ninguém escapa, velhos ou novos (as crianças a quem ela parece se referir nesse poema), mas é no corpo que mora o espírito, é ali que pulsa a possibilidade de transcendência. Essa ideia é desenvolvida no tocante *Encarnação*, de *Miserere*:

Sem quebrantar-me,
forte doçura até os ossos me toma.
Não há estridência em mim.
Fibrila o que mais próximo

posso chamar silêncio,
 ainda assim palavra,
 uma interjeição,
 o murmúrio adivinhado
 de um rio subterrâneo
 no útero da mãe quando ela estava feliz
 e o meu sangue era o dela
 e sua respiração
 a minha própria vida.
 Quando o espírito vem
 é no corpo
 que sua língua de fogo quer repouso.

Nada pode haver de mais transcendente do que essa comunhão, no útero, com o sangue e a respiração da mãe, momento em que o espírito aflora. Mais de um intérprete disse que *Miserere* é uma oração e há momentos em que realmente nesse livro a poesia se aproxima do sagrado, quase com efeito de palavra revelada: “Ao minuto de gozo do que chamamos Deus/ Fazer silêncio ainda é ruído.” Mas é na vivência do cotidiano que a metafísica fulgura, é na transitoriedade que o eterno se mostra, como no esplêndido poema *Qualquer coisa que brilhe*, de que capturei apenas um trecho:

São eternos esta oficina mecânica,
 estes carros, a luz branca do sol.
 Neste momento, especialmente neste,
 a morte não ameaça, pois não existe.
 Ainda que se mova, tudo é parado e vive,
 num mundo bom onde se come errado,
 delícia de marmitas de carboidrato e torresmos.
 Como gosto disso, meu deus!
 Que lugar perfeito!
 Ainda que volta e meia alguém morra, é tudo muito eterno,
 Só choramos por sermos condizentes.

Seu livro de prosa de que mais gosto é *Cacos para um vitral*, de 1980, no qual, em sua prosa poética, ela desenvolve a história da protagonista Glória, seu alter ego, dona de casa, mãe e professora, religiosa e sensual, até escatológica. Com passagens tocantes como esta:

Aquele dia o menino conversava comigo. Ele tinha o hálito carregado. Eu, sua mãe, não fui capaz de suportar a pequenina miséria de sua garganta inflamada, como qualquer boa mãe suporta. “Que hálito ruim, que hálito ruim o seu.” De tal jeito falei que o menino apunhalado saiu de perto de mim. Foi pro quintal e ficou lá sentado, mudo como um homem grande. Um menino de sete anos! Sofri depois horivelmente, querendo gerar ele de novo, pra nunca mais errar.

Contudo, é na poesia que Adélia Prado alcança sua voltagem mais alta, criando uma ponte entre o mundano e o sublime. É o que acontece em *Casamento*, seu poema mais conhecido:

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.
 (Terra de Santa Cruz, 1981)

Esse poema despretenso é uma celebração das pequenas intimidades e cumplicidades de um casal que se ama. A narradora se deleita nos momentos compartilhados com o marido, mostrando que a verdadeira conexão está nos atos simples e corriqueiros. A metáfora do peixe que “prateou no ar dando rabanadas”, movimento descrito no gesto do marido, traz à cena uma camada de delicadeza e nostalgia. O poema conclui com a imagem dos peixes prateados na travessa, símbolo da ressurreição necessária para a contínua renovação do amor e do compromisso.

Em sua obra, a transcendência da poesia convive com as coisas prosaicas e ordinárias da existência. No poema *Fluência*, ela fala de seus temas:

Eu fiz um livro, mas oh, meu Deus,
 não perdi a poesia.
 Hoje depois da festa,
 quando me levantei para fazer café,
 uma densa neblina acinzentava os pastos,
 as casas, as pessoas com embrulho de pão.
 O fio indesmanchável da vida tecia seu curso.
 Persistindo a necessidade dos relógios,
 dos descongestionamentos nasais.
 Meu livro sobre a mesa contraponteava exato
 com os pardais, os urinóis pela metade,
 o antigo e intenso desejar de um verso.
 O relógio bateu sem assustar os farelos sobre a mesa.
 Como antes, graças a Deus.
 (O coração disparado, 1978)

Com ironia, em contraposição à poesia mais racionalizada, fruto de desmesurado esforço, ela reflete sobre a origem da sua poesia, em *A formalística*:

O poeta cerebral tomou café sem açúcar
 e foi pro gabinete concentrar-se.
 Seu lápis é um bisturi
 que ele afia na pedra,

na pedra calcinada das palavras,
imagem que elegeu porque ama a dificuldade,
o efeito respeitoso que produz
seu trato com o dicionário.
Faz três horas já que estuma as musas.
O dia arde. Seu prepúcio coça.
Daqui a pouco começam a fosforescer coisas no mato.
A serva de Deus sai de sua cela à noite
e caminha na estrada,
passeia porque Deus quis passear
e ela caminha.
O jovem poeta,
fedendo a suicídio e glória,
rouba de todos nós e nem assina:
“Deus é impecável”.
As rãs pulam sobressaltadas
e o pelejador não entende,
quer escrever as coisas com as palavras.
(A faca no peito, 1988)

No poema, ela faz uma crítica sutil e irônica ao poeta intelectual e cerebral, que busca a precisão e o controle sobre a linguagem, mas acaba produzindo textos artificiais, sem vida. A metáfora do bisturi sugere que ele busca dissecar as palavras, em um ato cirúrgico e calculado, enquanto “a serva de Deus” se permite a leveza dos passeios noturnos, para sentir o “fosforescer das coisas”. Nas entrelinhas do poema, ela defende uma criação mais intuitiva e espontânea, atenta às rãs pulando no mato, que o poeta “pelejador” jamais entenderia, porque recusa essa fruição da natureza, quer “escrever as coisas com as palavras”. O jovem poeta que, “fedendo a suicídio e glória”, rouba de todos sem assinar, também é criticável porque só lhe interessa o reconhecimento e não a autenticidade que a verdadeira poesia exige. Mas o eu lírico de Adélia também pode se deixar fascinar por sua própria poesia:

Pus um ponto final no poema
e comecei a lambê-lo a ponto de devorá-lo.

Pensamentos estranhos me tomaram:

numa bandeja de prata
 uma comida de areia,
 um livro com meu nome
 sem uma palavra minha.

A comida de areia na bandeja de prata é uma metáfora da aridez da vaidade dessa autora que sonha um borgiano livro com seu nome, sem nada escrito.

No poema *A face de Deus é vespas*, Adélia fala de sua procura pelo mistério divino dos seres da natureza:

Eu não sei quem sou.
 Sem me sentir banida experimento degredo.
 Mas não recuso os marimbondos armando suas caixas
 porque são alegres como posso ser,
 são dádivas,
 mistérios cuja resposta agora é só uma luz,
 a pacífica luz das coisas instintivas.
 (Terra de Santa Cruz, 1981)

É dessa “pacífica luz das coisas instintivas”, que se faz a matéria da poesia, para Adélia. O comovente *Ensino*, dedicado à mãe que ela perdeu quando tinha apenas 14 anos, parece apontar na mesma direção para a importância do sentimento, em uma sociedade que atribui mais valor ao conhecimento e à intelectualidade:

Minha mãe achava estudo
 a coisa mais fina do mundo.
 Não é.
 A coisa mais fina do mundo é o sentimento.
 Aquele dia de noite, o pai fazendo serão,
 ela falou comigo:
 “coitado, até essa hora no serviço pesado”.
 Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente.

Não me falou em amor.

Essa palavra de luxo.

(A sarça ardente I. In: Bagagem, 1976)

O amor não pode ser verbalizado, ele transparece nos atos silenciosos de cuidado e atenção da mãe para com o pai, as palavras parecem insuficientes ou supérfluas, diante da essência do vivido.

Adélia Prado sabe fruir poeticamente de tudo que vive, das experiências mais complexas aos momentos mais ínfimos, mais desimportantes, para usar uma palavra de Manoel de Barros que caberia bem à poesia da autora mineira. Ela transforma em literatura as histórias que viu e ouviu, as paisagens geográficas e afetivas, as memórias de infância. Sua obra tão variada e rica oferece inúmeras leituras, vertentes e recortes de interpretação, é preciso ler seus livros para conhecê-la.

Eu estava lá, no coração de tudo que Adélia construiu. Ali, naquela mesa de jantar, com uma toalha de mesa estampada, folheando aquela obra. Ali, no lugar em que os poemas de Adélia Prado são servidos como deliciosa iguaria, epifanicamente eu vi o quadrantal.

A poesia de Adélia Prado emerge como uma das vozes singulares e influentes da literatura brasileira, integrando elementos do cotidiano, do sagrado, do feminino, da memória, entre outros, para compor uma poética que transcende as fronteiras do regionalismo e do lirismo confessional. Neste estudo, o foco recai sobre a obra *Terra de Santa Cruz* (1981), na qual a poeta explora, dentre outras, a interseção entre o sagrado, o feminino, a memória e o cotidiano.

O problema central desta pesquisa reside na tensão entre essas diversas camadas temáticas e como elas se articulam na poética de Adélia Prado, especialmente a partir de sua experiência lírica em *Terra de Santa Cruz*. Nesse contexto, a dissertação vale-se, como referencial teórico, dos estudos de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, entre outros, para explorar como o quadrantal adiliano — o sagrado, o feminino, a memória e o cotidiano — se articula, dialoga e se transforma, a partir da experiência lírica da autora. O estudo busca compreender de que maneira essas interseções temáticas se manifestam de forma dinâmica, sem perder sua unicidade.

A relevância da pesquisa se dá pela necessidade de aprofundar o entendimento sobre a obra de Adélia Prado, sobretudo no que tange à sua capacidade de dialogar com heranças culturais e literárias, sem perder a originalidade que caracteriza sua escrita. Embora a crítica frequentemente tenha se detido no aspecto confessional ou memorialista da poesia de Prado, este trabalho propõe uma leitura focada nas noções de “sobrevivência”, argumentando que *Terra de Santa Cruz* oferece um campo rico para investigar a maneira como essas heranças se manifestam de forma dinâmica e transformadora.

O objetivo geral da dissertação é explorar as sobrevivências em *Terra de Santa Cruz*, com atenção especial ao diálogo entre a memória, o sagrado, o feminino e o cotidiano, um quadrante essencial da poética adeliana, almejando analisar essas manifestações a partir de dimensões interligadas que se revelam ora como tensões, ora como fusões poéticas.

Em primeiro lugar, abordo a dimensão temporal, em que as sobrevivências trazem o passado ao presente em uma relação dialética, que não se limita ao resgate passivo, mas transforma a tradição em um diálogo dinâmico e renovador. Em contraste, a dimensão estética examina a forma como o feminino, o sagrado, o cotidiano e a memória não apenas coexistem, mas também se configuram como portadoras de uma linguagem poética capaz de renovar os modos de ver e sentir. Por fim, a dimensão sócio-histórica mergulha na relação da obra com o contexto brasileiro, elucidando como o tempo histórico adquire novos sentidos pela sensibilidade poética da autora, que confronta, nas entrelinhas, os ecos da ditadura e a opressão religiosa, inserindo esses temas no quadro da sobrevivência cultural.

Entre os objetivos específicos, destacam-se a análise da memória como elemento estruturante, o cotidiano como espaço de transcendência religiosa e o feminino como tema central que se articula com questões políticas, sociais e estéticas. A pesquisa busca identificar como essas temáticas se entrelaçam e se transformam, criando um diálogo contínuo entre o passado e o presente.

Além disso, pretende-se apontar, em linhas gerais, como *Terra de Santa Cruz* dialoga com os contextos históricos e sociais do Brasil, especialmente no que concerne à política e ao engajamento religioso da autora, sem perder de vista a dimensão estética da obra.

A obra de Adélia Prado, particularmente *Terra de Santa Cruz*, representa um ponto de inflexão na literatura brasileira do século XX. Ao abordar temas como a

brasilidade, a memória, o feminino, o sagrado e o cotidiano, a poeta transcende as dicotomias entre o tradicional e o moderno, propondo uma visão singular que dialoga tanto com a tradição modernista quanto com questões contemporâneas, como o lugar da mulher na sociedade e a relação entre fé e política. A pesquisa se justifica por sua potencialidade em lançar um diferente prisma sobre essas interseções, contribuindo não apenas para o campo dos estudos literários, mas também para uma compreensão mais ampla das interações entre poesia e cultura.

Autores como Antonio Hohlfeldt e Regina Zilberman já destacaram a importância de Adélia Prado para a literatura brasileira, reconhecendo a maturidade estilística de sua poesia e sua capacidade de integrar elementos do cotidiano e da transcendência religiosa. Contudo, como esta dissertação argumenta, há ainda espaço para novas leituras. Através dessas leituras, busca-se revelar camadas até então pouco exploradas na crítica literária sobre Prado.

Esta dissertação está organizada em 3 capítulos, além desta introdução e das considerações finais.

O primeiro capítulo, intitulado *De Bagagem a Terra de Santa Cruz*, tem como objetivo traçar um panorama da trajetória literária de Adélia Prado. Neste capítulo, aborda-se como *Terra de Santa Cruz* representa um ponto de inflexão em sua obra, ao consolidar as temáticas que seriam recorrentes em sua poética: o feminino, o sagrado e o cotidiano. Além disso, é apresentada uma análise detalhada de como a crítica literária respondeu às inovações formais e temáticas trazidas por Prado, desde a publicação de seu primeiro livro.

No segundo capítulo, *Móviles: uma revisão teórica sobre as sobrevivências em Aby Warburg*, discute-se a aplicação do conceito de sobrevivência. Neste capítulo, o estudo teórico de Warburg e Didi-Huberman é articulado para compreender como as “sobrevivências” — elementos do passado que retornam no presente — são fundamentais para a compreensão da poética de Prado. O capítulo também aborda como esses conceitos ajudam a iluminar as complexidades da obra *Terra de Santa Cruz*, situando-a no contexto da literatura brasileira.

O terceiro capítulo, *O feminino, o cotidiano, o sagrado e a memória: uma leitura de Terra de Santa Cruz*, oferece uma análise crítica de *Terra de Santa Cruz*, com ênfase no quadrantal adeliانو: o feminino, o cotidiano, o sagrado e a memória. O estudo começa com uma exploração da representação do feminino na obra de Prado, destacando como a poeta constrói uma identidade feminina que desafia as

convenções, ao mesmo tempo em que dialoga com temas como a maternidade, a sexualidade e a espiritualidade. O capítulo segue analisando o cotidiano como um espaço de transcendência religiosa, onde o sagrado se manifesta nas pequenas ações e rituais da vida diária. Por fim, explora-se a memória como um eixo central da poética adeliана, conectando o passado e o presente em uma teia complexa de significados.

A pesquisa também se propõe a destacar o diálogo entre *Terra de Santa Cruz* e o contexto histórico e social do Brasil, especialmente em relação à ditadura militar e à tensão política e religiosa da época. Nesse sentido, a análise do poema *Terra de Santa Cruz* é fundamental para entender como a obra de Prado sobrepõe as barreiras do lirismo confessional e engaja-se em questões políticas e sociais de forma sutil, mas contundente.

Por fim, nas considerações finais, a dissertação retoma as discussões centrais apresentadas ao longo dos capítulos, argumentando que a obra de Adélia Prado, em especial *Terra de Santa Cruz*, oferece uma contribuição singular à literatura brasileira ao integrar de maneira singular o cotidiano e o sagrado, o feminino e a memória. Conclui-se que a poética de Prado não apenas ressignifica tradições literárias e culturais, mas também oferece uma nova forma de pensar a relação entre o divino e o humano, o passado e o presente, o particular e o universal.

1. De Bagagem a Terra de Santa Cruz

Antonio Hohlfeldt em artigo para o caderno de literatura brasileira registra que: “como se sabe, o livro que se considera como de estreia de Adélia Prado é *Bagagem*. O que surpreendeu, desde logo, é que não se tratava de um livro de estreante, mas de alguém que dominava completamente a linguagem poética que escolhera”⁴.

A vocação irreversível para a poesia foi assumida quando Adélia Prado completou 40 anos. É bem verdade que os primeiros versos foram escritos por volta de 1950, ano de falecimento de sua mãe. Mas a sua produção só se intensificou a partir de 1972, data da morte de seu pai.

Em 1969, Adélia e o escritor Lázaro Barreto, dois expoentes da maior envergadura da cultura de Divinópolis, resolveram criar um texto, *Lapinha de Jesus*, utilizando as fotografias do presépio confeccionado por Frei Tiago. O fotógrafo, Gui Tarcísio Mazzoni, colhendo ora uma figura isolada ora um conjunto, cooperou magistralmente para a composição de *Lapinha de Jesus*. O texto – uma série de poemas – capta, segundo atesta Frei Celso Márcio Teixeira, em artigo intitulado *Lapinha de Jesus*, para a Editora Vozes: “[...] não apenas o mistério do nascimento de Jesus, mas a alma mineira que, de forma diversificada, se espelha nas figuras do presépio. Diríamos que o texto se torna a alma daquelas figuras. Dá voz a elas. E coloca o leitor bem dentro do mistério da lapinha”⁵. Fato que nos leva a considerar, diferentemente do apontado por Hohlfeldt, que a “estreia” de Adélia Prado, no cenário poético nacional, se deu em 1969.

A análise de Hohlfeldt, embora pertinente em sua observação sobre a maturidade estilística de Prado, peca ao desconsiderar as complexas camadas de gestação poética que antecederam *Bagagem*. Ignorar a *Lapinha de Jesus*, escrita em 1969, como um marco significativo no desenvolvimento de sua obra, é, em maior ou menor grau, minimizar o processo de construção poética que culminou na explosão lírica de *Bagagem*. A produção literária de Adélia Prado, iniciada de forma mais intensa após a morte de seu pai em 1972, já trazia em seu bojo as marcas da experiência e da dor, que são elaboradas em uma voz lírica profundamente mineira

⁴ HOHLFELDT, Antonio. A **epifania da condição feminina**. In.: ____ Caderno de literatura Brasileira. São Paulo: Moreira Sales, 2000, p.75

⁵ TEIXEIRA, Celso Márcio. *Lapinha de Jesus*. Editora Vozes, 2023. Disponível em: <https://vozes.com.br/blog/lapinha-de-jesus>.

e visceral. Portanto, a "estreia" de Adélia Prado no cenário poético nacional não deve ser circunscrita à publicação de *Bagagem* em 1976. Ora, seu texto já ressoava desde a *Lapinha de Jesus*, onde a poeta não só dá voz às figuras do presépio, como mergulha no mistério que transcende o nascimento de Jesus, revelando uma alma mineira que já estava, desde então, completamente comprometida com a poesia. A maturidade de *Bagagem* é, sem dúvida, fruto de anos de silenciosa e intensa gestação poética, algo que Hohlfeldt, ao descuidar-se, limita-se a uma leitura demasiadamente literal e linear da carreira de Prado.

No entanto, Hohlfeldt demonstra um cuidado particular ao direcionar sua análise para *Bagagem*. Por força dos comentários de Carlos Drummond de Andrade e de Affonso Romano de Sant'Anna, *Bagagem* apresentava-se ao mesmo tempo pretensioso e contido. Pretensioso porque não era apenas um aleatório agrupamento de poemas. Outra característica constante de Adélia, aponta Hohlfeldt, "seus livros, especialmente *Bagagem*, organizam-se sob uma ideia condutora central, desdobrando-se em blocos meticulosamente ligados entre si"⁶.

A crítica norte americana Carolyn Richmond⁷, por exemplo, ao traduzir a poeta mineira para o inglês, destaca desde logo essa preocupação, mostrando como *Bagagem* está ideado, em cinco grandes blocos, denominados, respectivamente, *O modo poético* – o mais longo de todos – a que se sigam *Um jeito de amor*, com dezenove poemas; *A sarça ardente I e II*, com quatorze e treze poemas, respectivamente e *Alfândega*, com um único poema, a fechar o livro e encerrar, igualmente, o equilíbrio geométrico proposto para o mesmo. Cada parte, por sua vez, ligada a uma epígrafe, a exceção do poema final. Em compensação, o conjunto do livro é antecedido por uma epígrafe mais abrangente.

Observa-se que há um desenho claramente delineado no livro. Segundo Hohlfeldt, do conjunto de poemas a primeira parte abarca mais que a metade. As outras três partes somam 46 poemas. O poema final, combinado com a quarta parte, alcança o mesmo número de poemas – 14 – que a anterior, e pode-se, pois, sugerir que exista, de fato, uma relação entre a última e aquela quarta parte, pela soma dos poemas, da mesma maneira que entre a quarta e a terceira partes, pela titulação.

⁶ HOHLFELDT, Antonio. A **Epifania da condição feminina**. In.: ____ Caderno de literatura Brasileira. São Paulo: Moreira Sales, 2000, p.76

⁷ RICHMOND, Carolyn. **Adélia Prado**: uma nova voz na lírica brasileira I e II. Belo horizonte: Suplemento literário de Minas Gerais, 1982, n 811, p 8-9.

Mais que isso, também pelas epígrafes retiradas da mesma fonte, o livro de *Êxodo*, se tomarmos o conjunto do livro, verificaremos que, de fato, “*Bagagem* quis-se desde logo como uma identificação artística e literária, tanto quanto uma apresentação pessoal”⁸, observa Hohlfeldt.

A identificação artística e literária surgem logo no conhecidíssimo primeiro poema, *Com licença poética*, paródia a Carlos Drummond de Andrade e também sua antítese:

Quando nasci um anjo esbelto,
 Desses que tocam trombeta, anunciou:
 Vai carregar bandeira.
 Cargo muito pesado para mulher,
 esta espécie ainda envergonhada.
 Aceito os subterfúgios que me cabem,
 sem precisar mentir.
 Não sou tão feia que não possa casar,
 acho o Rio de Janeiro uma beleza e
 ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
 Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
 Inauguro linhagens, fundo reinos
 - dor não é amargura.
 Minha tristeza não tem pedigree,
 já a minha vontade de alegria,
 sua raiz vai ao mil avô.
 Vai ser coxo na vida é maldição para homem.
 Mulher é desdobrável. Eu sou.⁹

Hohlfeldt destaca, no poema, aqueles elementos que se transformaram, a partir de *Bagagem*, em constantes na obra adeliana. Segundo ele:

Do ponto de vista da definição literária, a referência a Drummond e a Bandeira, como se vê, mas sem vassalagem. Adélia Prado não aceita nem o destino de *gauche* do poeta conterrâneo, como recusa a marginalização feminina a que fora votada por Bandeira. Do ponto de vista estilístico, a combinação dos contrários, como tristeza e alegria, tanto quanto do lirismo com a ironia. Por fim, enquanto conteúdo, uma nova linguagem feminina, não necessariamente feminista, na poesia brasileira¹⁰.

⁸ HOHLFELDT, Antonio. A **Epifania da condição feminina**. In.: ____ Caderno de literatura Brasileira. São Paulo: Moreira Sales, 2000, p.76

⁹ PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

¹⁰ HOHLFELDT, Antonio. **Epifania da condição feminina**. In.: ____ Caderno de literatura Brasileira. São Paulo: Moreira Sales, 2000, p.77.

A apresentação pessoal se coloca com o também conhecido poema *Grande desejo*:

Não sou matrona, mãe de Gracos, Cornélia,
sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.
Faço comida e como.
Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro
e atiro os restos.
Quando dói, grito ai,
quando é bom, fico bruta,
as sensibilidades sem governo.
Mas tenho meus prantos,
clarezas atrás do meu estômago humilde
e fortíssima voz pra cânticos de festa.
Quando escrevo um livro com o meu nome
e o nome que vou pôr nele, vou com ele a uma igreja,
a uma lápide, a um descampado,
para chorar, chorar, e chorar,
requintada e esquisita como uma dama.¹¹

Da mesma maneira, aqui, a apresentação pessoal se coloca com clareza. Adélia Prado não se figura como uma mulher extraordinária ou revolucionária, à semelhança de Cornélia, mãe dos irmãos Tibério e Caio, proponentes da primeira lei de reforma agrária em Roma, cuja coragem os conduziu à condenação à morte, defendidos vigorosamente pela progenitora. Adélia identifica-se simplesmente como Adélia, uma mulher comum, uma mulher do povo, dedicada aos afazeres domésticos, à expressão de suas dores, mas que, ao mesmo tempo, revela sensibilidade para as alegrias da existência. Adélia se afirma como rima porque se quer poeta e poética. Isso faz parte de seu discurso que, às vezes, apresenta, sob o viés do humor, imagens poéticas que dialogam com cenas cotidianas. Aqui se afirma a condição poética dela sem nenhuma reserva ou falsa humildade. Adélia poeta lutadora. Musa de si mesma. Adélia voz que se enuncia com clareza e força.

No desfecho do poema, ela se retrata como uma refinada e peculiar dama, após ter dado vida a um livro que, presume-se, o leitor tem entre as mãos naquele instante. Sentindo-se compelida a cumprir uma espécie de destino, este se revela, a partir de *Bagagem*, como a vocação de ser uma espécie de mensageira ou profetisa de Deus: sua palavra poética é a manifestação da Beleza, que, por sua vez,

¹¹ PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

concretiza a presença de Deus entre os seres humanos. Daí emerge a perspectiva lírica em sua poesia, transcendendo para a epifania que a caracteriza.

Em *Bagagem*, Antonio Hohlfeldt identifica outras características fundamentais da poesia de Adélia Prado, como o sensorialismo, destacando gostos, paladares, cheiros e visão, com ênfase em formas e, especialmente, cores. A memória, que desempenha um papel valorizado, assim como a significação da mulher, a influência literária da Bíblia (principalmente do Velho Testamento), de Guimarães Rosa e de Fernando Pessoa, além da perspectiva de uma vida plena de alegria, esperança e, mesmo com esporádicas tristezas, incluindo a da morte. O tempo, portanto, se apresenta sob uma perspectiva escatológica, como uma contínua renovação, gerando sempre o novo, pois a visão religiosa conduz à ressurreição, não apenas espiritual, mas também material.

Antonio Hohlfeldt destaca outro traço singular: “Adélia é uma poeta da linguagem escrita. Mas escrita ditada pelos ritmos da voz, longamente cultivada na liturgia, na conversa da cidade do interior, na memória familiar, nas canções populares e na declamação dos poemas. Sua concepção poética converge para o verbo.”¹²

Em suma, para Adélia, a preocupação com a forma se manifesta de modos distintos. Ora sim, ora não, é puro desejo de retornar a origem da linguagem, como pode-se observar em *Antes do nome* poema de *Bagagem*:

Não me importa a palavra, esta corriqueira.
Quero 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 entende 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.¹³

¹² HOHLFELDT, Antonio. **Epifania da condição feminina**. In.: ____ Caderno de literatura Brasileira. São Paulo: Moreira Sales, 2000, p.78.

¹³ PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

Esse movimento poético, ou seja, essa pulsão, esse devir das formas, dos gestos poéticos que empenham-se nesse movimento de retorno a origem da linguagem, ao que parece, está ligado a uma espécie de pulsão criativa, uma passagem da potência ao ato.

Ao estreiar na escrita aos 40 anos, Adélia Prado tinha toda uma vida atrás de si e outro tanto à frente. Isso se reflete no título de sua obra: *Bagagem*. É como se fosse um resumo da vida, um testemunho e uma declaração. Aquele que carrega bagagem está em uma jornada, está em trânsito.

Dois anos depois de sua estreia, surge um novo livro de poemas, *O coração disparado*, organizado em quatro blocos, em um total de 67 poemas, precedido por uma única epígrafe da Primeira carta de Paulo aos Coríntios, 11:23 em que se lê: “Porque eu recebi do Senhor o que também vos entreguei”. Os títulos das diferentes partes dos volumes são: *Qualquer coisa é a casa da poesia*; *O coração disparado e a língua seca*; *Essa sede excessiva* e *Tudo o que eu sinto esbarra em Deus*. São títulos mais do que evidentes quanto às intenções da autora. Neles, retoma-se a herança familiar na cidade interiorana, fala-se a respeito da poesia enquanto cópula e transubstanciação, compaixão e salvação, mas, sobretudo, a respeito do poder que sobre a escritora ela exerce:

Eu vivo sob um poder
Que às vezes está no sonho,
No som de certas palavras agrupadas,
Em coisas que dentro de mim
Refulgem como ouro:
a bacinha de lata onde meu pai
fazia espuma com o pincel e barba.
De tudo uma veste teço e me cubro...¹⁴

Se, na estreia, Adélia Prado assumira uma imitação do poema de São Francisco¹⁵, aqui, a epígrafe claramente se apropria do texto original para transformá-lo segundo seus interesses: “Com efeito, eu mesma recebi do Senhor o que vos transmito”. A perspectiva da escritora é assumir um papel de profeta de Deus, espécie de condição intermediária entre Deus e os homens, que sua poesia cumpriria. É isso, aliás, o que ela defende em diferentes entrevistas:

¹⁴ PRADO, Adélia. **O coração disparado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 93

¹⁵ “Louvai o Senhor, livro meu irmão, com vossas letras e palavras, com vosso verso e sentido, com vossa capa e forma, com as mãos de todos que vos fizeram existir, louvai o Senhor.” - Da imitação do “Cântico das criaturas” de São Francisco de Assis.

Considero a poesia a passagem de Deus entre nós, o sinal luminoso de Seu dedo na brutalidade das coisas. Tocados por Ele, não morremos. A ressurreição se garante. Claro que isso ocorre também fora da arte [...] A poesia é verdade. Posso inventar uma linguagem, nunca uma emoção.¹⁶

O poeta Ferreira Gullar, em resenha publicada no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, chamava a atenção para esta mesma perspectiva:

Mas, Adélia, existe outro componente: sua religiosidade. [...] a visão religiosa, nela, está perfeitamente integrada em sua própria vida, como um modo de ser [...] Não há conflito: Deus é, para ela, a explicação não explicada que tudo harmoniza e justifica. Um Deus complacente que não se opõe à necessidade de prazer do corpo animal e cuja bondade tampouco é questionada pela miséria humana.¹⁷

Ao destacar a natureza de uma “religião sem conflito”, Gullar aduz, em linhas gerais, a inexplicabilidade do mundo. E Deus, a mais extraordinária invenção do ser humano, é a resposta para todas as perguntas sem respostas. Ou seja, o homem, desde que ele existe, responde às perguntas sem resposta com Deus. Sendo resposta, não há contestação. Não havendo contestação, não há conflito.

No depoimento prestado a Giovanni Ricciardi, também para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Adélia insiste nesta perspectiva:

Eu encaro a literatura como uma vocação, um dom do qual eu não posso dispor na hora que eu quero; acontece na hora que Deus quer, então eu fico à mercê disso [...] Eu sempre escrevo assim que alguma coisa precisa ser expressa e isso nunca, jamais é decisão minha. Eu nunca falo que hoje vou escrever, porque não acontece [...]. Quando vou fazer um texto, a minha única preocupação é a fidelidade absoluta ao que eu estou sentindo [...]. É necessário que eu escreva, acho que é uma necessidade divina de mostrar Sua face, o Espírito quer ser adorado, Ele quer ser visto. Deus precisa fatalmente de mostrar a Sua face e a arte é uma mediação para a divindade.¹⁸

Este é um dos pontos mais polêmicos das posições de Adélia Prado, não necessariamente pelo fato em si de a poeta declarar que acredita na inspiração como condição da poesia, mas por causa de todo um contexto de época, e um peculiar momento cultural, vivido em especial no âmbito das artes, em que

¹⁶ DINIZ, Sônia Figueiredo. **Adélia Prado: poesia, a passagem de Deus entre os homens**. Belo Horizonte: Suplemento Literário de Minas Gerais, n. 505, p.4.

¹⁷ GULLAR, Ferreira. **Uma poesia brasileira**. Belo Horizonte: Suplemento Literário de Minas Gerais, n. 925, p. 10.

¹⁸ RICCIARDI, Giovanni. **Entrevista: Adélia Prado**. Belo Horizonte: Suplemento Literário de Minas Gerais, n. 505, p.76-78.

predomina uma forte suspeita e rejeição com relação a esse conceito. A chamada modernidade com sua acentuada racionalidade, defende a arte sobretudo com *techné*, e a obra como resultado de um trabalho consciente, intencionado e organizado. Paul Valéry, por exemplo, dizia que a primeira condição que ele se impunha no trabalho de criação poética era a maior consciência possível, e que preferia compor uma obra medíocre em plena lucidez a compor uma obra-prima em estado de transe.

Suspeita-se que, muitas vezes, o que sucede é o fato de que a respeito da “teoria da inspiração”, dentre os que a rejeitam, muitos, possivelmente, o que rejeitam mesmo é a palavra inspiração e sua contaminação semântica, incluindo o conceito de demoníaco – no sentido do *daimon* platônico – que ela encerra, porque parece destituir o artista de toda e qualquer responsabilidade sobre o processo criador, tornando-o mero intermediário, passivo, um *títere*, na construção da obra. É interessante observar, então, como que, para fugir da palavra inspiração recorre-se a um campo lexical que inclui, em maior ou menor grau, palavras e expressões como vivência, estalo, *insight*, intuição, iluminação, ideia súbita, alumbramento, estímulo, revelação, impulso, experiência etc. – que, constelando variações semânticas e ideológicas, apontam, no entanto, para o fato de que há algo que move o poeta, que o põe em ação, desencadeando o processo criativo.

Por outro lado, há os que antipatizam com a palavra trabalho, no sentido da *techné*, e rejeitam o conceito da pura racionalidade, intencionalidade e construção (o artista artífice, o poeta engenheiro) como determinantes do processo criativo. Tal hipótese seria um atentado contra a misteriosa diafaneidade que nimba as origens da obra de arte e certa aura sagrada que ainda envolve o artista. Aceitam com maior ou menor intensidade a presença do trabalho, mas considerando-o como algo *a posteriori*, atividade complementar, de acabamento, arremate da obra, e jamais como elemento que se situe na origem e/ou que atue como agente da produção artística.

Em *Inspiração e Poiésis na poesia de Adélia Prado*¹⁹, Evaldo Balbino, entre outras coisas, investiga a relação entre o sagrado e o fazer poético na obra da autora mineira, com ênfase na complexidade de sua linguagem. A questão central é a concepção da escrita como um dom divino, associada à teofania e epifania, ou

¹⁹ BALBINO, Evaldo. *Inspiração e poiésis na poesia de Adélia Prado*. Anais do SILEL, v. 2, n. 2, Uberlândia: EDUFU, 2011.

seja, à manifestação de Deus no mundo. No entanto, Balbino sublinha que essa inspiração divina não dispensa o trabalho poético, o trabalho árduo da palavra, o que revela um dualismo fundamental entre inspiração e construção.

A composição literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho de arte. De certa maneira, cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um ou outro desses elementos. Mas essencialmente essas duas maneiras de fazer não se opõem. Se uma solução é obtida espontaneamente, como presente dos deuses, ou se ela é obtida após uma elaboração demorada, como conquista dos homens, o fato mais importante permanece: são ambas inseparáveis, não há dualismo.

Todavia, *O coração disparado* traz também um poema que faz alusão direta a outra influência literária em Adélia Prado. Mesmo que menos mencionada, ela é extremamente significativa e importante. Trata-se de Clarice Lispector, a quem ela refere no poema *A maçã no escuro*:

Era um cômodo grande, talvez um armazém antigo,
Empilhado até o meio de seu comprimento e altura
Com sacas de cereais.

...

O grão dentro das sacas,
As sacas dentro do cômodo,
O cômodo dentro do dia
Dentro de mim sobre as pilhas
Dentro da boca fechando-se de fera felicidade.
Meu sexo, de modo doce,
turgindo-se em sapiência,
pleno de si, mas com fome,
em forte poder contendo-se,
iluminando sem chama a minha bacia andrógina.
Eu era muito pequena,
Uma menina-crisálida.
Até hoje sei quem me pensa
com pensamento de homem:
a parte que em mim não pensa e vai da cintura aos pés
reage em vagas excêntricas,
vagas de doce quentura,
de um vulcão que fosse ameno,
me põe inocente e ofertada,
madura para olfato e dentes,
em carne de amor, a fruta.²⁰

²⁰ PRADO, Adélia. *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 40.

O poema é exemplar quanto à perspectiva epifânica da poesia de Adélia Prado, epifania esta que, conforme elucida Antonio Hohlfeldt: “[...] não é apenas religiosa, quanto secular, e que lhe permite atuar não só enquanto profeta de Deus quanto de todos os homens, porque, como observou Ferreira Gullar, há uma espécie de representação do coletivo dos sentimentos humanos na poesia da escritora mineira”.²¹

Outra observação importante a respeito deste livro é que nele se menciona, pela primeira vez, um personagem que ocupará, posteriormente, o núcleo de outros livros, em especial *O pelicano*. Trata-se de Eliud Jonathan, de quem ela diz:

Vinte anos mais vinte é o que tenho,
Mulher ocidental que se fosse homem
Amaria chamar-se Eliud Jonathan.²²

Em linhas gerais, Adélia e Eliud Jonathan celebram a natureza da humanidade — macho e fêmea — criada à imagem de Deus para experimentar a vida a dois, que inclui o compartilhar dos corpos e da alma para desfrutar o gozo mútuo. A relação não é de opressão, nem de imposição. Mas eles se completam e tornam-se, no ato sexual, um. “Assim não são mais dois, mas uma só carne.” (Mateus 19.6), num prazer que vai além dos corpos.

Poema escrito no dia 20 de julho de 1976, data que se encontra inscrita no próprio texto, corresponde ao ano de revelação de sua poesia aos leitores brasileiros, mas deve ser lido enquanto uma referência mais ampla do que apenas este fato. Um verso anterior – Tomo o nome de Deus num vão – é, neste sentido, paradigmático: se Deus é encontrável em qualquer lugar, até mesmo em um vão, ela, a poeta, quer ser na Terra o seu revelador, através de sua poesia. É isso o que verificamos quanto à explosão poética da presença de Jonathan em seus poemas, a partir do livro de 1987.

Terra de Santa Cruz, a obra da qual, em um capítulo posterior, nos ocuparemos neste trabalho, surgiria em 1981, portanto, três anos depois de *O coração disparado*. Desde logo, o batismo do livro nos remete, historicamente, ao do

²¹ HOHLFELDT, Antonio. **Epifania da condição feminina**. In.: ____ Caderno de literatura Brasileira. São Paulo: Moreira Sales, 2000, p.87.

²² PRADO, Adélia. **O coração disparado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 33.

próprio Brasil e, metaforicamente, a um espaço marcado pela presença religiosa. Na verdade, ambos os significados estão pressupostos na denominação do novo livro, organizado em três grandes blocos, denominados, respectivamente, *Território*, *Catequese* e *Sagração*, em um total de 40 poemas, sendo a última parte, uma vez mais, composta de um único texto, funcionando como um fecho para o livro.

Se a referência à condição de brasilidade já surgia no livro anterior, como por exemplo no trecho do poema *Desenredo*: “Ser brasileiro me determina de modo emocionante”²³ – e chegara mesmo a antecipar o título do novo livro no poema *Um bom motivo*²⁴: “Terra de Vera Cruz, a Terra de Santa Cruz,/ a carta de Caminha, admiravelmente precedendo-nos:/ ‘é um país que vai frente, Senhor meu Rei’”; chegando a referir episódios concretos e imediatos como a morte do presidente Juscelino Kubitschek: “O presidente morre./ Choro querendo o meu choro o mais definitivo de todos/ e esta mesma vaidade choro./.../ O presidente morre: é tristíssimo/ Por nascimento e gosto, por destino, agora por dura escolha,/ desejo o sabiá, o Presidente vivo, o peixe vivo”²⁵ – neste terceiro livro que vai se definir com maior clareza.

O poema que dá título ao volume é exemplar nesta construção. Pela primeira vez, Adélia Prado falará da violência política então vigente no país, referindo o episódio do suicídio de Frei Tito que, depois de torturado no Brasil e libertado por pressão da Igreja Católica, viaja a Paris onde termina se matando. Nas palavras de Branca Maria de Paula em resenha para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*: “o poema é como que um vômito de indignação e revolta, certamente profundamente corajoso, e que responde, na prática, à ideia de poesia que ela expressara antes.”²⁶ Branca Maria de Paula prossegue:

O móvel da revolução, o motivo, o motor de toda a revolução, é a esperança, é a felicidade pessoal, mas você pode dizer: as pessoas estão infelizes, estão passando fome, como você quer que elas estejam felizes, estejam cheias de esperança? [...] Uma revolução de egoístas, ela é falida, eu acho que é a fraternidade que tem de estar na raiz das coisas. A poesia é fraterna, a beleza é uma coisa fraterna.²⁷

²³ PRADO, Adélia. **O coração disparado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 63.

²⁴ PRADO, Adélia. **O coração disparado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 108

²⁵ PRADO, Adélia. **O coração disparado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.107-108

²⁶ PAULA, Branca Maria de (org.). **O anjo poético de Adélia Prado**. Suplemento Literário de Minas Gerais, n. 505 p. 4.

²⁷ PAULA, Branca Maria de (org.). **O anjo poético de Adélia Prado**. Suplemento Literário de Minas Gerais, n. 505 p. 4-5.

Ora, diante do exposto, trata-se do poema mais claramente ideológico da escritora - ainda que se reconheça que ideológicos todos os poemas são - e que responde, por certo, às epígrafes escolhidas de Guimarães Rosa (Território)²⁸, e do Apocalipse²⁹ (Catequese e Sagração). Nas palavras de Antonio Hohlfeldt:

“[...] a combinação de temas do livro aproxima Tanatos e Eros³⁰: de um lado, a morte e a tristeza se colocam na condição do país e no sentimento do poeta; de outro, há uma verdadeira celebração da vida, em especial no poema de encerramento do livro, em que a mulher como que se apresenta desataviada e disponível, em um canto magnífico de reafirmação da vida e dos sentidos, não distantes, contudo, da perspectiva religiosa.³¹”

Inclusive, em relação ao engajamento político, Augusto Massi afirma que a própria crítica simpatizante ao trabalho da poeta ignora o lugar de preocupação e envolvimento social de Adélia ao longo de sua trajetória:

Seja na condição de professora, de atriz e diretora de teatro amador ou, principalmente, de escritora, Adélia sempre deu mostras de ser uma militante de todas as horas [...] Nunca transigiu e, quando necessário, externou suas posições valorizando a dimensão mais cotidiana da política, composta de pequenos gestos.

A Terra de Santa Cruz mencionada tem deslocado sutilmente seu significado do continente “descoberto” por Álvares Cabral para a pessoa da própria escritora. Pode-se falar, pois, da concepção de uma história contínua, no tempo e no espaço, mas, mais que isso, entre as criaturas e o Criador. É como se Adélia Prado ampliasse sua consciência de estar no mundo, não apenas para gozar e se alegrar, mas também para participar e repartir.

É, também, em razão disso, pode-se argumentar, que multiplicam-se as referências literárias: além de Drummond, vamos encontrar João Cabral, Carlos

²⁸ “...Os tristes e alegres sofrimentos da gente...” João Guimarães Rosa.

²⁹ “Tomei o livrinho da mão do anjo e o devorei: na boca era doce como mel; quando o engoli, porém, meu estômago se tornou amargo”. Apocalipse 10: 10.

³⁰ Da mitologia grega, Freud se apropria dos nomes de Eros e Thanatos para exemplificar as teorias das pulsões, que explica a formação psíquica de todos os indivíduos. Eros e Thanatos correspondem, consequentemente, ao desejo erótico e a atração pela morte, coexistindo simultaneamente.

³¹ HOHLFELDT, Antonio. **Epifania da condição feminina**. In.: ____ Caderno de literatura Brasileira. São Paulo: Moreira Sales, 2000, p.86.

Nejar, Nélida Piñon, Casimiro de Abreu, entre outros - referências que trataremos em maiores detalhes no capítulo subsequente desta dissertação.

Permanecem, aqui - referimo-nos à *Terra de Santa Cruz* - os temas já antes desenvolvidos, ou seja, o forte erotismo de alguns poemas, a presença das cores, a perspectiva esperançosa da felicidade em vida, a decisão de ser ela mesma, a expectativa da redenção humana.

Em *Terra de Santa Cruz*, há uma síntese perfeita entre o plano da religião e da política, da missa e do teatro, do nacional e do universal. Tudo realizado com alta tensão dramática e inserido na conflitiva realidade brasileira.

Os três livros de Adélia Prado, *Bagagem* (1976), *O coração disparado* (1978) e *Terra de Santa Cruz* (1981), marcam a tomada de posição da poeta. Através deles Adélia se projeta, se expõe, se desdobra e se reinventa, em genealogias.

Para compreendermos essa poeta, é preciso atinar para o caráter variado e heterogêneo de sua poesia que precisou maturar lentamente até adquirir uma forma maleável capaz de soldar elementos da tradição à inquietação moderna. Dessa perspectiva, Adélia Prado escreveu a primeira parte de sua obra.

Em suma, a obra de Adélia Prado significa um ponto bastante peculiar para a poesia brasileira do século 20. Por um lado, seu lirismo, em verso livre, compõe-se do amor e do desejo de uma mulher que disso trata sem rodeios e sem amarras: “Desde um tempo antigo até hoje,/ quando um homem segura minha mão,/ saltam duas lembranças guarnecendo/ a secreta alegria do meu sangue”, diz o poema *Gênero*³², do livro *O coração disparado* (1978). Por outro, no mesmo tipo de verso, essa lírica tem no catolicismo um fator estrutural de mundividência: “(...) A vida é eterna, irmãos,/ aquietai-vos, pois, em vossas lidas,/ louvai a Deus e reparti a côdea,/ o boi, vosso marido e esposa/ e sobretudo/ e mais que tudo/ a palavra sem fel”, inscreve-se em *Homilia*³³, de *Oráculos de maio* (2007).

Para a crítica de um modo geral, Carlos Drummond de Andrade e Affonso Romano de Sant’Anna são vistos como padrinhos da poeta de Divinópolis, e de certa forma o foram, na medida em que abriram oportunidades para que Adélia se tornasse conhecida para além de sua região de nascimento.

Em seus três primeiros livros, como panoramicamente vimos, há uma predominância ostensiva dos poemas narrativos, ancorados em um sujeito lírico que

³² PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 5º ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 132.

³³ PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 5º ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 327.

flutua entre a confissão íntima, as notações do cotidiano e o relato breve de uma vida. Este recurso confere aos poemas um ar familiar, proporcionando a sensação de que estamos participando de uma conversa. A adesão do leitor diante dessa informalidade desconcertante é imediata.

Dentre os traços estilísticos identificáveis, destacam-se as aberturas sempre corriqueiras dos poemas, colecionando advérbios, conjunções ou locuções adverbiais de tempo: “quando a noite”, “Hoje acordei”, “Uma ocasião”, “Antigamente”, “Uma vez” etc. O uso reiterado demonstra o quanto Adélia recorre à memória e à oralidade. No entanto, logo o sujeito lírico traz o leitor para o tempo presente, promovendo uma expansão temporal ou um desdobramento semântico; “Hoje não fumo mais”, “Ontem eu era outra pessoa”, “Desde um tempo antigo até hoje”, “Desde toda a vida” etc. Mesmo sondando o eterno, Adélia se vê às voltas com a poesia de circunstâncias. Circunstâncias do tempo. As formas literárias também possuem suas genealogias. E, em Adélia, a matéria desentranhada das histórias familiares reabre antigas cicatrizes fechadas pelo tempo.

1.1. Uma dicção poética singular: a recepção crítica da obra de Adélia Prado

Dada a amplitude e a profundidade da obra de Adélia Prado, ao longo de quatro décadas de publicação, a poeta mineira enfrentou diferentes reações e interpretações. Desde *Bagagem* (1976) até *Miserere* (2013), Adélia Prado encontrou resistência por parte de certas correntes da crítica literária nacional, especialmente nos primeiros anos, quando seu discurso poético, muitas vezes, foi marginalizado ou recebido com certo ceticismo. Embora seja um lugar-comum rotular sua poesia como meramente confessional e memorialista, essa leitura simplista esconde a complexidade de sua obra. Em outras palavras, é uma visão limitada, descuidada que não faz jus ao hermetismo de sua poesia.

Regina Zilberman em seu texto *Poesia feminina em tempo de repressão*, analisa como a poeta mineira se inseriu no contexto literário brasileiro. Em linhas gerais, segundo ela, na década de 1970, os poetas se dividiam entre os que aderiam aos meios de comunicação de massa e os que se aliavam ao refúgio das produções caseiras, alternativas e amadoras, e “[...] as mulheres dedicadas à escrita em verso pesquisavam rotas inovadoras, para além do modelo já institucionalizado por

exemplo, por Cecília Meireles, conforme um processo próprio de autoafirmação literária”.³⁴

Adélia não se inseriu no circuito jovem predominantemente carioca, onde a poesia marginal aflorou. Além do quê, não era jovem, vinha do interior de Minas, era casada, mãe de cinco filhos e com uma dicção poética particular, de alguma forma arraigada ao modernismo. Sendo assim, as aproximações e diferenciações de sua obra em relação à poesia daquele momento foram se constituir mais tarde, tempos depois, com olhares críticos mais aguçados pelo distanciamento do tempo.

As ausentes menções à obra de Adélia nos primeiros anos de publicação da autora apontam para a realidade de que as escolhas da crítica não são neutras, antes, ideológicas. Regina Zilberman argumenta que: “o fato de Adélia se manter à margem de tendências poéticas prioritárias em um dado momento histórico implicou, conforme podemos atestar nos dias atuais, insuficiente tratamento sobre seu trabalho nos discursos literários predominantes.”³⁵

Evidenciar isso pela via negativa, ou seja, da omissão, pode ser indício de localizar determinadas obras como ligadas a uma estética tradicional, em oposição ao “moderno”, ou no caso, “modernidade tardia”. Igualmente, indicam um insuficiente aprofundamento de estudos a respeito da obra adeliana naquela época.

Apesar de seu forte discurso lírico e feminino, singular como o de outras poetisas do período — Ana Cristina César, por exemplo — Adélia apresentava uma poesia que, para a crítica das décadas de 1970 e 1980, delineava um trajeto inverso ao da dicção libertária e feminista vigente no conjunto da poesia em ascensão nesse tempo. Além disso, o tom religioso de muitos de seus poemas suscitava resistências no meio crítico e acadêmico. Hohlfeldt escreve:

De um lado, assim, Adélia Prado parecia ultrapassada porque aparentava dar um passo atrás na luta das mulheres por seu próprio discurso e espaço. Por outro lado, o *machismo*, sempre presente nos processos culturais vigentes em nosso país, desgostava desse mesmo discurso pelo excesso de sacristia que parecia nele interferir. Mais que tudo, Adélia Prado não fazia experimentalismos formais, insistia numa poesia de ideias – ainda que

³⁴ ZILBERMAN, Regina. **Poesia feminina em tempo de repressão**. Signótica, v. 16, n. 1, p. 143-169, jan./jun. 2004. p. 146.

³⁵ ZILBERMAN, Regina. **Poesia feminina em tempo de repressão**. Signótica, v. 16, n. 1, p. 143-169, jan./jun. 2004. p. 149.

através de ousadas imagens – sem estar vinculada ideologicamente a nenhum movimento contrário à ditadura.³⁶

De fato, as temáticas políticas e sociais não são a tônica principal dos versos de Adélia. No entanto, sua escrita não se reduz a um lirismo intimista. A poesia adeliana, lembrando a primeira menção que Drummond fez de seus versos, é, sobretudo, existencial e se reveste de caráter histórico, na medida em que reflete sobre a vida, a morte, a relação amorosa e extrai do cotidiano mais corriqueiro de um eu lírico interiorano, regionalizado, localizado, o que há de mais universal.

Fazendo menção a *Terra de Santa Cruz* (1981), obra que evoca aspectos do momento histórico brasileiro do período de abertura política, ao fim da ditadura militar, Frei Betto analisa a ressonância social da poesia adeliana:

Sua poesia recusa o lirismo intimista, a nostalgia melancólica, e alcança dimensão social fazendo eco ao contexto político e histórico em que se insere, tal como a teologia da libertação propõe à pregação da Igreja. Um exemplo é o poema 'Terra de Santa Cruz', que evoca o suicídio, em decorrência de torturas, de meu confrade Frei Tito de Alencar Lima (1945-1974). 'Onde estavam o guardião, o ecônomo, o porteiro, / a fraternidade onde estava quando saíste, / ó desgraçado moço da minha pátria, / ao encontro dessa árvore?' E, contrariando a doutrina oficial da Igreja católica, que ainda não superou o preconceito contra os suicidas, incapaz de compaixão para com os desesperados, ela redime Tito e todos aqueles que, como ele, buscaram do outro lado da vida a unidade perdida deste lado [...]³⁷

Por esse ponto de vista, então, das vozes feministas ou da resistência à ditadura, o trabalho de Adélia foi desconsiderado pela crítica e pela historiografia literária em muitos momentos nas duas primeiras décadas após a sua estreia nas cenas literárias nacionais. Lacunas assim impedem a devida representação social de vozes poéticas singulares, a despeito de suas ligações com tendências estéticas predominantes. É o que afirma Augusto Massi, em posfácio à publicação de *Poesia Reunida*, ao comentar as primeiras repercussões de *Bagagem* no cenário crítico nacional:

³⁶ HOHLFELDT, Antonio. **Epifania da condição feminina**. In.: ____ Caderno de literatura Brasileira. São Paulo: Moreira Sales, 2000, p.73.

³⁷ BETTO, Frei. **Adélia nos prados do Senhor**. In.: ____ Caderno de literatura Brasileira. São Paulo: Moreira Sales, 2000, p.126.

Até mesmo leitores sofisticados, em dia com as novidades culturais, estranharam a inversão de rota. Então era possível escrever poesia moderna fora dos grandes centros urbanos? A sexualidade, debatida nos divãs dos psicanalistas ou em programas de televisão, podia correr solta pela carne e pela imaginação de uma mineira casada, quarentona, mãe de cinco filhos? O catolicismo também gerava certo incômodo e era visto com desconfiança por quem havia mergulhado de cabeça na militância dos anos rebeldes. Adélia Prado desarmou a todos. A literatura voltava a ser galvanizada pela experiência.³⁸

No caso de Adélia Prado, ao que parece, o distanciamento de uma vertente concretista-cabralina e a não identificação com o movimento da poesia marginal do período são motivos substanciais para sua pouca aparição em alguns compêndios historiográficos nas duas últimas décadas do século XX.

Sobre isso, Affonso Romano de Sant'Anna trata no prefácio de *Coração disparado*.³⁹ Era o ano de 1978, e Romano de Sant'Anna, em linhas gerais, apontava que desde o final dos anos de 1950 havia uma mesmice na poesia brasileira, evidenciada por disputas de maior projeção no cenário nacional, entre vanguardistas de um lado e de certa alienação de outro. Adélia, na ótica dele, não se encaixava em nenhum dos polos. Mas para efeito da ordem que produz o saber crítico-historiográfico, em muitos momentos, optou-se por enquadrá-la em um polo ou outro. Como era impossível vinculá-la a uma estética concretista, sobrava associá-la a uma tradição ou desconsiderá-la como poesia de valor maior. Eis aqui o problema de se querer que a poesia obedeça uma normalização da “Alta Literatura”.

Para Ítalo Moriconi, por exemplo, Adélia fazia parte de um time de poetisas que sinalizavam uma volta ao sublime na poesia pós-moderna:

A tendência à ressublimação dá à fase atual do pós-modernismo um tom neoconservador, desdobramento previsível do processo de renormalização dos valores e circuitos literários. Velhas manias da poesia brasileira operam seus retornos cíclicos e fazem enorme sucesso. [...] Duas dentre as mais aplaudidas revelações poéticas dos últimos vinte anos, Adélia Prado e Manoel de Barros, reatualizaram a vertente de um regionalismo pitoresco e meio sentimental sempre presente na literatura brasileira e que, agora fica claro, a severidade de um João Cabral não foi capaz de extirpar. No caso de Adélia, fenômeno dos anos 70, ao apelo regionalista juntava-se o inovador impacto da expressão feminina.⁴⁰

³⁸ MASSI, Augusto. **Móvil para Adélia**. In: ____ Poesia reunida. Rio de Janeiro: Record, 2019. p.496

³⁹ SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Adélia: a mulher, o corpo e a poesia**. In: ____ PRADO, Adélia. Poesia reunida. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 483-491.

⁴⁰ MORICONI, Ítalo. **Poética do Sublime e volta da poesia do sublime na poesia brasileira**. In: ____ NASCIMENTO, E.; MATOS, C.; PEDROSA, C. (Org.). Poesia Hoje. Niterói: Eduff, 1998. p.21.

Apesar de captar o arranjo argumentativo apresentado por Moriconi, na citação acima, essa perspectiva é datada e pouco eficiente para o desenvolvimento de discussões referentes à poesia. Atribuir uma função “higiênica” a Cabral é algo, no mínimo, impensável; e colocar em lugares opostos Adélia e Cabral é minimamente estranho. Todavia, concordo que, embora Adélia não seja uma pioneira pelo rigor do termo, há pioneirismo no fato de uma mulher se lançar a uma atividade secularmente naturalizada como ofício masculino. Affonso Romano de Sant’Anna em artigo intitulado: *Adélia ontem e hoje*, publicado na edição 129 do Jornal Rascunho, em janeiro de 2011, comenta:

“Se se levar em conta, que a autora é de uma região provinciana de um país com largo histórico patriarcal e que ela surge na cena cultural brasileira (1976) quando no País se processava um contexto político de extremo reacionarismo, o aludido encontro de aspectos antitéticos ganha um extraordinário desdobramento socioexistencial, que deve ser recebido como ato político e simbólico da maior relevância.”⁴¹

Citamos, a título de exemplo, *Casamento*⁴², de *Terra de Santa Cruz*:

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.

Considerando que o século 20 foi um período fundamentalmente marcado por contestações de ideologias conservadoras — principalmente as que plasmaram variados tipos de convenção —, pode-se ver na poesia de Adélia Prado um encontro de fatores, em tese, mutuamente excludentes. O suporte discursivo, todo feito de simplicidade e clareza, segue a linha modernista; a expressão feminina está em

⁴¹ SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Adélia ontem e hoje**. Rascunho, 2011. Disponível em: <https://rascunho.com.br/colunistas/quase-diario/adelia-ontem-e-hoje/>

⁴² PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 5º ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 188.

pleno acordo com uma das mais importantes pautas contemporâneas do debate político e artístico; a religiosidade — com caráter de credo específico, dadas as suas referências litúrgicas e institucionais — tem relação direta com as tradições que se perpetuam de modo mais nítido em regiões provincianas.

Sobre a relação literária existente entre Adélia Prado e o Modernismo, Augusto Massi, no posfácio da obra *Poesia reunida*, publicada pela editora Record, em 2019, faz uma observação pertinente:

Deste ângulo - Massi fala de questões abordadas pela poesia brasileira da década de 1970, como o sonho, a política, o erotismo -, Adélia também representava um último desdobramento do modernismo, cujas linhas de força convergem para a retomada do cotidiano, da oralidade, da cultura popular e para o desejo de encurtar o caminho até o leitor, trazendo a linguagem poética para o centro da vida.⁴³

Isso posto, observa-se que, dada a sua composição, o aludido encontro denota singularidade interessante, pois formula uma originalidade particular dentro de um espaço já marcado por uma espécie de originalidade geral. Marcos Pasche, em artigo para o Jornal Rascunho aponta que:

[...] depois do Modernismo, o caminho que se colocou como esperável para a poesia foi o de afinamento às suas propostas e conquistas. O impacto do Modernismo produziu uma interpretação de si mesmo e de suas ramificações como forma única de modernidade, e, a partir de seus referenciais, os poetas associáveis a um tipo de tradição costumam ser vistos — quando observados — como autores desimportantes, por teoricamente carregarem em seus escritos itens formais e ideativos inadequados para a expressão artística do tempo presente.⁴⁴

Em artigo intitulado: *O quão modernistas ainda somos?*, publicado na Revista Rascunho, edição 262 de fevereiro de 2022, Lindobergue Campos argumenta, em linhas gerais que:

A literatura do século XX desenvolveu-se sob o imperativo da inovação. Postos diante de valores tradicionais que se estabeleceram por longos séculos - os quais começaram a ser enfrentados no século 19 -, os autores do século 20 sentiram necessidade de escapar do que se havia consagrado e de reinventar a literatura como interpretação do mundo. Para que isso ocorresse, constatou-se a necessidade de fazer com que, primeiramente, a literatura interpretasse a si mesma, para em seguida reivindicar espaço para

⁴³ PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 5º ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 497.

⁴⁴ PASCHE, Marcos. **Milagre dos pés descalços**. Rascunho, 2016. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/milagre-de-pes-descalcos/>

falar do novo estado de coisas que cercava o homem contemporâneo de então.⁴⁵

João Cezar de Castro Rocha, em artigo intitulado: *Manifestos e conteúdo latente: as vanguardas latino-americanas*, publicada na edição 253 do Jornal Rascunho, em maio de 2021, esclarece que:

Em sintonia com a ebulição das novas necessidades, os movimentos de vanguarda foram o estouro da boiada responsável pela sistematização dos passos a serem dados a partir daquele momento. Para eles, nada deveria ser como antes, e a nova literatura tinha como atribuição estrutural reordenar suas verdades, tornando possíveis fatos e formas impensáveis para a tradição. A beleza deveria conhecer e misturar-se à feiura, e com ela substituir o par dos antagônicos pelo dos amalgamados. Sem isso, a arte estaria condenada ao divórcio da marcha da humanidade.

O Brasil não esteve alheio ao processo. Bem ao contrário: a vetusta assimilação das tendências estéticas da Europa ganhou novo matiz, e então a cultura reconhecida como própria do Brasil ganhou lugar privilegiado no palco das “belas artes”. Por aqui, além das inovações formais, Modernismo e Concretismo impuseram-se a missão de produzir uma literatura nacional de fato, não necessariamente refratária à conexão com o exterior - o que se reconhece como ingenuidade ou estreiteza reacionária -, mas que gerasse uma intervenção de dentro para fora, inserindo o País de modo decisivo no rol das nações artisticamente emancipadas.

A cultura literária que se consolidou definitivamente nos anos de 1950 e desde então paira como dominante aprecia a confirmação ou o desdobramento de 1922, e não hesita ao recusar o que se lhe afigura passadista. Se essa cultura assim procede, é porque espera poéticas originais, e daí se pode, em tese, entender como de originalidade o vasto espaço da poesia contemporânea.⁴⁶

Ora, diante do que foi posto — referimo-nos às citações apresentadas — verifica-se, em linhas gerais, que dentro deste espaço, uma voz se faz ouvir, entrelaçando elementos tanto internos quanto externos a ele. Esta voz, por assim dizer, sugere uma revolução no pensamento, uma que não se rende às estratégias convencionais de sucesso ou à imposição de imagens e modelos. Ao fazer isso, essa voz delineia uma forma distinta de originalidade, reimaginando um arcaísmo frequentemente considerado obsoleto: “Minhas fantasias eróticas, sei agora,/ eram fantasias de céu./ Eu pensava que sexo era a noite inteira/ e só de manhãzinha os corpos despediam-se./ Para mim veio muito tarde/ a revelação de que não somos anjos”, diz-se em *Trottoir*⁴⁷ de *Terra de Santa Cruz* (1981).

⁴⁵ CAMPOS, Lindoberg. **O quão modernistas ainda somos?**. Rascunho, 2022. Disponível em: <https://rascunho.com.br/?s=tradi%C3%A7%C3%A3o+liter%C3%A1ria+de+1922>.

⁴⁶ ROCHA, João Cezar de Castro. **Manifestos e conteúdo latente: as vanguardas latino-americanas**. Rascunho, 2022. Disponível em: <https://rascunho.com.br/?s=tradi%C3%A7%C3%A3o+liter%C3%A1ria+de+1922>.

⁴⁷ PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 5º ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 181.

Destacando, ainda, aspectos ligados à produção poética de 1970, Moriconi ressalta outra marca importante desse período, a referência ao cotidiano. Ao pensar na relação da poesia de Adélia Prado também com o cotidiano, pode-se identificar, por um lado, algum diálogo com a produção desse período.

Do ponto de vista estético, o mais importante a ressaltar em prol da elaboração conceitual é a indissolubilidade entre a noção de poesia marginal e um conceito de prática textual como escrita **da** e **de** circunstância. A circunstância histórica, cotidiana ou pessoal é tema e modelo formal para o poema. No regime da rarefação, instaurado pela hegemonia do poema curto, o verso de circunstância se projeta como anotação coloquial e casual do instante vivido. Simulacro do motor do acaso na banalidade das horas. É total a descrença em relação a grandes projetos, começando pelos literários

Percebe-se, assim, que a poesia marginal procurava focar circunstâncias históricas, ligadas ao cotidiano e a temas pessoais, pela via da causalidade e da banalidade dos acontecimentos. Para Adélia Prado, entretanto, a ligação de seus versos com o cotidiano passava por outro prisma, que se distanciava da postura evidenciada no discurso dos poetas marginais. Nas palavras de Regina Zilberman: “[...] as realidades do cotidiano, em Adélia Prado, são como uma superfície de onde emergem percepções transcendentais.”⁴⁸ Ou, por outra via, a experiência de Adélia se afirma em circunstância diferente dos grandes centros urbanos, por exemplo. O que parece não interessar à crítica literária de então.

Ítalo Moriconi em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, amplia a análise de alguns aspectos da poesia daquele momento. Para ele, ao final dos anos 1960, início dos 1970, havia uma polarização teórica clara entre a estética concretista e a tradição modernista, fortemente influenciadora para uma nova geração de poetas emergentes:

A presença estimulante da cartilha concretista chegou a todos os lugares no Brasil em que se procurava algo novo em poesia, em oposição ao ‘oficial’ que àquela altura era o modernismo [...] Não se tratava de ser contra o modernismo, muitíssimo pelo contrário. Drummond? Cabral? Matéria de muito amor. Mas tratava-se de encontrar alguma coisa que fosse iconoclasta e levasse para frente o que Drummond e Cabral pareciam ter esgotado até o limite do sublime.⁴⁹ (MORICONI, 2002, p. 118).

⁴⁸ ZILBERMAN, Regina. **Poesia feminina em tempo de repressão**. Signótica, v. 16, n. 1, p. 143-169, jan./jun. 2004. p. 152.

⁴⁹ MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, p. 118.

Adélia — que publicou seu primeiro livro somente aos 40 anos — se vincularia a uma estética mais ligada ao modernismo, à discursividade lírica, de uma expressão e força incomum, capaz de marcar uma época de transição e superação, pois os anos 1980 se mostraram como um período de transição para uma nova fase da poesia brasileira, que presenciou uma tendência forte de valorização da tradução de autores canônicos para os concretistas e outros lastros deixados pelos anos 1970. Quanto a esse período de transição pós-70, Moriconi aponta: “A década de 1980 foi muito de acúmulo, de leituras de poetas estrangeiros, de superação do cânone tradutório dos concretistas, de sobrevivências dos 1970, de culto à poesia de Ana Cristina Cesar, Adélia Prado e Manoel de Barros”.⁵⁰

Para Ítalo Moriconi, então, Adélia Prado estaria entre as maiores expressões da poesia contemporânea brasileira, e *Bagagem* estaria entre os melhores livros da década de 70, ao lado do *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, e da série de *Boitempos* que Drummond publicou a partir de 1968.

Em síntese, Adélia Prado se constituiu junto à crítica literária sob variados olhares analíticos. Sua poesia nasceu em pleno movimento da poesia marginal e de poéticas vanguardistas com feições concretistas. Não se identificando com nenhum desses movimentos, embora mantivesse aproximações com alguns deles em aspectos temáticos ou formais específicos, a poesia de Adélia apresentava acentuados traços do modernismo. No entanto, evidencia-se, como já citado, certa resistência da crítica à sua obra, principalmente nos primeiros anos pós-*Bagagem*, por apresentar um discurso feminino não afinado com o feminismo de sua época, além do aparente distanciamento das questões políticas e sociais do período da ditadura e da abertura política, bem como à forte ligação de sua poesia com a teologia católica.

Todavia, com o passar dos anos e a afirmação da dicção poética de Adélia junto a parte dos críticos e também ao público apreciador de poesia em geral, a obra de Adélia Prado cresceu aos olhos da crítica como um todo, e até mesmo os críticos mais ligados a uma tendência de poesia mais concretista não deixam de reverenciar seu trabalho poético. Esse reconhecimento se deu, ao nosso ver, principalmente, em meio às discussões de gênero, que colocaram em ascensão os discursos femininos,

⁵⁰ MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, p. 126..

principalmente os que transitam em torno do erótico, nuance muito presente na obra de Adélia.

1.2. O quadrantal adiliano

Conforme exposto, constata-se que a poesia de Adélia Prado surge em um período de feições contrastantes, dialogando com elas em pontos que lhe interessam para sua produção. Se por um lado seus versos são marcados por uma dicção herdeira do modernismo, com um tom de maior discursividade, por outro, sua poesia se inscreve na pauta dos fortes balizamentos da poesia de 1970, como a ligação com o cotidiano pelo viés de uma escrita feminina e erótica.

Pode-se argumentar ainda que desde *Bagagem* (1976) até *Miserere* (2015), a escrita poética de Adélia Prado preserva um padrão formal consistente, refletindo sistematicamente sua percepção da realidade. Ao longo de seus oito livros publicados até agora, sua linguagem se desenvolve sobre pilares que podem ser identificados, entre outros, na interseção entre feminilidade, simplicidade, religiosidade e memória.

Esses elementos centrais de sua poética, que sustentam, em maior ou menor grau, a profundidade e a originalidade de sua obra, merecem, nesta pesquisa, um exame mais detalhado. A começar pela feminilidade.

Tais características femininas são afirmadas já no primeiro poema de *Bagagem*, o muito referido *Com licença poética*⁵¹:

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
— dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,

⁵¹ PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 5º ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 17.

já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

Dada a apresentação desta poética, parece claro o propósito de consolidar no curso histórico da poesia brasileira a presença afirmativa da mulher — sendo essa presença afirmada pela própria mulher, sem delegação. A dualidade de originalidade que permeia a poesia de Adélia Prado é claramente ilustrada neste poema: a mencionada afirmação, por sua carga temática, é intrinsecamente inovadora. A maneira como essa afirmação se realiza também é de natureza moderna, uma vez que implica uma clara reescrita da primeira parte do renomado *Poema das sete faces*, de Carlos Drummond de Andrade — também o poema inicial de seu primeiro livro. Nesse aspecto, Adélia Prado dialoga de forma eficaz com os ideais modernistas, recusando-se a assumir uma postura reverencial em relação ao monumento cultural, chegando mesmo a parodiá-lo.

Associá-la a uma escrita feminina, no entanto, significa colocar os pés num terreno igualmente pantanoso, que propõe vertigens e contradições. É o que discute, por exemplo, Lúcia Castello Branco, no livro *O que é escrita feminina*.

Em linhas gerais, segundo Branco, uma escrita feminina está para além de se colocar um sexo na escrita. Poetas mulheres e poetas homens podem trazer marcas dessa escrita em seus textos. A própria autora adverte nas primeiras páginas de seu livro:

As coisas certamente se complicarão um pouco, quando se afirma que a proposta desse texto não é atribuir uma categorização sexual à escrita, ou seja, não se trata aqui de uma pesquisa acerca da fisiologia do texto ou, pior ainda, de uma pesquisa que, a partir do texto, procure revelar aspectos relativos à fisiologia (ou a uma certa inclinação psíquica) de seu autor.⁵²

“Curioso é observar que algumas autoras não defendem a existência de uma escrita feminina”⁵³, aponta Lúcia Castello Branco. Ela cita nominalmente Lya Luft e Adélia Prado, que teriam sinalizado isso em entrevistas e depoimentos⁵⁴.

⁵² BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina?* São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 11

⁵³ BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina?* São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 15.

⁵⁴ Por exemplo, a entrevista de Adélia Prado para o Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles, quando perguntada sobre seu modo poético, feminino, religioso e erótico.

Para Lúcia Castello Branco isso parece indicar uma herança das primeiras fases do feminismo, em que para se igualar ao sexo masculino em reconhecimento, negavam-se as diferenças, na expectativa de se reivindicar igualdade de oportunidades sociais. Talvez seja isso que esteja subjacente à negação que Adélia faz de uma crítica eminentemente feminina em seus depoimentos, uma vez que ela mesma enfrentou grandes desafios para dar voz ao seu trabalho literário.

Em Adélia, o "sim" ao feminino indica que nem toda tradição merece ser rejeitada, e que dentro dela residem belezas que não são necessariamente incompatíveis com as demandas da contemporaneidade. A reflexão crítica e a argumentação sólida, portanto, engendram a ressignificação — e são igualmente ressignificadas —, enquanto a licença poética se transforma em uma entrada triunfal do gênero feminino: "Quando nasci um anjo esbelto,/ desses que tocam trombeta, anunciou:/ (...)/ Vai ser coxo na vida é maldição pra homem./ Mulher é desdobrável. Eu sou".

A poesia de Adélia Prado dispõe, como percebido, de uma dicção inovadoramente feminina, de um tom, um ritmo e uma respiração próprios. Ao referirmos ao tom, à dicção, à respiração, apetencemos apontar para algo além dos gêneros eleitos por Adélia Prado - memorialístico e/ou autobiográfico - que, em maior ou menor grau, termina por distinguir sua escrita.

A dicção feminina em Adélia, de uma maneira ou de outra, incorpora uma dupla articulação estabelecida pelo signo feminino — em interseção com o signo mulher, e sem oposição ao signo masculino (e por analogia ao signo homem) —, que, ao que parece, permite a exploração de complexos desdobramentos — mulher é desdobrável, já dizia a poeta — acerca de sua escrita, de sua inovadora dicção. Não se trata exatamente de uma relação de oposição ou de complementaridade.

Isso implica que, embora os conceitos de feminino e masculino não se confundam com os de mulher e homem, eles, em determinado momento, se intersectam, pois é diante de seu corpo sem pênis que a poeta reagirá desta ou daquela maneira, e essa escolha determinará seu percurso — bem-sucedido, em seu caso — em direção à feminilidade.

Como essas questões se relacionam à escrita de Adélia Prado? De maneira fundamental, pode-se dizer. Essas indagações apontam para o fato de que a inovadora dicção de Adélia Prado não é exatamente a escrita das mulheres. Sua dicção atua como um tipo de paradigma. Embora diferente da dicção masculina, às

vezes tangencia o paradigma, às vezes se confunde com ele e, mais frequentemente, se ofusca, não permitindo que seja vista claramente sob as luzes do paradigma.

O que se pretende sugerir é certamente ambíguo e inquietante. Ancorados na tese de Lúcia Castelo Branco sobre a escrita feminina⁵⁵, sugere-se que, na dicção feminina de Adélia Prado, o feminino não é a mulher, mas mantém uma relação com ela. Sugere-se que o feminino é o não-masculino, mas não se opõe a ele.

Evaldo Balbino em artigo intitulado: *Entre a santidade e a loucura: o desdobramento da mulher na bagagem poética de Adélia Prado*⁵⁶, ao dissertar sobre a questão do feminino em Adélia Prado, argumenta, em linhas gerais que, a poeta nos apresenta uma figura feminina que, por vezes, abraça a tradição masculina, seja ela literária ou religiosa, e em outros momentos se distancia dela, criando uma identidade que é ao mesmo tempo subversiva e conciliadora. Há em sua obra um movimento constante entre a conformidade e a rebeldia, onde a mulher, em um instante, assume o papel do “anjo do lar” – uma figura serena e resignada, que espera passivamente pelo amor ou se submete ao silêncio de um destino que lhe escapa –, e, em outro, surge como uma figura única e autônoma, que se entrega plenamente às suas sensações e desejos, recusando a postura passiva da espera.

Esse duplo movimento, essa dança entre aceitação e negação, cria um discurso poético que é simultaneamente otimista e pessimista. A alternância dessas posturas, ou mesmo sua coexistência, não deve ser vista como uma contradição, mas como um reflexo da complexidade inerente à experiência feminina. Prado não oferece respostas fáceis; ao contrário, ela desafia o leitor a abraçar a multiplicidade e a ambiguidade, a compreender que a mulher em sua poesia é, em última instância, um ser em trânsito, que não se deixa aprisionar por rótulos ou estereótipos.

Adélia Prado não apenas celebra a mulher em suas muitas facetas, mas também expõe a fragilidade das narrativas tradicionais que tentam definir o feminino de forma simplista. Sua poesia é uma afirmação poderosa de que o feminino é, antes de tudo, um campo de possibilidades infinitas, onde a santidade e a loucura não são polos opostos, mas partes de um todo maior que desafia qualquer tentativa

⁵⁵ BRANCO, Lúcia Castelo. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p. 10-81.

⁵⁶ SILVA, Evaldo Balbino da. **Entre a santidade e a loucura: o desdobramento da mulher na bagagem poética de Adélia Prado**. Belo Horizonte, v. 6, p. 181-186, ago. 2003.

de categorização. Em última análise, Prado nos convida a repensar não só a representação da mulher na literatura, mas também a própria natureza da identidade, que se revela múltipla, dinâmica e em constante transformação.

1.3. O cotidiano na poesia de Adélia Prado

Na fortuna crítica de Adélia Prado, predominantemente refletida em teses e dissertações⁵⁷, dois elementos emergem de maneira proeminente: o memorialismo poético e a transfiguração poética do cotidiano, temáticas que se avolumam de modo proeminente em suas obras iniciais — *Bagagem* (1976) e *O coração disparado* (1978) — para, em seguida, se disseminarem de modo diluído ao longo de uma vasta produção que abarca já quinze obras, entre prosa e poesia.

Sobre a presença desse universo íntimo e cotidiano, afirma Fátima Ali: “Um dos aspectos mais evidentes da poesia de Adélia Prado é o seu tom despidoradamente íntimo; a poesia de Adélia é toda voltada para a intimidade: a intimidade da vida interiorana, a intimidade da casa, da família, do corpo e, sobretudo, a intimidade relacionada à vida e às coisas dessa mulher a quem a poeta dá voz em toda obra”⁵⁸.

Para Suzi Sperber: “o ponto de partida da poesia de Adélia Prado é a palavra comum, assim como o trampolim para a transcendência é a mesquinhez da vida humana. O que é mais mesquinho que o próprio cotidiano, ou o quotidiano da mulher?”⁵⁹.

Nesse contexto, o segundo princípio fundamental da poética de Adélia a ser destacado é a simplicidade/cotidiano, e no livro *Bagagem*, encontramos solo fértil de exemplos. Apontamos, *Grande desejo*⁶⁰, segundo poema do volume:

Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,
sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.
Faço comida e como.

⁵⁷ No apêndice desta pesquisa está disponibilizado um lacônico levantamento sobre a fortuna crítica de Adélia Prado, onde é apontado, em maior ou menor grau, quais temáticas predominam nos estudos sobre a obra de Adélia Prado.

⁵⁸ ALI, F. **Um país de memória e sentimento**: alguns temas na poesia de Adélia Prado. 2012. 93 p. Dissertação (Mestrado)—Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

⁵⁹ SPERBER, S. F. **Adélia Prado: a poesia como ascese**. Lusorama. Zeitschrift für Lusitanistik, Frankfurt am Main, ano XII, n. 31, p. 38-50, 1996.

⁶⁰ PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 17.

Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro
e atiro os restos. Quando dói, grito ai,
quando é bom, fico bruta,
as sensibilidades sem governo.
Mas tenho meus prantos,
claridades atrás de meu estômago humilde
e fortíssima voz para cânticos de festa.
Quando escrever o livro com o meu nome
e o nome que eu vou pôr nele, vou com ele a uma igreja,
a uma lápide, a um descampado,
para chorar, chorar, e chorar,
requintada e esquisita como uma dama.

Muito abertamente, a voz lírica evidencia que no poema fala uma mulher de carne e osso — e que dá osso a seu cachorro —, pelo que essa voz lírica se emite indistintamente da voz concreta: “sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia”. Nas palavras de Marcos Pasche, ao analisar o poema *Grande desejo*:

A imagem que a mulher em questão constroi de si mesma contrasta radicalmente com a imagem (romântica e ainda muito corrente) que se tem dos que escrevem poesia, via de regra imaginados como seres excêntricos ou misteriosos. Essa imagem cotidiana alastra-se por toda a obra de Adélia, porque, citamos mais uma vez, ela tem ligações ideológicas com o Modernismo, e também porque, citamos novamente, ela se estende para onde os modernistas não chegaram, dando, assim, sua nota pessoal à poesia brasileira.⁶¹

Contudo, em *Grande desejo*, tal complexidade não se revela isenta de nuances, pois o desfecho do poema sugere precisamente o oposto, uma qualidade “requintada e esquisita como uma dama”. Entretanto, a conjunção de adversidades não se esgota nem se esvai, pois a afirmação é comparativa e não descreve uma característica fixa da personalidade — ela estará, em algum momento, refinada e peculiar como uma dama, porque sua natureza não é normalmente refinada e peculiar como uma dama. Além disso, o estado em questão é considerado apenas para um momento excepcional — que, aliás, confirma a regra —, e a consequência do feito excepcional só ressalta que a simplicidade é uma característica intrínseca da vida dessa mulher comum.

Seria comum que poetas contemporâneos, ao lançarem seus livros, buscassem espaços propícios para práticas de conexão metafísica, como uma igreja, e ali derramassem lágrimas em abundância, em provável comoção e

⁶¹ PASCHE, Marcos. **Milagre dos pés descalços**. Rascunho, 2016. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/milagre-de-pes-descalcos/>

gratidão? Ao que nos parece, não. A cultura contemporânea, ao que tudo indica, não abraça a ideia de devoção a entidades supostamente superiores aos humanos, o que, por sua vez, reforça a simplicidade fundamental da obra de Adélia Prado — nesse movimento, está a valorização da poesia como uma forma de pensamento autônomo e sua interação com a sociedade — pois não se pode entender Adélia Prado sem essa devoção. Aqueles que fazem tais projeções — levar o livro publicado a um local de recolhimento e ali permanecer em prantos — sugerem, por suposição — pois o poema não utiliza referências religiosas inquestionáveis, embora isso seja comum na poética em questão —, que acreditam não serem capazes de feitos extraordinários — ou mesmo ordinários — sem uma intervenção que transcende a condição humana: "De vez em quando Deus me tira a poesia./ Olho pedra, vejo pedra mesmo./ O mundo, cheio de departamentos,/ não é a bola bonita caminhando solta no espaço./ Eu fico feia, olhando espelhos com provocação,/ batendo a escova com força nos cabelos,/ sujeita à crença com presságios./ Viro péssima cristã", diz parte de *Paixão*⁶², do volume *O coração disparado*.

Articulou-se muito, como precedentemente mencionado, no decorrer do movimento crítico-literário, sobre a temática do cotidiano em Adélia Prado. No entanto, sem estabelecer uma relação congruente com a produção típica da poesia do cotidiano, como aquela produzida nos anos 70, período de estreia de Adélia Prado. Ana Lúcia Moret em sua tese intitulada: *Tradição e modernidade na obra de Adélia Prado*, esclarece que:

[...] não é pertinente associá-la a tal tradição pois Adélia Prado utiliza o cotidiano dentro de uma perspectiva ética da humildade, embora tratando essa matéria prosaica em uma perspectiva de elevação e misticismo e com uma linguagem que não se rende ao despojamento como pode parecer à primeira vista. O ponto central da poética adeliана parece ser exatamente o contraste: as reflexões mais profundas sobre a alma e o destino humano, sobre a natureza da poesia e do divino despontam dessa matéria corriqueira e cotidiana. E mais do que isso, despontam de um cotidiano específico: o de pequenas comunidades, espaço onde se cruzam os hábitos do campo e os da cidade. Tudo isso, sem dúvida, produziu um impacto por ocasião de sua estréia, mas hoje é necessário nuançar essa visão, uma vez que em suas últimas produções este cenário do cotidiano já não se apresenta com a mesma nitidez do início". (MORET, 1993, p.163)⁶³

⁶² PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 5º ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 146.

⁶³ MORET, Ana Lúcia. **Tradição e modernidade na obra de Adélia Prado**. 1993. 174f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

Com as perspectivas que o passar do tempo nos permite, podemos afirmar que os posicionamentos firmes atribuídos pela crítica à escritora, seja em relação à visão masculina do mundo, à sexualidade feminina, à gênese do poético, entre outros, não representam posicionamentos já definitivamente resolvidos. Pelo contrário, são parte de um contínuo processo de afirmação. Adélia Prado não se revela tão resolvida quanto ela própria pode aparentar ou quanto a crítica deseja enfatizar. É precisamente por essa ambiguidade que sua produção se torna instigante. Segundo Ana Lúcia Moret: “porque ela cava contradições, acentua tensões e explora possibilidades.”⁶⁴

A simples classificação de literatura do cotidiano, como abordado no início, igualmente não pode ser atribuída à produção adeliана porque esta não se baseia na exploração dos pequenos-nadas para recuperar uma relação mais harmônica do homem com o mundo, não advém de uma sensação de vazio da existência, mas sim obedece a um princípio ético cristão da valorização do pequeno e do insignificante como uma forma de salvação, é o que elucida, em linhas gerais, Ana Lúcia Moret. Em outras palavras: “um procedimento que se apresenta como moderno, na verdade, está calcado numa tradição milenar.”⁶⁵

1.4. A poética do sagrado e a trama da memória

A simplicidade, fortalecida pela inclusão de elementos da fé, abre caminho para a exploração do terceiro dos quatro aspectos essenciais da composição poética de Adélia Prado: a religiosidade.

A poesia de Adélia Prado é profundamente enraizada no catolicismo, refletindo sua natureza litúrgica. Em *Bagagem*, encontramos, entre outros, dois textos que exemplificam claramente essa característica: o primeiro é Saudação⁶⁶ — “Ave, Maria!/ Ave, carne florescia em Jesus./ Ave, silêncio radioso,/ urdidura de paciência,/ onde Deus fez seu amor inteligível!”; o segundo é Um salmo⁶⁷:

⁶⁴ MORET, Ana Lúcia. **Tradição e modernidade na obra de Adélia Prado**. 1993. 174f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. p.164.

⁶⁵ MORET, Ana Lúcia. **Tradição e modernidade na obra de Adélia Prado**. 1993. 174f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. p. 166.

⁶⁶ PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 5º ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 23.

⁶⁷ PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 5º ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 31.

Tudo que existe louvará.
 Quem tocar vai louvar,
 quem cantar vai louvar,
 o que pegar a ponta de sua saia
 e fizer uma pirueta, vai louvar.
 Os meninos, os cachorros,
 os gatos desesquivados,
 os ressuscitados,
 o que sob o céu mover e andar
 vai seguir e louvar.
 O abano de um rabo, um miado,
 uma mão levantada, louvarão.
 Esperai a deflagração da alegria.
 A nossa alma deseja,
 o nosso corpo anseia
 o movimento pleno:
 cantar e dançar TE-DEUM.

Em Adélia Prado, a religião transcende a originalidade e adentra o domínio do comum, enquanto a simplicidade, nos exemplos analisados, degenera em simplismo. A recorrência de textos religiosos que, seguindo o caminho inaugurado por "Saudação", parecem desprovidos de qualquer interesse além do louvor, e que, conforme "Um salmo", sugerem uma mera expressão de fé, parece contraditória com uma voz poética composta por elementos libertários. Sem desconsiderar as idiosincrasias, essa contradição se torna aparente na medida em que a submissão dogmática é retratada de maneira habitual e até mesmo jubilosa. Nos momentos em que a alegria não se manifesta, em seu lugar surge um descontentamento superficial, que não se desenvolve como um questionamento estrutural e se assemelha muito a um clichê religioso. Isto se verifica, por exemplo, no seguinte fragmento de *O bom pastor*, do livro *O pelicano* (1987)⁶⁸:

[...]

Tudo me está vedado,
 não há lugar para mim,
 parece que Deus me bate,
 parece que me recusa,
 pedir auxílio é pecar,
 não pedir é loucura,
 é consentir no auxílio do Diabo.

⁶⁸ PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 5º ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 250.

O quarto fundamento da quadratura adeliana — registrada nesta pesquisa —, refere-se ao memorialismo. Angélica Soares, por exemplo, chama a atenção para a autoconsciência “da memória como promotora de um modo fugidio de experiencição, que é inalienável da existência humana”⁶⁹. Ubirajara Moreira fala de uma verdadeira “poética da casa”, onde o espaço doméstico, naturalizado como feminino e posto em oposição depreciativa ao espaço público, masculino, será lócus privilegiado pela poeta, pois ali se gestam e “se guardam as lembranças de objetos e situações que marcaram profundamente o sujeito lírico em suas vivências afetivas e espirituais”⁷⁰.

Margarida Salomão, em prefácio ao primeiro livro de Adélia, desnudará a coluna vertical que sustenta sua poesia fazendo notar que aí “o canto de plena louvação à vida se interrompe na consideração do absurdo da morte”, mas a meditação sobre a finitude - não apenas do corpo, mas também da memória do vivido - vai encontrar no rememorar poético o fundamento e a substância que garante “o mundo/ da corrosão do tempo” e pode “o próprio tempo burlar”⁷¹.

Através das referências mencionadas, percebe-se que a convergência entre o memorialismo poético e a representação do cotidiano doméstico, com uma voz lírica feminina de “tom íntimo” e depurado, é uma característica distintiva notável na poesia de Adélia Prado. Essa expressão autoral se estende como uma demarcação e afirmação de uma dicção singular, cujas principais características, podemos dispor como sendo: a) a filiação a uma tradição moderna e modernista de poetas que pensam em estar no mundo como não-lugar e, ao mesmo tempo, a afirmação de marcas de um lirismo plasticamente desdobrável; b) a localização do discurso poético em uma espacialidade doméstica e feminina, assumida de forma surpreendentemente afirmativa; e c) a assunção de um *ethos* religioso que tem como principal característica a vivência do corpo e da matéria como espaços abertos para a experiência místico-epifânica.

O Memorialismo adeliano se articula com a autoafirmação de uma dicção feminina, prosaica e místico-erótica, a título de exemplo, destacamos o poema *O vestido*⁷², de *Bagagem*:

⁶⁹ SOARES, A. **A natureza imaginativa da memória: Cecília Meireles e Adélia Prado**. Ipotesi Juiz de Fora, v. 7, n. 13, p. 165-176, jan./jun. 2011.

⁷⁰ MOREIRA, U. A. **Uma poética da casa**. Uniletras, v. 22, n. 1, p. 81-104, dez. 2000.

⁷¹ PRADO, A. **Poesia reunida**. São Paulo: Arx, 1991. p. 512.

⁷² PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 79.

No armário do meu quarto escondo de tempo e traça
 meu vestido estampado em fundo preto.
 É de seda macia desenhada em campânulas vermelhas
 à ponta de longas hastes delicadas.
 Eu quis com paixão e o vesti como um rito,
 meu vestido de amante.
 Ficou meu cheiro nele, meu sonho, meu corpo ido
 É só tocá-lo, volatiza-se a memória guardada:
 eu estou no cinema e deixo que segurem minha mão.
 De tempo e traça meu vestido me guarda.

Aqui estão todos os elementos que destacamos como parte do memorialismo adeliانو: o apelo sensorial e imagético; a percepção da memória como uma potência espontânea, plástica, viva e afetiva, capaz de presentificar o que foi vivido como significativo e pleno; o lirismo feminino, erotizado; a representação do cotidiano doméstico como lócus onde a epifania se dá.

Nas palavras de Angélica Soares em artigo sobre a espacialização do tempo no memorialismo poético de Cecília Meireles, Adélia Prado e Renata Pallottini: “a memória deixa de ser o resguardo avarento de afetos ameaçados por tempo e traça para se tornar possibilidade de autopreservação identitária”⁷³. Tocar a seda macia do vestido torna-se gesto ritualístico, e por isso religioso, que traz à vida aquilo que de outra forma se perderia na voragem dos dias; o presente se atualiza e se reconstrói com a memória do vivido; e o sujeito lírico continua a viagem empreendida em roda de si.

O que queremos sugerir é que, ao que parece, Adélia tenha preferido escrever memórias não tanto porque as memórias lhe convenham pelo que elas têm a dizer, mas sobretudo pelo modo como elas dizem o que têm a dizer.

Muito do que se observa e se aponta acerca do memorialismo adeliانو relaciona-se, em linhas gerais, ao caráter nostálgico, ao retorno ao passado que ela busca efetuar, à tentativa de resgatar o vivido, a experiência original — ou própria origem —, que residiria na base do fundamento memorialístico adeliانو. No entanto, será esse o verdadeiro movimento de sua poesia?

⁷³ SOARES, Angélica. **A espacialização do tempo no memorialismo poético de Cecília Meireles, Adélia Prado e Renata Pallottini**. Uniletras, Ponta Grossa, v. 33, n. 1, p. 29-41, jan./jun. 2011.

Ocorre que, conforme, entre outras coisas, pretende-se apontar nesta pesquisa, mais do que celebrar, lamentar ou empreender o resgate ao o que se foi, sua obra tece um espaço singular, onde as imagens do passado não apenas revivem, mas se entrelaçam com as demandas e urgências do presente, gerando uma tensão criativa, ao mesmo tempo crítica e profundamente renovadora.

1.5. O Movimento da palavra: fanopeia, melopeia e logopeia em Adélia Prado

No vasto território da literatura brasileira, Adélia Prado se distingue como uma força singular, cujo poder reside na capacidade de amalgamar elementos aparentemente díspares em uma poética que desafia classificações simplistas. O quadrante formado pela feminilidade, simplicidade, religiosidade e memória, identificado neste estudo como central à prática poética de Prado, é, de fato, o alicerce sobre o qual, em maior ou menor grau, sua obra se ergue. Contudo, o que emerge desse quadrante não é uma combinação estática, mas um movimento dinâmico, onde as sobrevivências—heranças culturais, tradições literárias e espirituais—se encontram em constante interação, produzindo uma obra que é ao mesmo tempo nova e enraizada em um legado complexo.

A força de Adélia Prado reside precisamente nessa capacidade de transmutar sobrevivências, de unir em sua poesia o coloquialismo, a linguagem regional e materiais aparentemente não literários, para abordar temas que transcendem o mundano. Seu trabalho evoca uma mística que dialoga tanto com os místicos espanhóis quanto com São Francisco e Manuel Bandeira, mas sem se submeter a uma simples imitação ou adesão. Prado se apropria dessas tradições, alterando-as, reinterpretando-as, e, em última instância, superando-as ao criar algo inteiramente novo.

Esse processo de amalgamento e transformação permite que a obra de Adélia Prado seja ao mesmo tempo íntima e universal. A memória, por exemplo, em sua poesia, é tratada como um elemento que, embora enraizado na experiência individual, ganha uma dimensão coletiva, transcendendo o tempo e o espaço. Da mesma forma, sua feminilidade não se encaixa facilmente nos moldes do feminismo convencional; Prado constrói uma visão de mulher que, embora tradicional, desafia e enriquece as concepções predominantes, recusando-se a ser confinada a uma única narrativa.

Adélia Prado, portanto, não se deixa aprisionar por categorias como literatura do cotidiano, feminismo ou regionalismo. Sua escrita transcende essas fronteiras, justamente porque, mesmo ao tratar do dia a dia, busca sempre uma perspectiva de transcendência. Sua concepção de feminino, enquanto doadora, e sua abordagem do regionalismo, que flutua entre o campo e a pequena cidade interiorana, evidenciam uma complexidade que desafia rótulos fáceis. Em vez de explorar os tons locais com o viés típico do regionalismo, Prado incorpora um elemento místico e memorialístico que desloca essa exploração para uma outra esfera, mais íntima e, ao mesmo tempo, mais universal.

O estilo de Adélia Prado, caracterizado pelo acúmulo e pela sobreposição de sobrevivências, reflete essa complexidade. Não é uma linguagem simples, apesar de sua ética de simplicidade; é uma linguagem rica, densa, onde as sobrevivências alteram-se mutuamente e se enriquecem com novos elementos. A singularidade da poesia de Prado, portanto, não reside apenas na temática, mas na maneira como essas múltiplas influências se entrelaçam e se transformam em algo inclassificável, uma poética única que desafia as fronteiras da crítica literária e se afirma como uma voz poderosa e inconfundível na literatura latino-americana.

Adélia Prado, em sua obra, evoca uma poética que transborda os limites da simplicidade aparente para adentrar territórios onde a religiosidade, a memória e a feminilidade se entrelaçam em uma dança complexa de significados e sobrevivências. Esta tessitura poética, onde elementos como o coloquialismo e a linguagem regionalizada, por exemplo, coexistem com temas elevados, permite que sua produção seja vista não apenas como um amalgamento de heranças, mas como uma espécie de “recriação” que desafia categorizações simplistas. Ou seja, a palavra, mais do que um simples veículo de significado, em Adélia Prado, assume o papel de uma entidade com peso e presença próprios. Antes mesmo de conseguirmos imaginar aquilo que um poema diz ou mesmo entendê-lo, temos a impressão de senti-lo.

O que desencadeia essa impressão inicial? E como ela se transforma em uma compreensão mais profunda do conteúdo do poema? Ezra Pound, em seu livro *ABC da Literatura*⁷⁴, atribui essa experiência aos três elementos fundamentais presentes na composição poética: melopeia, fanopeia e logopeia.

⁷⁴ POUND, Ezra. **O ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

A melopeia refere-se à propriedade rítmica, musical e sonora do poema. Esta dimensão sonora não apenas agrada aos ouvidos, mas também pode comunicar significado através dos próprios fonemas. A melopeia pode manifestar-se por meio de rimas, cadências, pontuações, técnicas de versificação, escolhas de palavras e fonemas, além de *enjambements*, entre outros recursos.

Fanopeia, conforme definido por Pound, é "a projeção de imagens sobre a retina da imaginação". Em termos mais simples, trata-se da capacidade do poema de criar imagens vívidas na mente do leitor. Um poema se torna eficaz quando consegue evocar objetos, cenários, pessoas e movimentos de forma palpável. A fanopeia utiliza recursos como coloraturas, símiles e metáforas, que são ferramentas essenciais para a criação de imagens e figuras de linguagem que atribuem forma e vivacidade à poesia. Nesse sentido, o poeta é um pintor que, com palavras, concebe quadros vivos, telas em movimento através dos versos, como observa Maria Luiza Ramos em *Fenomenologia da Obra Literária*⁷⁵, ao discutir a dimensão visual e plástica da poesia.

A logopeia, por sua vez, é descrita por Pound como "todo fluxo intelectual que transcende o campo da imagem sonora e visual". Ela é a unidade que conecta a imagem sonora e a cadência rítmica dentro do poema, criando um fio condutor intelectual que une som e ritmo em uma pulsação psicológica. A logopeia é uma "dança do intelecto entre as palavras", um conceito que Laforgue⁷⁶ descreve como um trabalho no domínio específico das manifestações verbais, que não se limita à música ou à plástica, mas que, ao contrário, amplia as possibilidades interpretativas da obra literária.

Assim, a busca pelo sentido de uma obra literária, aponta Ramos, não se limita a uma hermenêutica normativa ou a um método rígido, mas envolve a construção de significado com base tanto nos elementos intrínsecos do texto quanto nos dados históricos que o contextualizam. A compreensão da obra literária passa por um entendimento da "presença", que é histórica e necessariamente referida a fatos e experiências concretas. Ramos sugere que, para que uma imagem metafórica seja eficaz, deve haver tanto afinidade quanto divergência entre os

⁷⁵ RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

⁷⁶ Jules Laforgue foi um poeta inovador e romancista de idioma francês, muitas vezes tratado como um poeta simbolista. Críticos e comentaristas da sua obra também têm defendido uma influência do Impressionismo na sua poesia.

elementos comparados. A metáfora, em qualquer manifestação, envolve uma associação paradigmática que amplia o potencial estético da obra.

Além disso, Ramos argumenta, em linhas gerais, que as qualidades metafísicas que emergem de uma obra literária não podem ser provocadas artificialmente, mas nos arrebatam e subjugam, proporcionando uma elevação momentânea da nossa percepção cotidiana. A arte, em sua capacidade de revelar essas qualidades, oferece uma contemplação pacífica do absoluto, uma experiência que é esteticamente modificada pela obra literária. Essa experiência permite que, ao atuarem de maneira polifônica, os diversos estratos constitutivos da obra revelem suas qualidades metafísicas, transcendendo a mera representação da realidade exterior para alcançar um nível de profundidade que ressoa com o leitor em termos absolutos.

Ítalo Moriconi, ao destacar Adélia Prado como uma das maiores vozes da poesia contemporânea brasileira — conforme apontado anteriormente — sublinha o impacto e a relevância de sua obra. Ocorre que, muito desse destaque se dá pelo fato de que, em linhas gerais, Adélia maneja com maestria figuras de linguagem como metáforas, metonímias e sinestesias para pensar de forma mais concisa e criativa, algo constatável em *Explicação de poesia sem ninguém pedir*⁷⁷, estupendo poema de *Bagagem* (1976): “Um trem de ferro é uma coisa mecânica,/ mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,/ atravessou minha vida,/ virou só sentimento”.

A complexidade da poética adeliana, que surge, entre outras coisas, de um acúmulo de sobrevivências, encontra paralelo nas discussões fenomenológicas sobre a obra literária como um espaço de polifonia de significados. A heterogeneidade de versos e ritmos em sua obra reflete essa riqueza de estratos, onde cada camada de sentido se sobrepõe e se entrelaça, criando uma tapeçaria verbal que ressoa em múltiplos registros. A fenomenologia literária, ao enfatizar a importância da palavra como coisa, como entidade com existência própria, ajuda a esclarecer como Adélia Prado manipula esses registros para criar uma obra que é ao mesmo tempo profundamente enraizada em tradições específicas e radicalmente original em sua expressão.

A obra de Adélia Prado revela-se um exemplo magistral de como a poesia pode transcender as limitações de gênero, regionalismo ou tradição. Sua linguagem, aparentemente simples, esconde uma complexidade que só se torna evidente

⁷⁷ PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 5º ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 40.

quando se reconhece o jogo de sobrevivências que a autora realiza. Este jogo não é apenas uma adesão a tradições passadas, mas uma recriação contínua que desafia o leitor a enxergar além do visível, a sentir a palavra em sua materialidade, a contemplar a poesia em seu clímax metafísico.

2. Móviles: uma revisão teórica sobre as sobrevivências em Aby Warburg

Conforme discutido no capítulo anterior desta pesquisa, em linhas gerais, o quadrante temático de Adélia Prado — feminilidade, simplicidade, religiosidade e memória — não deve ser visto como um conjunto fixo de categorias, mas como um campo dinâmico onde as sobrevivências operam de maneira complexa e multifacetada. É precisamente nesse entrecruzamento de influências que a poeta constrói uma obra que, embora enraizada em tradições locais e pessoais, transcende essas fronteiras para atingir uma universalidade que dialoga com as grandes questões da existência humana. Esse processo de amalgamento e transformação de sobrevivências é central para a compreensão do poder literário de Prado.

Adélia Prado, em sua prática poética, demonstra uma habilidade única, como discutido anteriormente, de transformar materiais aparentemente banais em elementos de alta carga simbólica. Sua linguagem, embora imbuída de simplicidade, carrega uma densidade que reflete a complexidade das heranças com as quais dialoga. A memória, em sua obra, não é meramente um retorno nostálgico ao passado, mas um campo de batalha onde as lembranças são continuamente reinterpretadas e recontextualizadas, conferindo à sua poesia uma qualidade ao mesmo tempo íntima e universal.

Na obra de Prado, a memória se estrutura, sobretudo, na interseção entre o sagrado, o feminino e o cotidiano, evocando uma continuidade e uma reafirmação das raízes culturais e afetivas, mas também de uma experiência que é ao mesmo tempo própria e transcendente.

Esse entrelaçamento remete, guardadas as devidas proporções, a *cicatriz de Ulisses*⁷⁸, descrita por Gagnebin⁷⁹, onde o rastro físico da ferida remonta a laços e alianças que transcendem o tempo, sugerindo que a memória não é apenas uma lembrança pessoal, mas um elo que une as gerações e perpetua significados através da narrativa.

⁷⁸ A cicatriz de Ulisses é uma marca na perna do herói que serve para identificar a sua verdadeira identidade. A cicatriz é um vestígio de uma caçada ao javali no monte Parnaso, mas também é um símbolo da relação de Ulisses com o presente e com o passado.

⁷⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **O rastro e a cicatriz**: metáforas da memória. Pro-Posições, Campinas, v. 13, n. 3 (39), p. 125-133, set./dez. 2002.

O conceito de memória abordado por Jeanne Marie Gagnebin em *O Rastro e a Cicatriz*, explora a memória como uma metáfora que perpassa desde a *cicatriz de Ulisses* até os traços e restos da experiência humana, refletindo sobre o papel da lembrança e do esquecimento. Ao abordar a memória como cicatriz, Gagnebin destaca a promessa de continuidade entre gerações e a eficácia da narrativa, onde o passado é preservado através do “rastros” deixado pela escrita, que carrega consigo uma promessa de eternidade.

A memória, nesse contexto, não é somente uma evocação do que já foi, mas um campo de forças em que o passado, longe de ser congelado, revela-se ativo, capaz de interferir no presente e de produzir novos sentidos.

Em *Espaços da recordação*⁸⁰, Aleida Assmann propõe uma visão da memória cultural como uma construção que envolve “espaços” nos quais o passado é armazenado e reconfigurado. Assmann distingue entre memória funcional – ligada a práticas sociais e tradições – e memória objetiva – vinculada a objetos ou registros materiais. A poética de Adélia Prado, em linhas gerais, dialoga também com esses conceitos ao tornar o cotidiano um espaço de preservação e ressignificação de valores, onde o passado encontra formas de sobrevivência na memória afetiva e cultural. Em *Terra de Santa Cruz*, Adélia cria uma “geografia íntima” onde o passado emerge em objetos, rituais e narrativas familiares, carregando o peso das tradições e ao mesmo tempo questionando-as, o que alinha sua obra à visão de Assmann sobre o papel da memória como um campo dinâmico de significados.

Pierre Nora, por sua vez, ao discutir os “lugares de memória”⁸¹, entende a memória como fenômeno ancorado em espaços simbólicos que servem para preservar o passado e conferir-lhe significado contínuo. Nora diferencia memória e história: a primeira é viva, dinâmica e coletiva, enquanto a segunda é estática e objetiva. No universo poético de Adélia Prado, o “lugar” da memória é muitas vezes o corpo, o ambiente familiar e as paisagens do cotidiano, que se convertem em cenários sagrados e carregados de sentido. Em *Terra de Santa Cruz*, a memória não é um relato ordenado do passado, mas uma força que emerge em fragmentos e

⁸⁰ ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. 1. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

⁸¹ NORA, P.; KHOURY, T. Y. A. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, jul./dez. 1993.

sensações, alinhando-se à ideia de Nora de que a memória está nos “lugares” onde o tempo é revivido e religado ao presente de forma afetiva.

Para Walter Benjamin, a memória é central para a transmissão da experiência e é essencialmente fragmentada e pessoal. Ele argumenta em *O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov*⁸² que o narrador autêntico preserva e renova a experiência ao transmiti-la em uma narrativa que permite múltiplas interpretações e interações com o passado. A obra de Adélia Prado ecoa essa perspectiva, pois sua poesia, especialmente em *Terra de Santa Cruz*, resgata as tradições e memórias familiares em uma linguagem que não pretende fixar o passado, mas trazê-lo à tona em sua dimensão viva e palpitante. Prado, como Benjamin, vê na narrativa poética uma forma de preservar o "rastro" da memória, permitindo que ele seja redescoberto e ressignificado por novas gerações.

A capacidade de Adélia Prado de transmutar sobrevivências pode ser comparada, ainda, ao conceito warburguiano de *Nachleben*, ou sobrevivência, que designa a persistência de formas simbólicas e imagéticas através do tempo, apesar das mudanças contextuais. Como Warburg, Prado enfrenta as intricações e sobredeterminações do tempo e da memória, criando uma poética que é ao mesmo tempo histórica e atemporal. Sua obra é, assim, um exemplo vívido de como as fórmulas de *pathos* — essas representações emocionais e simbólicas que atravessam os séculos — podem ser reativadas e transformadas em novos contextos.

Embora existam valiosas aproximações entre a memória em Adélia e os conceitos de Aleida Assmann, Pierre Nora e Walter Benjamin, é sob a perspectiva warburguiana e seu estudo por Didi-Huberman que esta pesquisa se concentra, buscando explorar como as sobrevivências não apenas resgatam o passado, mas criam um campo de ressignificação contínua e de renovação estética na poética de Prado.

O pensamento de Aby Warburg, particularmente em sua exploração das fórmulas de *pathos* e da sobredeterminação temporal, oferece uma lente através da qual podemos entender a complexidade da obra de Adélia Prado. A poeta mineira, quando observada através do prisma da teoria de Warburg, não se limita a

⁸² BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

reproduzir as tradições do passado; ela as reinterpreta, criando algo que é simultaneamente novo e enraizado em um legado cultural profundo. A obra de Prado pode, portanto, ser vista como uma manifestação poética do conceito warburguiano de sobrevivência, onde as heranças são continuamente renegociadas e reinterpretadas.

Didi-Huberman, ao interpretar o trabalho de Warburg, enfatiza a importância das tensões e polaridades que caracterizam a sobrevivência. Em Adélia Prado, essas tensões se manifestam na forma como a simplicidade aparente de sua linguagem esconde uma complexidade interna, onde diferentes camadas de significado e referências coexistem e se interpenetram. A poesia de Prado é, assim, um campo de forças onde as sobrevivências se encontram em uma dança contínua de renovação e transformação.

Neste contexto, é pertinente examinar como a obra de Adélia Prado se relaciona com a noção de *sintoma* proposta por Didi-Huberman em seus estudos sobre Warburg. A poesia de Prado pode ser vista como um sintoma de sobrevivências latentes, que se manifestam de maneira tensionada, refletindo as intricacões e estratificações de sua experiência pessoal e cultural. Assim como Warburg via a história da arte como um campo de forças onde as sobrevivências atuam de maneira complexa, a obra de Prado pode ser entendida como um espaço onde diferentes influências e tradições se encontram e se transformam.

Em suma, Adélia Prado, ao transmutar essas sobrevivências em sua obra, cria uma poética que desafia categorizações simplistas e se afirma como uma voz singular na literatura contemporânea. Sua capacidade de amalgamar elementos diversos — desde a linguagem regional até a mística religiosa — resulta em uma poesia que é ao mesmo tempo profundamente pessoal e universalmente ressonante. Essa complexidade é o que torna a obra de Prado tão rica e inesgotável, capaz de ser lida e relida sob novas luzes e perspectivas.

Em *Terra de Santa Cruz*, objeto de nossa análise, Adélia Prado exemplifica essa complexidade através de suas imagens poéticas, que não se limitam a uma simples repetição ou evocação do passado, mas que operam como sobrevivências ativas, co-criadoras na construção do significado de sua obra. Essas imagens não são entidades estáticas, mas entidades que se movem e se transformam, capturando a oscilação temporal e as sobreposições de significados que caracterizam a poética de Prado. Assim, para compreender a profundidade de *Terra*

de *Santa Cruz*, é necessário transcender as análises convencionais e adentrar nos meandros desse novelo móvel, onde as influências se enredam e se desenredam continuamente.

Portanto, nesse emaranhado literário que é a obra de Adélia Prado, a relação entre a poesia e as sobrevivências torna-se um campo fértil para investigações sobre a natureza do tempo, da memória e da criação artística. A complexidade da tarefa reside em deslindar os fios temporais e as influências que contribuem para a concepção de uma obra literária, especialmente quando se considera que a história não se apresenta como uma linha contínua, mas como um novelo móvel de imagens e símbolos. Essa visão se alinha profundamente com a teoria de Aby Warburg e a interpretação que Didi-Huberman faz de seu trabalho, no qual a sobrevivência das formas culturais é vista como um processo dinâmico e multifacetado, permeado por tensões e interações que transcendem as abordagens lineares da história.

Warburg, ao introduzir o conceito de *Nachleben*, sugere que as sobrevivências não são meras relíquias do passado, mas forças ativas que moldam o presente e o futuro. Didi-Huberman, ao explorar essas ideias, argumenta, em linhas gerais, que essas sobrevivências agem como coautoras na criação de novas formas, uma ideia que se mostra extremamente fecunda para a análise de *Terra de Santa Cruz*, cujas imagens poéticas frequentemente evocam tradições, mas que ao mesmo tempo as reconfiguram de maneira inovadora.

Ao aplicar essa teoria à obra de Adélia Prado, podemos argumentar que as sobrevivências atuam como co-criadoras ativas em sua poesia, não apenas influenciando seu conteúdo, mas também moldando a forma como suas imagens poéticas são construídas e percebidas. *Terra de Santa Cruz* se torna, assim, um campo onde as sobrevivências não apenas coexistem com novas criações, mas também participam ativamente na constituição do significado da obra. Essa perspectiva permite uma leitura mais profunda e holística da obra de Prado, onde as influências são reconhecidas como componentes dinâmicos e vitais de sua poética.

No entanto, ao revisarmos literariamente a teoria de Warburg a partir das investigações de Didi-Huberman, devemos também questionar até que ponto essas sobrevivências podem ser vistas como co-autoras e não apenas como influências passivas. Se, por um lado, essa abordagem ilumina a complexidade da interação entre o passado e o presente na obra de Prado, por outro, ela também levanta questões sobre a autonomia do artista na criação de novas formas culturais.

Podemos, então, nos perguntar: até que ponto as sobrevivências atuam como agentes criativos na obra de Adélia Prado, e em que medida essa co-autoria pode ser considerada uma imposição das tradições culturais sobre o novo? Esta questão será explorada com maior profundidade nos capítulos finais desta dissertação, na busca por entender as nuances dessa complexa relação entre sobrevivência e criação poética.

Neste capítulo, discutiremos sobre as sobrevivências segundo Aby Warburg e a leitura que o filósofo francês Georges Didi-Huberman faz desse conceito. Exploraremos como essas ideias se dispõem à obra de Adélia Prado, analisando como sua poética se insere em uma tradição de sobrevivências que, ao mesmo tempo que preserva, renova e transforma. Ao fazê-lo, espera-se lançar nova luz sobre a singularidade da poesia de Prado, revelando as camadas profundas de significado que tornam sua obra uma das mais significativas da literatura latino-americana.

2.1. O conceito Warburg-Didi-Hubermaniano de sobrevivência

A palavra “sobrevivência” aponta, em linhas gerais, Aby Warburg, permite-nos apreender a sobredeterminação temporal da história, e a expressão “fórmula de *pathos*” permite-nos apreender a sobredeterminação significativa das representações antropomórficas tão conhecidas de nossa cultura ocidental. Nos dois casos, um trabalho específico da memória - a soberana *Mnemosyne* - emaranha-se e desemaranha-se alternadamente os fios do novelo móvel.

Contra toda a história positivista, esquemática ou idealista, o historiador de arte alemão Aby Warburg simplesmente quis respeitar a complexidade essencial de seus objetos. Isso implicava, aponta Didi-Huberman, “enfrentar intricações, estratificações e sobredeterminações”.⁸³

A sobredeterminação dos fenômenos estudados por Warburg poderia ser formulada, segundo explica Didi-Huberman, “a partir de uma condição mínima que descreve a pulsação oscilatória de instâncias que sempre atuam umas sobre as outras na tensão e na polaridade”⁸⁴. Em suma, marcas com movimentos, latências

⁸³ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 243.

⁸⁴ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 243.

com crises, processos plásticos com processos não plásticos, esquecimentos com reminiscências, repetições com contratempos. Etribado nos estudos Didi-Hubermanianos, propomos intitular, nesta pesquisa, de *sintoma* a dinâmica dessas pulsões estruturais.

Em seus extensos estudos sobre a história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg, o filósofo e historiador Georges Didi-Huberman, denomina *sintoma* esse complexo movimento serpeante, essa intricação não resolutive, essa não-síntese. Conforme aponta o filósofo:

O *sintoma* daria nome ao coração dos processos tensivos que, depois de Warburg, procuramos compreender nas imagens: coração do corpo e do tempo. Coração do tempo-fantasma e do corpo-*pathos* no limite operatório das representações em falta e das representações em excesso. O que a temporalidade paradoxal da *Nachleben* visa não é outra coisa senão a corporeidade do *sintoma*. O que a significância paradoxal do Símbolo visa não é outra coisa, segundo Warburg, senão a significância do sintoma - aqui entendido no sentido freudiano, isto é, em um sentido que subverteu e contradisse todas as semiologias médicas existentes.⁸⁵

⁸⁵ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 243.

Enquanto as *sobrevivências* de Tylor⁸⁶, as *formas afetivas primitivas do dionísíaco* segundo Nietzsche⁸⁷, e os *princípios gerais da expressão* de Darwin⁸⁸ constituem fontes indiscutíveis das ideias warburgianas, a *formação do sintoma* segundo Freud⁸⁹ constitui, antes, um interpretador: ajuda a esclarecer, desenvolver, desdobrar os modelos temporais, corporais e semióticos empregados por Warburg. Ela procura expressar o que esses modelos visavam, o que é um modo de lhes conferir um valor de uso que eles parecem haver perdido. E também um modo de admitir que a leitura de uma obra a partir do prisma Warburg-Didi-Hubermaniano será orientada e, portanto, discutível.

Nesta orientação interpretativa, trata-se de medir a ambição da *ciência sem nome*⁹⁰ inventada por Warburg pelos próprios parâmetros de sua inconclusão. Pois, conforme aponta Didi-Huberman:

⁸⁶ O livro “Cultura primitiva”, publicado em Londres em 1871, imperou como referência a uma espécie de “ciência da cultura” a tal ponto que a etnologia, no fim do século XIX, acabou sendo comumente chamada de “a ciência do Sr. Tylor”. A notoriedade de um livro, mesmo imenso, como neste caso, decerto não basta para garantir seu *status* de fonte teórica. O ponto de contato entre Warburg e a ciência da cultura de Tylor reside, sobretudo, no estabelecimento de um vínculo particular entre a história e a antropologia. Ambas, com efeito, tinham o projeto de superar a eterna oposição entre o modelo de evolução que toda a história exige e a espécie de intemporalidade que comumente se atribui à antropologia. Warburg abriu o campo da história da arte à antropologia, não apenas para que nele fossem reconhecidos novos objetos para estudar, mas também para abrir seu tempo. Tylor, por sua vez, tencionava proceder a uma operação rigorosamente simétrica: começou por afirmar que o problema fundamental de toda a ciência da cultura era o seu desenvolvimento; que esse desenvolvimento não era redutível a uma lei de evolução formulável com base no modelo das ciências naturais; e que a etnologia não podia compreender o que significava “cultura”, a não ser fazendo história e até arqueologia. Warburg decerto não devia renegar esse princípio metodológico da inatualidade: o que faz sentido em uma cultura, muitas vezes, é o sintoma, o não pensado, o anacrônico dessa cultura. Eis-no já no tempo fantasmal das sobrevivências. Tylor o introduziu teoricamente, no começo de *Cultura primitiva*, constatando que os dois modelos concorrentes do “desenvolvimento da cultura” (a teoria do progresso e a teoria da degenerescência) pediam que fossem dialetizados, entrelaçados um com o outro. O resultado seria um nó de tempo difícil de decifrar, pois nele se cruzaram incessantemente movimentos de evolução e movimentos resistentes à evolução. No espaço cavado por esse cruzamento logo apareceria, como diferencial dos dois estatutos temporais contraditórios, o conceito de *survive!*.

⁸⁷ Em linhas gerais, em suas primeiras obras, Nietzsche estabelece uma diferença entre dois deuses da mitologia grega antiga, Apolo e Dionísio. Esta distinção é fundamental para se compreender o caminho percorrido pela filosofia e pela moral na sociedade ocidental. De forma contraditória, o Dionísíaco é a imagem da força instintiva e da saúde, uma embriaguez criativa, uma paixão sensual, é o símbolo de uma humanidade em harmonia com a natureza.

⁸⁸ Darwin descreve as emoções em três princípios gerais da expressão: O primeiro classifica como “princípio dos hábitos associados úteis”; o segundo princípio, “o princípio da antítese”; e o terceiro “princípio das ações devidas à constituição do sistema nervoso”.

⁸⁹ Conforme Freud, “de algum modo, o sintoma repete essa forma infantil de satisfação, deformada pela censura que surge no conflito, via de regra transformada em uma sensação de sofrimento e mesclada com elementos provenientes da causa precipitante da doença.” Freud, S. Os caminhos da formação dos sintomas. (J. Salomão, Trad.). Edição Standard Brasileira das Obras: 1980, p. 427.

⁹⁰ A ideia de uma “ciência sem nome”, aludindo a uma pretensa unidade da ciência, visa uma interdisciplinaridade que é hoje um dos conceitos caros às ciências humanas.

[...] no momento em que se interrompeu a constituição teórica da *Nachleben* - nos anos de 1918-1929, marcados pela experiência psicótica de Warburg, bem como pela escrita teórico-fragmentária dos *Grundbegriffe*, ou conceitos fundamentais, surgiu a conceituação freudiana da interrupção sintomática, verdadeira teoria do contratempo e do contramovimento inconscientes, comunicada por Ludwig Binswanger a seu paciente, que também era seu interlocutor intelectual. As concepções freudianas, em parte revisadas por Binswanger, esclareceram e “abriram” a ideia de *Nachleben* - na medida em que ela visava uma metapsicologia do tempo - bem como na *Pathosformel* - no que ela visava uma metapsicologia do gesto.⁹¹

Nada tem de extraordinário que os problemas da história cultural tenham sido abordados por Warburg pelo prisma da psicologia; era um traço da época, de uma época em que as ciências humanas procediam a uma crítica interna do positivismo, crítica da qual viriam a nascer a psicanálise e a antropologia histórica moderna, por exemplo. O mestre direto de Warburg, também nesse caso, aponta Didi-Huberman, foi Karl Lamprecht⁹²:

[...] desde os anos de 1886-1887 ele lhe transmitiu a certeza de que todo o problema histórico, em um dado momento, precisava ser formulado em termos psicológicos. No estudo da história, Lamprecht inventou a ideia de *campo psíquico*; considerou os monumentos do passado como relíquias de um trabalho da memória, ou seja, uma faculdade psíquica que, nessa condição, exigia uma análise de seu valor sintomático.⁹³

Esse ponto de vista foi reivindicado em todas as ordens de grandeza, para caracterizar a história em sua generalidade e em seus objetos mais específicos. Conforme disserta Didi-Huberman: “Quer Georg Simmel⁹⁴ situe toda uma filosofia da história em relação a motivações conscientes ou inconscientes, quer, cinquenta anos depois, Marc Bloch⁹⁵ afirme que os fatos históricos são, por essência, fatos psicológicos, em todos esses casos, a história em geral é intimada a construir para si um ponto de vista psicológico”⁹⁶.

⁹¹ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 244.

⁹² Karl Gotthard Lamprecht foi um historiador alemão especializado em arte e história econômica alemãs.

⁹³ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 246.

⁹⁴ Georg Simmel visava uma Sociologia pura, uma espécie de teoria formal da sociedade que ele procurou demonstrar como fenômenos grupais.

⁹⁵ O historiador francês Marc Bloch considera que a História não é a ciência que estuda os acontecimentos passados, mas sim a ciência que estuda o homem e sua ação no tempo.

⁹⁶ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 246-247.

É compreensível, a *fortiori*, que a história das imagens não possa ser praticada sem a utilização de tal ponto de vista. Didi Huberman destaca que:

A psicologia histórica da expressão sonhada por Warburg - a título de fundamentação teórica de sua antropologia das imagens - foi, antes de mais nada, vista como uma psicopatologia. A história warburguiana das imagens tenta analisar o prazer das invenções formais no Renascimento, mas também a “culpa” das retenções rememorativas que elas podem manifestar; evoca os movimentos da criação artística, mas também as compulsões de “autodestruição” que atuam na própria exuberância das formas; sublinha as coerências dos sistemas estéticos, mas também a “irracionalidade” das crenças que às vezes os fundamentam; pesquisa as unidades das épocas estilísticas, mas também os “conflitos” e as “formações de compromisso” que podem repassá-las e dissociá-las; considera a beleza e o encanto das obras primas, porém também a “angústia” e as “fobias” das quais, no dizer de Warburg, elas proporcionam uma “sublimação”.⁹⁷

Poderíamos dizer, em linhas gerais, que a história da arte warburguiana, em seus modelos de tempo - a *Nachleben*⁹⁸ - e em seus modelos de sentido - a *Pathosforme*⁹⁹ -, quis aprender seus objetos prediletos a partir de seus efeitos críticos. Na valsa dessas “crises decisivas”, Warburg acabaria vendo toda a cultura ocidental agitada por uma oscilação sintomática que ele próprio sofre em cheio: “Às vezes me parece que, como psico-historiador, tentei diagnosticar a esquizofrenia da cultura ocidental a partir de suas imagens, em um reflexo autobiográfico. A ninfa extática (maníaca), de um lado, e o deus fluvial enlutado (depressivo), de outro (...).”¹⁰⁰

Em suma, o *sintoma* é um símbolo que se tornou incompreensível, pois ficou investido dos poderes da fantasia inconsciente em ação: plasticamente intensificado, passível de “simultaneidade contraditória”, de deslocamento e, portanto, de dissimulação.

“Símbolo que se tornou incompreensível, o sintoma como tal parece, efetivamente, inacessível à “notação” exaustiva, à “síntese” e à “decifração”. Pede

⁹⁷ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 253.

⁹⁸ Viver depois; sobrevivência.

⁹⁹ A fórmula de *páthos* é um conceito desenvolvido a partir do reconhecimento de “estados de espírito” cristalizados em imagens que Warburg identificou na arte antiga e que retornavam em tempos posteriores.

¹⁰⁰ WARBURG; Aby. **A presença do antigo**: escritos inéditos - volume 1. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018, p. 65.

para ser interpretado, e não decifrado”¹⁰¹, elucida Didi-Huberman. Em outras palavras, o *sintoma* é uma *sobrevivência*, uma formação porta-memória.

Talvez seja essa a *vértice* mais importante para nosso propósito de uma leitura Warburg-Didi-Humbermaniana da obra *Terra de Santa Cruz*, de Adélia Prado.

Os conceitos de sintoma e sobrevivência descritos por Didi-Huberman e Warburg encontram, na poética de Adélia Prado, uma representação singular e dinâmica. O poema *O Falsete*, de *Terra de Santa Cruz*, exemplifica como o sintoma — entendido como um símbolo que se torna incompreensível e que carrega a “fantasia inconsciente” — manifesta-se nas tensões entre o presente e as sobrevivências de um passado ancestral. Prado cria imagens e cenas cotidianas que parecem banhadas por um “retorno fantasmático”, onde símbolos culturais, religiosos e sociais emergem, não mais como representações estáticas, mas como forças latentes e pulsantes. No poema, o lamento da mãe, a crítica às autoridades e a tensão entre espiritualidade e desejo se entrelaçam, carregando a complexidade de uma memória que não é linear, mas multidimensional, abrindo-se à interpretação. Assim, em Prado, o conceito de *Nachleben* se desdobra: o passado e seus signos sobrevivem, mas em estado de deslocamento, dissimulação e renovação. Ao invés de oferecer respostas definitivas ou sínteses exaustivas, a obra de Adélia convida o leitor a uma interpretação contínua, onde as sobrevivências atuam como “formações porta-memória”, traçando uma linha poética que dialoga com a história e o inconsciente cultural.

O Falsete

As autoridades têm olheiras
e estudada voz para os comunicados:
garantiremos a melhor solução entre as partes.
Quais partes? as pudendas?
Destas Deus já cuidou recobrando de pelos.
Meu filho era bonzinho.
Nunca ia suicidar conforme disse o polícia.
Pus a mão na cabeça dele, estava toda quebrada,
mataram de pancada o meu filhinho.
As testemunhas sumiram,
perderam os dentes, a língua,
perderam a memória.

¹⁰¹ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 268.

Eu perdi o menino.
 “...Ele acolhia as turbas, falando-lhes do Reino,
 e aos necessitados de cura devolvia a saúde.”
 Palavras duras só para os mentirosos, os legistas
 que atrelavam aos outros pesados fardos
 que eles mesmos nem sequer tocavam...
 Ó grito grande que eu queria gritar,
 silvo que me esvaísse.
 Certos tons, aves domésticas,
 casa amarela com portão e flores me excitam,
 mas não posso gozar. Tenho que pregar o Reino.
 Quero um sítio, uma chacarazinha de nada,
 o cristianismo não deixa,
 o marxismo não deixa.
 Ó grito grande, na frente dos palácios
 episcopais e não:
 O POVO UNIDO
 JAMAIS SERÁ VENCIDO!
 Minha piscina não é de lazer, disse o papa.
 Não pretendo ser profeta, disse o bispo.
 Que grosso cordão, que balde cheio,
 que feixe grosso de coisas más.
 Que vida incoerente a minha vida,
 que areia suja.
 Sou uma velha com quem Deus brinca.
 De parelha com iras e vergonhas
 meu apetite segue imperturbável,
 carnes gordas, farinhas,
 prelibo os legumes como a encontros carnaís
 e tenho medo da morte
 e penso nela diuturnamente
 como se eu fosse respeitável, séria,
 comedida e frugal dama-filósofa.
 Se alguém me acompanhar fundo um partido.
 Derrubarei o governo, o papado,
 dizimarei as casas paroquiais
 e fundarei meu sonho:
 num cerrado, inúmeros
 desciam os frades com seus capuzes,
 como aves marrons, pacificamente, procuravam um lugar.
 Eu os acompanhei até que viram uma casa grande.
 Tinha um grande fogão, uma grande mesa,
 e todos foram entrando e acomodavam-se,
 espalhando-se pela casa
 como verdadeiros irmãos.

A figura materna, que lamenta a perda de seu filho e denuncia a falsidade e insensibilidade das autoridades, representa um retorno de símbolos arquetípicos, como, por exemplo, *Pietà* — a mãe enlutada que segura o corpo do filho

injustamente morto. Esse símbolo, que se renova na linguagem simples e intensa de Prado, adquire nova potência, revelando a atemporalidade do luto e da indignação frente à injustiça. No poema, o leitor testemunha a perpetuação dessas imagens, não como recordações fossilizadas, mas como “retornos fantasmáticos” que reencenam a memória de uma dor universal.

Em *O Falsete*, Prado evoca o conflito entre a promessa das autoridades e a realidade da injustiça, uma situação que dialoga com o conceito warburguiano de sobrevivência. Ao entrelaçar imagens do poder e da opressão, do sagrado e do sofrimento humano, a poeta ativa uma memória coletiva de resistência e dor que ressurge no presente. A denúncia de uma mãe contra um sistema que, com “estudada voz”, nega a verdade e encobre a brutalidade, espelha o eterno embate entre autoridade e vulnerabilidade humana. Esse retorno fantasmático do lamento materno expõe uma tensão latente que ultrapassa o tempo e a geografia, ecoando de forma renovada a cada vez que a injustiça emerge em contextos históricos e culturais diferentes.

A complexidade do poema também se manifesta na ambiguidade entre o sagrado e o profano. Ao intercalar referências bíblicas e imagens do cotidiano, Prado evoca uma religiosidade que não é institucional, mas visceral e pessoal, criando uma experiência poética onde o sagrado e o profano se misturam. Esse sincretismo reflete, em maior ou menor grau, a “fórmula de *pathos*” descrita por Warburg, onde intensidades emocionais de uma cultura permanecem latentes e se reativam em contextos contemporâneos. A cena em que a mãe grita “Ó grito grande que eu queria gritar” e recorre a imagens de conforto, como a casa, o fogão e as aves domésticas, demonstra a oscilação entre uma vida comum e o desejo de transcendência e justiça. É nesse entrelaçamento de elementos contraditórios que as imagens poéticas de Prado se revelam sobrevivências: símbolos reanimados que não se limitam ao passado, mas reconstroem o presente com novos significados e intensidades.

O final do poema, com o desejo da protagonista de fundar uma comunidade de verdadeira fraternidade, projeta um futuro onde as figuras do passado e do presente se reconciliam. A imagem dos frades que “desciam pacificamente” em direção a uma casa de acolhimento resgata uma memória de coletividade e solidariedade, criando uma poética onde a fraternidade é reconfigurada para um mundo contemporâneo, ainda marcado pela dor e pela divisão. Uma imagem poética

de afirmação de um espaço possível para a existência e da experiência. Esse fechamento dialoga diretamente com o conceito de Warburg de que a sobrevivência das imagens não é uma repetição estática, mas um processo dinâmico e criativo. Em vez de simplesmente evocar a memória de um ideal comunitário, Prado reinterpreta e reinventa essa tradição, transformando-a em um desejo de mudança.

A partir dessa leitura de *O Falsete*, podemos ver como Adélia Prado opera um diálogo íntimo e complexo com o passado, transformando as sobrevivências culturais em expressões novas e contundentes. Sua poesia é uma arena de forças vivas e mutantes, onde as imagens do passado encontram renovação ao ecoar no presente. Assim, Prado reafirma a relevância das sobrevivências warburgianas ao mostrar que a poesia não só preserva as memórias, mas as transforma em ferramentas de questionamento e resistência.

Em outras palavras, em Prado, os signos da tradição cultural e religiosa — como a figura materna em luto e a crítica às autoridades — se reformulam, não como relíquias estáticas, mas como veículos de transformação, impregnados de uma força psíquica que reescreve o presente. Este processo criativo, no qual a memória atemporal de *Mnemosyne* torna-se fonte de renovação, revela uma poética que mobiliza o passado para intervir no agora, desafiando o leitor a reconhecer a memória como agente de mudança. A tradição, em sua poesia, é reativada como um “agente de criação e transformação”, questionando o que significa habitar o tempo e a história. Dessa forma, Prado articula uma memória cultural viva, onde as sobrevivências de imagens antigas se projetam no presente, imbuídas de novas potências e significados.

Presumivelmente, a *Mnemosyne* constitui a pedra angular da antropologia warburgiana das imagens. Mas, o que acontece com essa memória? Didi-Huberman explica que:

Lacan buscou na ideia de *cadeia significante*¹⁰² uma resposta para o duplo requisito do sintoma e das formações do inconsciente em geral: ela conjuga efeitos de mascaramentos e efeitos de verdade, forças de transformação e forças de repetição, deslocamentos incessantes e marcas indestrutíveis.¹⁰³

¹⁰² A cadeia dos significantes torna a condição do significante possível e é nela que ele subsiste (LACAN, [1966], 1998: 665). O significante da teoria lacaniana vai na contramão do discurso da linguística, ele representa um sujeito para outro significante. O significante desfila na cadeia dos significantes.

¹⁰³ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 269.

Isso posto, ergue-se outra questão: como compreender a memória que esse gesto faz vir à tona, a imagem marcada pelo tempo a que ele dá vida e movimento?

Como observado anteriormente, foi como processo psíquico que Warburg interrogou a memória em ação nas sobrevivências modernas (renascentistas) da imagem antiga e de suas fórmulas primitivas da *páthos*. Isso nos indica a que ponto a dimensão psíquica, aos olhos de Warburg, devia ser considerada a partir de um ponto de vista que ele mesmo qualifica de “monista”¹⁰⁴, tratava-se de não separar a psique e sua carne, ou, inversamente, de não separar a substância imagética e seus poderes psíquicos.

Quais são, então, esses poderes psíquicos? Warburg indica a resposta, na compilação dos conceitos fundamentais da *Mnemosyne*, ao afirmar que o “ser das imagens” consiste em “formar em um estilo” - quase diríamos converter - um fundo de “marcas originárias.”¹⁰⁵ No nível temporal, essa operação chama-se *sobrevivência*. No nível plástico, Warburg muitas vezes a denomina de *corporalização*, ou seja, a maneira pela qual os antigos dinamogramas encontram suas fórmulas figurativas e se reformulam plasticamente em um momento posterior de sua história.

Parece claro que, segundo Warburg, os poderes da imagem - poderes psíquicos e plásticos - trabalham diretamente no material sedimentado, impuro e movimentado de uma memória inconsciente. É essa, sem dúvida, a maior lição da *Nachleben* warburguiana, sua lição mais difícil.

De qualquer modo, indica Didi-Huberman: “a clínica do *sintoma* ensinou efetivamente a Freud - assim como a estilística das *Pathosformeln* ensinará a Warburg - que a memória é inconsciente”.¹⁰⁶

Dessa complexidade, aponta Didi-Huberman, emergiram pelo menos duas características fundamentais que já reconhecemos na *Nachleben* de Warburg:

A primeira é que a memória inconsciente só se deixa apreender em momentos-sintoma, que surgem como atos póstumos de origem perdida,

¹⁰⁴ Por “monista” indica-se todo sistema filosófico que considera o conjunto das coisas como redutível a uma unidade, seja do ponto de vista da substância, seja do ponto de vista das leis (lógicas ou físicas) pelas quais as coisas são regidas, seja do ponto de vista moral.

¹⁰⁵ WARBURG; Aby. **A presença do antigo**: escritos inéditos - volume 1. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018, p. 217.

¹⁰⁶ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 271.

real ou fantasmática. A segunda é que a memória inconsciente surge nos *sintomas* como um nó de anacronismos em que se entrelaçam várias temporalidades e vários sistemas de inscrição heterogêneos.¹⁰⁷

O anacronismo¹⁰⁸ talvez defina o essencial da ideia de memória que aqui vem à luz. No nível das estruturas lógicas, ele aparece como o modo temporal das sobre-determinações que agem em todas as formações do inconsciente. Freud escreve que: “no sintoma, as árvores genealógicas se emaranham; portanto, cruzam-se em alguns ‘pontos nodais’ privilegiados”¹⁰⁹, que Didi-Huberman chama de “nós de anacronismo”¹¹⁰. Poderíamos, assim, pensar nesses emaranhados como redes de aberturas, falhas sísmicas que se abrem a cada passo no solo da história.

Ora, o momento remissivo - que Warburg buscou nas imagens sob a aparência da *Pathosformel*¹¹¹ - apresenta-se, pois, como essencialmente anacrônico. Anacrônico por ser intenso e intrusivo. Anacrônico por ser complexo e sedimentado. Didi-Huberman aponta que:

Em algumas páginas dos *Estudos sobre a histeria*¹¹², Freud julgou que devia reunir os temas da estratificação geológica, da inversão temporal, da difusão concêntrica das ondas, do encadeamento sinuoso, do zig-zague descrito pelo cavalo no jogo de xadrez, das linhas ramificadas em rede, dos nós ou dos núcleos, dos corpos exógenos e dos, elementos infiltrados, do desfile obstruído, do jogo de paciência, das pontas de fio, dos vestígios confusos ou lacunares.¹¹³

Isto é para dizer a que ponto o anacronismo do sintoma frustra os modelos positivos da causalidade e da historicidade. Tudo se passa ao contrário das hierarquias factuais do grande e do pequeno, do antecedente e do consequente, do importante e do menor. Tudo se passa, portanto, ao contrário das expectativas do

¹⁰⁷ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 272.

¹⁰⁸ No sentido de uma atitude ou fato que não está de acordo com sua época.

¹⁰⁹ FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986, p.156.

¹¹⁰ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 274.

¹¹¹ A fórmula de *páthos* é um conceito desenvolvido a partir do reconhecimento de “estados de espírito” cristalizados em imagens que Warburg identificou na arte antiga e que retornavam em tempos posteriores.

¹¹² FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986, p.113 -132.

¹¹³ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

relato histórico e de seus modelos conhecidos de determinação causal ou de evolução.

Aqui se compreende toda a dificuldade do projeto, tal como enfrentado por Warburg, de uma “psicologia histórica” da cultura. É que, em tal projeto, elucida Didi-Huberman:

[...] o tempo psíquico transtorna a própria ideia que se deve fazer do tempo histórico. Se a memória é inconsciente, como constituir seu arquivo? É possível fazer uma representação desse deslocamento? Compreende-se que os percursos desse deslocamento serão sempre sinuosos, repletos de obstáculos, exigindo desvios ou contornos, saltos de lado ou rodeios - imobilizações passageiras - nas encruzilhadas.¹¹⁴

Ou seja, toda a temporalidade psíquica se constrói segundo um modelo que Freud descrevia, a propósito da fantasia, isto é, da imagem no sentido amplo, como uma trança de tempo que vai e vem, flutua como uma medusa ou um amontoado de tentáculos, forma-se e se deforma sem parar.

Mas ainda não se dissera tudo: seria necessária uma estranheza suplementar - e decisiva - para que os modelos cronológicos da causalidade, a fixidez dos vínculos entre o antecedente e o consequente, mostrassem seus limites. Didi-Huberman destaca que:

Isso aconteceu em 1985; nesse ano, Freud compreendeu que a origem não devia ser pensada como um ponto fixo, mesmo que situado em lugar de destaque na linha do devir. A origem não para de se desdobrar - em direção ao passado, certamente, mas também em direção ao futuro. A grande hipótese de Freud sobre o tempo psíquico adquire aqui todo o seu peso. Encarna-se na ideia capital e paradoxal da “posterioridade”. Esta pressupõe, em toda a formação do inconsciente - particularmente o sintoma histérico -, um processo intervalar que Freud teria descoberto na própria dialética do recalçamento: “nunca deixamos de descobrir que uma lembrança recalcada só se transformou em trauma a posteriori”.¹¹⁵

Essa simples descoberta arrebatava tudo. Didi-Huberman argumenta que:

A partir desse momento, a origem já não pode ser reduzida a uma fonte factual, seja qual for a sua “antiguidade” cronológica, já que é uma imagem *mnêmica* que só depois adquire valor de trauma. E a história, por

¹¹⁴ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 276.

¹¹⁵ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 289.

consequente, já não pode ser reduzida ao simples inventário das coisas passadas.¹¹⁶

Isso posto, erguesse a questão: por que Warburg foi procurar as “fórmulas antigas” do *páthos* em períodos que eram sempre mais tardios? Porque, sua escolha epistemológica voltava-se para o fenômeno das *sobrevivências*, e não para os dos nascimentos ou renascimentos. Segundo Didi-Huberman: “Warburg só interrogou a origem pela vertente da repetição e de suas diferenças [...] a ‘verdade clássica’ desvela-se melhor na posteridade do que em um estado de ‘pureza’ arcaica que, de qualquer modo, revela-se inexistente”¹¹⁷.

Ou seja, estudar a arte do *Quattrocento* florentino pelo ângulo da renascença quase sempre consistiu em compreender essa arte como uma coleção de lembranças da Antiguidade. Mas estudá-la pelo ângulo das *sobrevivências* terá consistido, para Warburg, em perscrutar outra dimensão, subtraída, das lembranças em si. Em outras palavras, perscrutar a memória mais antiga em suas posterioridades mais contemporâneas e, inversamente, considerar o presente mais próximo da inatualidade de suas antigas sobrevivências. Em suma, nas palavras de Didi-Huberman:

Os gestos sobrevivem nos cadáveres pelo eterno retorno do mesmo, da semelhança, do fantasma. Todavia, dizer que as imagens sobrevivem não é suficiente. As imagens não sobrevivem. Não obstante, há sobrevivência nas imagens e há formas que carregam as sobrevivências nas imagens, formas que aparecem como fantasmas. Assim, as imagens carregam a sobrevida desses fantasmas.¹¹⁸

Dessa maneira, compreende-se, com clareza, que a ideia de fóssil tenha atravessado todo o pensamento de Warburg. Conforme aponta Didi-Huberman: “ela é um paradigma, discreta, mas insistente, da *Nachleben*, um de seus grandes *Leitmotiven*. Seu paradoxo prende-se a que, transversal e móvel, quase musical, tal paradigma nunca se tenha fixado, tenha-se recusado a “endurecer” ou a se cristalizar completamente”¹¹⁹.

¹¹⁶ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 277.

¹¹⁷ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 290.

¹¹⁸ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 290.

¹¹⁹ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 293.

Assim, pode-se argumentar que Warburg tentou, inclusive na ideia de fóssil, o que tentou em todos ou outros pontos, ou seja, não petrificar nada, pensar tudo sob o ângulo da movimentação. Mas, como pensar em um fóssil sob o ângulo da movimentação? Optando por usar esta bela expressão: *Leitfossil*. Segundo Didi-Huberman:

O *Leitfossil* estaria para a profundidade dos tempos geológicos como o *Leitmotif* para a continuidade de um desenvolvimento melódico: ele retorna aqui e ali, de modo errático, mas obstinado, de tal modo que a cada retorno é reconhecido, mesmo que transformado, como uma força soberana da *Nachleben*. Na geologia os “fósseis diretores” são formações pertencentes a uma mesma época, a uma mesma “camada”, embora possam ser encontrados em locais completamente separados entre si.¹²⁰

Dessa forma, o *Leitfossil* pressupõe uma persistência temporal das formas, só que perpassada pela descontinuidade das fraturas, dos sismos. Ocorre que, o *Leitfossil*, que confere à cultura sua própria persistência, só se manifesta ao preço de uma espécie de dilaceração do solo, ou seja, um “terremoto”.

Ora, os objetos do saber warburguiano, portanto, menos parecem como objetos passados que como “fenômenos originários”, observados em suas sobrevivências. Eles estão sempre em movimento e, tal como um polvo, disseminam à sua volta um rastro de tinta, uma nuvem de escuridão que dificulta sua medição exata e seu exame com serenidade. Não têm limites precisos. Nas palavras de Didi-Huberman: “fantasmas calcificados, ficções cristalizadas, corais de memória, eles são, nas águas turvas do tempo, eminentemente fantasmáticos”¹²¹.

Os objetos da história warburguiana - as imagens - de modo algum são objetos, portanto. Reduzi-los a essa condição é negar sua própria “vida”, ou seja, sua capacidade de se metamorfosear e se moverem em um meio do qual sua própria matéria participa. Em outras palavras: o discurso histórico não “nasce” nunca. Sempre recomeça.

Foi exatamente o que se passou no século XVI, quando Vassari baseou toda a sua empreitada histórica e estética na constatação de uma morte da arte antiga:

¹²⁰ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 293.

¹²¹ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 426.

voracità del tempo [voracidade do tempo], escreveu ele no proêmio de seu livro, antes de apontar a Idade Média como a grande culpada por esse processo de esquecimento. Mas, como se sabe por meio dos estudos históricos, essa morte teria sido “salva”, milagrosamente ou resgatada por um longo movimento de *rinascità* [renascimento] que, em linhas gerais, começou com Giotto e culminou em Michelangelo, reconhecido como o grande gênio desse processo de rememoração ou ressurreição. Segundo argumenta Didi-Huberman: “a partir daí (a partir desse renascimento, ele próprio surgido de um luto) parece ter podido existir algo que se chama “história da arte”. ”¹²²

Dois séculos depois, tudo recomeçou, logicamente, com algumas diferenças substanciais, em um contexto que já era o do Renascimento “humanista”, mas o da restauração “neoclássica”. Didi-Huberman afirma: “Winckelmann inventou a história da arte.”¹²³

Entenda-se: a história da arte no sentido moderno da palavra “história”. História da arte como proveniente dessa era das luzes e, logo depois, da era dos grandes sistemas - em primeiro lugar o hegelianismo - e das ciências “positivas” em que Michael Foucault, em *A ordem do discurso*¹²⁴, viu em ação dois princípios epistêmicos concomitantes, o da analogia e o da sucessão: os fenômenos sistematicamente apreendidos conforme suas homologias, e estas, por conseguinte, interpretadas como as formas depositadas e fixas de uma sucessão que avança de analogia em analogia.

Didi-Huberman, ao argumentar sobre sua afirmação de que Winckelmann inventou a história da arte, aponta que:

Winckelmann representaria, no campo da cultura e da beleza, a virada epistemológica de um pensamento sobre a arte para a era, autêntica, já “científica”, da história. A história de que se trata já era moderna, já era científica, no sentido de ultrapassar a simples crônica de tipo pliniano ou vasariano. Visava a algo mais fundamental.¹²⁵

¹²² DIDI-HUBERMAN; Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 113.

¹²³ DIDI-HUBERMAN; Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 115.

¹²⁴ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

¹²⁵ DIDI-HUBERMAN; Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 115-116.

Winckelmann, em 1764, publicou a obra *História da arte entre os antigos* que, segundo Quatremère de Quincy:

[...] formou um corpo com esse material disperso. Um corpo: uma reunião orgânica de objetos cuja anatomia e fisiologia seriam como a reunião dos estilos artísticos e sua lei biológica de funcionamento, ou seja, de evolução. E também um corpo: um corpus de conhecimentos, um organon de princípios. Ou até um “corpo de doutrina”.¹²⁶

Winckelmann teria inventado a história da arte, começando por construir algo como um método histórico. Desse ponto em diante, o historiador da arte já não se contentou em “coleccionar” e “admirar” seus objetos. Como assinalou Quatremère:

[...] ele analisou e decompôs, exerceu seu espírito de observação e de crítica, classificou, aproximou e comparou, voltou da análise para a síntese, a fim de descobrir as características seguras que dariam a qualquer analogia a sua lei de sucessão”. Foi assim que a história da arte se constituiu como “corpo”, como saber metódico e como uma verdadeira “análise dos tempos”.¹²⁷

“Winckelmann fundou uma história da arte menos pelo o que descobriu do que pelo que construiu”¹²⁸, aponta Didi-Huberman.

Como bem aponta Alex Potts:

[...] a *História da arte entre os antigos* fundou a perspectiva moderna do conhecimento sobre as artes visuais por meio de uma série de paradoxos em que, constantemente, a posição histórica é tecida por postulados “eternos”, ou, inversamente, em que as concepções gerais são abaladas por sua própria historização. Longe de deslegitimar a iniciativa histórica, essas contradições fundaram-na, literalmente.¹²⁹

Ao que parece, é insuficiente separar, em Winckelmann, “níveis de inteligibilidade” tão diferentes que viessem a formar, no fim, uma grande polaridade contraditória: de um lado, a doutrina estética, a norma intemporal; de outro, a prática

¹²⁶ QUATREMÈRE DE QUINCY. A.S. **Cartas a Miranda sobre o movimento dos monumentos de arte italianos**. In:____ FREUD. S. O mal-estar na civilização. In: ESB, v.21. 1º ed. Rio de Janeiro: Imago, 1970, p. 207.

¹²⁷ QUATREMÈRE DE QUINCY. A.S. **Cartas a Miranda sobre o movimento dos monumentos de arte italianos**. In:____ FREUD. S. O mal-estar na civilização. In: ESB, v.21. 1º ed. Rio de Janeiro: Imago, 1970, p. 209.

¹²⁸ DIDI-HUBERMAN. Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 16.

¹²⁹ POTTS, Alex. **Winckelmann's e a construção da história**. In: Arte e história, v.4, 1ºed. São Paulo: Cultrix, 1982, p. 407.

histórica a “análise dos tempos”. Essa divisão, tomada ao pé da letra, acabaria tornando incompreensível a própria expressão “história da arte”.

Trata-se de um problema árduo, porque tudo se sustenta, porque uma tomada de posição quanto a um único elemento incita a uma tomada de posição quanto a todos os demais: não há história da arte sem uma filosofia da história; não há história da arte sem filosofia da arte e sem uma escolha de modelos estéticos. Há que se tentar identificar de que modo, em Winckelmann, esses dois tipos de modelos trabalham juntos.

2.2. Os sintomas

Os livros, em certas ocasiões, são dedicados aos mortos. Inicialmente, Winckelmann dedicou sua História da arte à arte antiga, pois a seu ver, fazia muito tempo que a arte antiga havia morrido. Do mesmo modo, dedicou seu livro ao tempo, pois, a seu ver, o historiador era aquele que caminhava no tempo das coisas passadas, isto é, das coisas falecidas. Isso posto, ergue-se a questão: o que ocorre no outro extremo do livro, após algumas dezenas de páginas em que a matéria antiga nos é rememorada, reconstituída, reposta em uma narrativa? Segundo Didi-Huberman, “é uma espécie de fecho de circuito depressivo em um sentimento de perda irreparável e em uma suspeita terrível”¹³⁰. Sendo assim, hasteia-se mais uma questão: será que isso cuja a história acaba de ser contada não resulta, simplesmente, de uma ilusão fantasiosa, pela qual esse sentimento ou a própria perda correm o risco de nos haver enganado? Fritz Saxl, em palestra no Instituto Warburg, aponta uma resposta:

Embora, ao refletir sobre a destruição da arte, eu tenha sentido o mesmo desprazer que experimentaria um homem que, ao escrever a história de seu país, se visse obrigado a descrever o panorama de sua ruína após havê-la testemunhado, não pude me impedir de acompanhar o destino das obras da Antiguidade até onde minha vista pôde alcançar. Assim, uma amante em prantos fica parada à beira-mar e acompanha com os olhos a embarcação que lhe arrebatou o amante, sem esperança de revê-lo: em sua ilusão, ela crê ainda discernir na vela que se afasta a imagem do objeto amado. Tal como essa amante, já não possuímos, por assim dizer, senão a sombra do objeto de nossos anseios, mas a perda dele aumenta os nossos desejos, e contemplamos suas cópias com mais atenção do que faríamos com os originais, se tivessem em nosso poder. Quanto a isso, muitas vezes ficamos

¹³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.17.

na situação dos que, convencidos da existência de fantasmas, imaginam ver alguma coisa onde não há nada.¹³¹

Se a história da arte recomeça nessa página, ela se define como tendo por objeto um objeto decaído, desaparecido, enterrado. A arte antiga reluz, pois, em seu primeiro historiador moderno por uma ausência categórica. Os próprios gregos, ao menos na suposição de Winckelmann, nunca fizeram história “viva” de sua arte. Essa história começa no exato momento em que seu objeto é pensado como objeto morto. Tal história será vivida, portanto, como um trabalho de luto e uma evocação sem esperança da coisa perdida. Insistimos desde logo neste ponto: os fantasmas de que Winckelmann fala jamais serão “convocados” ou “invocados” como forças ainda atuantes. Representam apenas nossa ilusão de óptica, o tempo vivenciado de nosso luto. Sua existência, sua sobrevivência ou sua reaparição simplesmente não serão contempladas.

Assim seria, pois, conforme imputa Georges Didi-Huberman, o historiador moderno. Segundo Didi-Huberman:

[...] alguém que evoca o passado e se entristece com sua perda definitiva. Não acredita em fantasmas. É pessimista e usa com frequência a palavra *Untergang* (ruína), atribuindo à palavra um significado de declínio ou decadência. De fato, toda a sua iniciativa parece organizar-se segundo o esquema temporal de grandeza e decadência.¹³²

Logicamente, seria preciso ressituar a empreitada winckelmanniana no contexto de um “pessimismo histórico” característico do século XVIII; ou destacar até que ponto as ideias de Winckelmann podem haver inspirado, no domínio estético, inúmeros escritos nostálgicos sobre a decadência da arte ou o vandalismo revolucionário ligado às sucessivas destruições de obras primas da Antiguidade. O modelo temporal grandeza e decadência revelou-se tão pregnante, que ainda informaria a definição da história da arte tal como podemos encontrá-la, por exemplo, na *Real-Encyclopädie de Brockhaus*¹³³: “A história da arte é a

¹³¹ SAXL. F. **Continuidade e variação no significado das imagens**. Palestras. Londres: The Warburg Institute, 1957, p. 34. In: ____ DIDI-HUBERMAN. Georges. *A imagem sobrevivente*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

¹³² DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.18.

¹³³ A Brockhaus Enzyklopädie é uma enciclopédia alemã publicada pela Brockhaus.

A primeira edição teve origem na *Conversations-Lexikon mit vorzüglicher Rücksicht auf die gegenwärtigen Zeiten* por Renatus Gotthelf Lobel e Christian Wilhelm Franke, publicada em Leipzig 1796-1808. Paralela a outras enciclopédias do século XVIII, ela foi sendo ampliada para além de

representação da origem, do desenvolvimento, da grandeza e da decadência das belas-artes”¹³⁴. Winckelmann não dissera outra coisa: “O objeto da minha história ponderada da arte é remontar à sua origem [*Ursprung*], acompanhar seus processos [*Wachstum*] e variações (*Veränderung*) até sua perfeição, e marcar sua decadência [*Untergang*] e queda [*Fall*] até sua extinção [...]”¹³⁵

Esse esquema temporal corresponde a dois tipos de modelos teóricos, aponta Didi-Huberman:

O primeiro é um modelo natural e, mais particularmente, biológico. No fundo, o que Winckelmann entende por história da arte não está muito distante de uma história natural. Na frase de Winckelmann, a palavra *Wachstum* [crescimento] deve ser entendida como o “crescimento” (vegetal ou animal), e a palavra *Veränderung* (mudar) também assume a conotação vitalista implicada em toda a ideia de “mutação”.¹³⁶

A outra fase dessa configuração teórica é mais conhecida: é um modelo ideal e, mais particularmente, metafísico. Segundo Didi-Huberman: “[...] ele (o modelo) se entende muito bem, portanto, com a ausência categórica de seu objeto. Nesse sentido, poderíamos dizer que o desaparecimento da arte antiga funda o discurso histórico que fala de sua essência última.”¹³⁷

Segundo Winckelmann, portanto, a história da arte não se contenta em descrever, classificar e datar. Ali onde Quatremère de Quincy fala, como citado anteriormente, de um simples movimento de retorno “da análise para a síntese”, Winckelmann radicaliza sua posição do ponto de vista filosófico:

A história da arte entre os antigos, que oferece ao público, não é uma simples narrativa cronológica das revoluções por que ela passou. Tomo a palavra “história” na significação mais extensa que há na língua grega, sendo o meu objetivo oferecer o resumo de um sistema de arte. [...] A história da arte, no sentido mais estrito, é a história do destino que ela vivenciou em relação às diferentes circunstâncias das épocas,

publicações anteriores, num esforço para tornar-se global. Este Lexikon incluía geografia, história, biografias e, em parte, um pouco de mitologia, filosofia, história natural, e assim por diante.

¹³⁴ In: Brockhaus Enzyklopädie. Leipzig: Brockhaus, 1796-1808. In ____ DIDI-HUBERMAN. Georges. A imagem sobrevivente. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.18

¹³⁵ WINCKELMANN; J. J. BORNHEIM; G. A. **Reflexões sobre a arte antiga**: estudo introdutório. Tradução Herbert Caro; Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento/URGS, 1975, p. 47.

¹³⁶ DIDI-HUBERMAN; Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 127.

¹³⁷ DIDI-HUBERMAN; Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 127.

principalmente entre os gregos e os romanos. Neste livro, porém, eu me propus como objetivo sobretudo discutir a própria essência da arte.¹³⁸

Ao se ler esse trecho, compreende-se que a historicidade da arte, tal como contemplada por Winckelmann, não emerge exatamente de um compromisso que permitiria o historiador encontrar um campo no interior ou à margem da norma. Ao que sugere o trecho, a história da arte deve ser escrita a fim de que seja explicitada a essência da arte.

Ou seja, a narrativa histórica é sempre precedida, condicionada por uma norma teórica sobre a essência de seu objeto. A história da arte é condicionada, portanto, pela norma estética na qual se decidem os “bons objetos” de sua narrativa, esses “belos objetos” cuja reunião formará, no final, algo como uma essência da arte.

Sendo assim, Winckelmann tem razão, portanto, em reivindicar sua história como um “sistema”, no sentido filosófico e doutrinal da palavra.

Ao que nos parece, basta essa entrada no assunto para captarmos a natureza eminentemente problemática do momento de pensamento representado pela *História da arte entre os antigos* e por sua herança. Didi-Huberman aponta que:

No livro elabora-se um sistema, porém, este falha constantemente na hora de se fechar: toda vez que são afirmadas uma tese ou uma resolução teórica, a contradição não tarda a surgir. Assim, Winckelmann reivindica a história da arte contra os simples julgamentos calcados no gosto, mas a norma estética não para de embasar cada passo de sua narrativa histórica. Assim, ele reivindica a história como uma objetivação racional dos “restos” do passado, porém uma subjetivação poderosa. A história da arte promovida por Winckelmann oscila entre a essência e o devir. Nela, o passado histórico é inventado e descoberto na mesma medida.¹³⁹

O que fazer com essa evidência? Ora, requer-se, para que seja possível uma resposta para tal questão, que precisemos os desafios atuais da pergunta, diante de uma herança winckelmanniana tão unanimemente reivindicada. Didi-Huberman indaga:

[...] quanto à ‘análise dos tempos’, não haveria um tempo das imagens que não fosse ‘vida e morte’ nem ‘grandeza e decadência’? Não haveria um

¹³⁸ WINCKELMANN; J. J.; BORNHEIM; G. A. **Reflexões sobre a arte antiga**: estudo introdutório. Tradução Herbert Caro; Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento/URGS, 1975, p. 54.

¹³⁹ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.19.

tempo para os “fantasmas”, uma reaparição das imagens uma “sobrevivência” que não estivesse submetida ao modelo de transmissão pressuposto pela imitação das obras antigas por obras mais recentes? Não haveria um tempo para a “memória das imagens” que não fosse o proposto por essa história da arte, por essa narrativa? E, enquanto à arte em si: não haveria um ‘corpo’ de imagens que escapasse às classificações? [...] Não haveria um tipo de semelhança que não fosse imposto pela ‘imitação do ideal’, com rejeição do pathos que ela pressupõe em Winckelmann? Não haveria um tempo para os sintomas na história das imagens da arte?¹⁴⁰

O “nó” da Antiguidade se desfaz ao se trazer de volta uma noção de ideal; o “nó” da arte se desfaz ao se trazer de volta uma ideia de imitação; o “nó” da história se desfaz ao se resgatar a ideia de Renascimento. Assim já fora construída a história humanista de Vasari, conforme apresentado, em linhas gerais, neste subcapítulo. Assim recomeçou a história neoclássica em Winckelmann.

Na obra de Adélia Prado, vemos uma reativação de símbolos arquetípicos que resgatam, ao modo de Warburg, as “marcas dos retornos involuntários” de imagens e gestos culturais, onde o passado renasce continuamente, fundindo-se com o presente. A religiosidade e o universo feminino em sua poesia, mais do que temas, são sobrevivências que Prado explora com uma linguagem simples, porém intensa, conferindo nova vida a imagens profundamente enraizadas na cultura ocidental e brasileira. Esse processo dialoga com o “nó” descrito por Didi-Huberman, no qual o ideal, a arte e a história se desfazem e se refazem ao serem revisitados, como no Renascimento de Vasari e no Neoclassicismo de Winckelmann. Adélia Prado, ao evocar o sagrado e o cotidiano, resgata esses “nós” culturais e os transforma, subvertendo tradições ao reforçá-las com sua própria interpretação. Em seu fazer poético, ela não imita ou fossiliza o passado; ao contrário, ela o faz renascer, recriando um ideal atemporal que transcende o tempo histórico, revelando uma tradição viva e em constante movimento.

A *boca*, por exemplo, encapsula a maneira como Adélia revisita e revitaliza imagens arquetípicas através da simplicidade de sua linguagem.

¹⁴⁰ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.24.

A Boca

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

A visão cotidiana, de um feijão com arroz ou das privações dos pais, transforma-se em um ritual poético, onde a imagem do “Reino” como “um festim” transcende o contexto religioso e assume um caráter existencial e humanista. Esse “nó” cultural entre o sagrado e o comum, desfeito e reinterpretado, ressoa na tradição humanista de Vasari e nos conceitos de Renascimento de Winckelmann, revelando a união do alto e do baixo, do arcaico e do contemporâneo na obra de Prado. A sua voz poética, feminina e forte, subverte o tradicionalismo da cultura ao expor uma intimidade espiritual e cultural, manifestando o “espírito das imagens” como uma sobreposição de eras e significados, onde o divino encontra lugar na mesa familiar, transformando a tradição ao mesmo tempo em que a perpetua.

2.3. A abordagem de Tylor

Um século e meio depois de Winckelmann compor sua monumental *História da arte entre os antigos*, Aby Warburg publicou um texto minúsculo (o resumo de uma conferência em cinco páginas e meia) sobre *Dürer e a Antiguidade italiana*¹⁴¹. A imagem que abria esse texto não era de uma glória olímpica, como em Winckelmann, mas a de um despedaçamento humano, passional, violento, cristalizado em seu momento de intensidade física.

A dissimetria entre esses momentos do pensamento sobre a história, a arte e a Antiguidade parece bastante radical. Em seu texto curto, Warburg decompôs todos os modelos epistêmicos em uso na história da arte winckelmanniana. Descobriu, por conseguinte, o que a atual história da arte ainda toma por seu momento iniciático.

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um modelo cultural da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Nas palavras de Didi-Huberman: “Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um modelo fantasmal da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, sobrevivências, remanências, reaparições das formas”. Didi-Huberman argumenta que:

[...] por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo. Em última análise, o modelo fantasmal era um modelo psíquico, no sentido de que o ponto de vista do psíquico não seria o retorno ao ponto de vista do ideal, mas a própria possibilidade de sua decomposição teórica. Tratava-se, pois, de um modelo sintomal, no qual o devir das formas devia ser analisado como um conjunto de processos tensivos, tensionados, por exemplo, entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de irreflexão.¹⁴²

Ou seja, com Warburg, a ideia de arte e a ideia de história passaram por uma reviravolta decisiva. Depois dele, já não estamos diante da imagem e diante do

¹⁴¹ WARBURG, Aby. **Dürer e a Antiguidade Italiana**. In: Cadernos benjaminianos. Belo Horizonte, nº5, p. 66-72, jan-jun, 2012. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/files/5-11-Warburg_Duerer.pdf

¹⁴² DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.25

tempo, como antes. Todavia, elucida Didi-Huberman: “a história da arte, com Warburg, não ‘começa’, no sentido de uma refundação sistemática que talvez tivéssemos o direito de esperar. Com ele, a história da arte se inquieta sem cessar, a história da arte se perturba”.¹⁴³ O que é um modo de dizer, trazendo à *baila* a lição benjaminiana, que ela toca em uma origem.

A história da arte segundo Warburg é justamente o contrário de um começo absoluto, é, segundo Didi-Huberman, “um turbilhão no rio da disciplina, depois do qual o curso das coisas se haverá desviado profundamente, ou até transtornado”.¹⁴⁴

Esse outro tempo tem por nome *sobrevivência*. A sobrevivência que Warburg invocou e interrogou durante sua vida, é, de início, um conceito da antropologia anglo-saxônica. Quando, em 1011, Julius von Schlosser, recorreu à “sobrevivência” das práticas figurativas ligadas à cera, não empregou o vocabulário espontâneo de sua própria língua, ou seja, não escreveu *Nachleben* ou *Fortleben* ou *Überleben*¹⁴⁵. Escreveu *survival*, em inglês, como às vezes soía acontecer a Warburg.

Indício significativo de um empréstimo, um deslocamento conceitual: o que é citado por Schlosser - o que, antes dele, Warburg tomara emprestado - nada mais é do que a *survival* do grande etnólogo britânico Edward B. Tylor. Ao deixar a Europa e se dirigir ao Novo México, Warburg, em 1895, não fez uma “viagem aos arquétipos”, como acreditava Fritz Saxl, mas uma “viagem às sobrevivências”; e seu referencial teórico não foi James G. Frazer, como também escreveu Saxl, mas Edward B. Tylor. Conforme elucida Didi-Huberman:

Os comentaristas de Warburg, ao que eu saiba, não prestavam atenção a essa fonte antropológica. Quando muito, consideraram apenas as diferenças. Ernst Gombrich, por exemplo, afirmou que a “ciência da cultura” reivindicada por Tylor não poderia ser bem vista por um discípulo de Burckhardt que se preocupava, acima de tudo, com a arte italiana [...]¹⁴⁶

No entanto, essa ciência da cultura imperou na abertura do livro *Cultura primitiva*¹⁴⁷, publicado em Londres em 1871, a tal ponto que a etnologia, no fim do

¹⁴³ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.25.

¹⁴⁴ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.27.

¹⁴⁵ GOMBRICH; E.H. **Breve história do mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

¹⁴⁶ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.48.

¹⁴⁷ “Cultura primitiva” é um livro de 1871 de Edward Burnett Tylor. Em seu livro, Tylor debate a relação entre sociedades “primitivas” e sociedades “civilizadas”, tema central da literatura antropológica do século XIX. Em linhas gerais, para Tylor, a cultura é caracterizada por sua dimensão coletiva e

século XIX, acabou sendo comumente chamada de “a ciência do Sr. Tylor”. A notoriedade de um livro, mesmo imenso, como neste caso, decerto não basta para garantir seu *status* de fonte teórica. Didi-Huberman explica que: “o ponto de contato entre Warburg e a ciência da cultura de Tylor reside, sobretudo, no estabelecimento de um vínculo particular entre a história e a antropologia.”¹⁴⁸ Para Didi-Huberman, o projeto, com efeito, era, em linhas gerais:

[...] superar a eterna oposição entre o modelo de evolução que toda a história exige e a espécie de intemporalidade que comumente se atribui à antropologia. Warburg abriu o campo da história da arte à antropologia, não apenas para que nele fossem reconhecidos novos objetos para estudar, mas também para abrir seu tempo. Tylor, por sua vez, tencionava proceder a uma operação rigorosamente simétrica: começou por afirmar que o problema fundamental de toda a ciência da cultura era o seu desenvolvimento; que esse desenvolvimento não era redutível a uma lei de evolução formulável com base no modelo das ciências naturais; e que a etnologia não podia compreender o que significava “cultura”, a não ser fazendo história e até arqueologia: [...] quando alguém procura perceber as leis gerais do movimento intelectual (e cultura em geral), encontra uma vantagem prática em fazer suas pesquisas em relíquias tiradas da antiguidade e que hoje só têm um pequeno interesse.¹⁴⁹

Warburg decerto não devia renegar esse princípio metodológico da inatualidade: o que faz sentido em uma cultura, muitas vezes, é o sintoma, o não anacrônico dessa cultura. Eis-no já no tempo fantasmal das sobrevivências. Tylor o introduziu teoricamente, no começo de *Cultura primitiva*, constatando que os dois modelos concorrentes do “desenvolvimento da cultura” (a teoria do progresso e a teoria da degenerescência) pediam que fossem dialetizados, entrelaçados um com o outro. O resultado seria um nó de tempo difícil de decifrar, pois nele se cruzaram incessantemente movimentos de evolução e movimentos resistentes à evolução. Didi-Huberman argumenta que: “no espaço cavado por esse cruzamento logo apareceria, como diferencial dos dois estatutos temporais contraditórios, o conceito de *survivel*. Tylor lhe consagraria uma parte essencial de seu esforço de fundação teórica.”¹⁵⁰

expressa a totalidade da vida social do homem. Enquanto a palavra civilização refere-se a sociedades primitivas, a palavra cultura rompe com essa ideia.

¹⁴⁸ DIDI-HUBERMAN; Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 142.

¹⁴⁹ TYLOR; E. B. **Primitive culture**. Paris: Reinwald, 1876-1878. In: ____ DIDI-HUBERMAN; Georges. A imagem sobrevivente. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.45.

¹⁵⁰ DIDI-HUBERMAN; Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 151.

Em suma, progresso, sobrevivência, revivência, modificação, tudo isso são formas pelas quais se ligam as partes da complexa rede da civilização. Dizer que o presente traz a marca de múltiplos passados, é falar da indestrutibilidade de uma marca do tempo (ou dos tempos) nas próprias formas de nossa vida atual. Assim, Tylor fala da “tenacidade das sobrevivências” pelas quais, aponta: “os velhos hábitos conservam suas raízes em um solo revolvido por uma nova cultura”¹⁵¹. É um modo de expressar, sempre em termos de marca, o que ele chama de “permanência da cultura”.

O interesse fundamental do pensamento tayloriano nesse ponto, assim como sua proximidade da abordagem warburguiana, prende-se a um complemento decisivo, conforme destaca Didi-Huberman: “a permanência da cultura não se exprime como uma essência, um traço global ou um arquétipo, mas, ao contrário, como um sintoma, um traço de exceção, uma coisa deslocada”¹⁵².

Antes de Warburg e de seu fascínio pelos fenômenos expressivos dos gestos, Tylor tentará uma teoria da linguagem emocional e imitativa. Antes de Warburg, Tylor havia reivindicado, à sua maneira, a lição do sintoma - absurdo, lapso, loucura - como via privilegiada de acesso aos tempos vertiginosos das sobrevivências. Seria a via do sintoma a melhor maneira de ouvir a voz dos fantasmas.

Talvez reclamem que, no curso deste estudo consagrado ao que chamei de sobrevivências do antigo estado social, e que são restos enfraquecidos da cultura das primeiras eras, [...] escolhi muitos exemplos referente a coisas que estão em desuso, coisas sem valor, frívolas, a até de um absurdo que oferece perigos e de uma influência ruim. Mas preferi propositalmente esse tipo de provas, depois de ter podido assegurar-me, por minhas pesquisas, de quantas vezes nos sucede ter de agradecer aos loucos. Nada é mais curioso que ver, embora continuemos na superfície do assunto, quanto devemos à burrice, ao espírito conservador exagerado, à superstição obstinada, na preservação dos vestígios da história da nossa espécie, vestígios de que seria precipitado apagar, sem o menor remorso, o utilitarismo prático.¹⁵³

Sobre esse ponto, Didi-Huberman afirma que: “a análise das sobrevivências se evidencia como a análise de manifestações de sintomas. Elas designam uma

¹⁵¹ TYLOR; E. B. *Primitive culture*. Paris: Reinwald, 1876-1878. In: ____ DIDI-HUBERMAN; Georges. A imagem sobrevivente. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.47.

¹⁵² DIDI-HUBERMAN; Georges. *A imagem sobrevivente*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.47.

¹⁵³ TYLOR; E. B. *Primitive culture*. Paris: Reinwald, 1876-1878. In: ____ DIDI-HUBERMAN; Georges. A imagem sobrevivente. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.48.

realidade de intrusão, ainda que tênue ou até insensível, e por isso designam também uma realidade espectral.”¹⁵⁴

Em síntese, entre fantasma e sintoma, a ideia de sobrevivência seria, no campo das ciências históricas e antropológicas, uma expressão específica do rastro. Warburg interessava-se pelos vestígios da antiguidade clássica: vestígios que não eram redutíveis à existência objetiva dos restos materiais, mas ainda assim subsistiam nas formas, nos estilos, nos comportamentos da psique. Sendo assim, pode-se compreender, facilmente, seu interesse pelas *survivals* de Tylor.

Em primeiro lugar, elas designavam uma realidade negativa. Em segundo lugar, as sobrevivências, segundo Tylor, designavam uma realidade mascarada, ou seja, algo persistia e atestava um estado desaparecido da sociedade, porém, sua própria persistência era acompanhada de uma modificação essencial.

Entre as noções de “fantasma” e “sintoma”, a ideia de sobrevivência estabelece-se, nas ciências históricas e antropológicas, como uma marca do rastro, um eco que transcende o vestígio material. Aby Warburg, ao observar as *survivals* de Tylor, delineia um campo onde as imagens do passado não se limitam aos objetos, mas se prolongam em formas e gestos, apresentando uma persistência carregada de transformações essenciais. Tal como Tylor descreve, essas sobrevivências são realidades mascaradas, nas quais os traços de uma época anterior permanecem, mesmo que reinterpretados. Na poesia de Adélia Prado, essa dinâmica de permanência e transformação se revela por meio da linguagem contida e da delicada intensidade emocional que constitui sua fórmula poética, similar ao *pathosformel* de Warburg. Em seu trabalho, Adélia capta emoções que, embora situadas na esfera doméstica e religiosa, carregam um poder arquetípico e se tornam um dinamograma — conceito warburguiano que denota a capacidade das formas de reterem uma carga emocional ativa no tempo. Assim, a poesia de Prado ressignifica o passado ao reinventá-lo, trazendo à tona símbolos coletivos que, embora modificados, conservam a vitalidade de suas origens. Como Didi-Huberman esclarece, as sobrevivências atuam no presente como forças mutantes e vivas, permitindo que Prado “corporifique” memórias culturais de modo a transcender seu contexto particular, ampliando-as em uma experiência universal.

¹⁵⁴ DIDI-HUBERMAN; Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 162.

2.4. *Nachleben*: a ruptura decisiva de Aby Warburg

É forçoso constatar, entretanto, que a ideia de sobrevivência nunca recebeu muito boas críticas, e não apenas na história da arte. Didi-Huberman explica que:

Na época de Tylor, acusava-se a *survival* de ser um conceito muito estrutural e abstrato, um conceito que escapava a qualquer exatidão e qualquer verificação factual. A objeção positivista consistia em perguntar: como vocês fazem para datar uma sobrevivência? Isso equivalia a compreender muito mal um conceito que se destinava, justamente, a qualificar um tipo não “histórico”, no sentido trivial e factual, de temporalidade.¹⁵⁵

Percebe-se, ao se destacar as linhas críticas, que as coisas são mais complexas, com nuances maiores do que parecem. O que está em causa não é a sobrevivência em si, e sim um valor de uso que lhe teriam dado alguns etnógrafos anglo-saxões do fim do século XIX. Mauss, por exemplo, aponta Didi-Huberman, não hesitava em reivindicar esse termo: o terceiro capítulo de seu ensaio sobre a dádiva se intitula *Sobrevivência dos princípios* onde se institui a “troca de dádivas” nas formas de direito antigas e nas economias antigas. No texto, ele explica que os princípios da dádiva e da contradádiva valiam como “sobrevivências” para o historiador e para o etnólogo:

[...] eles têm um valor sociólogo geral, pois nos permitem compreender um momento da evolução social. Porém, há mais. Eles têm alcance na história social. Instituições desse tipo realmente forneceram a transição para nossas formas, nossas formas próprias de direito e de economia. Podem servir para explicar historicamente nossas próprias sociedades. A moral e a prática das trocas usadas pelas sociedades que precederam imediatamente as nossas ainda guardam vestígios mais ou menos importantes de todos os princípios que acabamos de analisar (no quadro das chamadas sociedades “primitivas”).¹⁵⁶

Em outro ponto, Mauss chegaria a estender a ideia de sobrevivência às próprias sociedades “primitivas”: “[...] não há sociedade conhecida que não tenha evoluído. Os homens mais primitivos têm atrás de si um passado imenso; a tradição difusa e a sobrevivência, portanto, desempenham um papel, mesmo entre eles.”¹⁵⁷

¹⁵⁵ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.51.

¹⁵⁶ MAUSS; M. **Ensaio sobre a dádiva**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 265.

¹⁵⁷ MAUSS; M. **Ensaio sobre a dádiva**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 294.

Esse era um modo de dizer: “não só as sociedades ‘primitivas’ têm história, como também essa história é tão complexa quanto pode ser a nossa. Também é feita de transmissões conscientes e tradições difusas”¹⁵⁸, como escreveu Mauss. Também se constitui em uma interação, ou nó, de temporalidades heterogêneas: um nó de anacronismos. Quando Mauss critica o uso das *survivals*, portanto, não é para questionar essa complexidade dos modelos do tempo. É, ao contrário, para refutar o evolucionismo etnológico como uma simplificação dos modelos temporais. Assim, quando Frazer descreve as *survivals* da “antiga confusão entre religião e magia”, Mauss responde que “a hipótese é muito pouco explicativa”¹⁵⁹.

Mauss também criticou com perspicácia o que continua a ser a outra armadilha crucial de qualquer análise das sobrevivências, a qual Didi-Huberman denomina de “arquetipismo”¹⁶⁰. Este leva não à simplificação dos modelos do tempo, mas a sua negação pura e simples, a sua diluição em um essencialismo da cultura e da psique. Didi-Huberman destaca que:

[...] a grande astúcia dessa armadilha é o chamariz constituído pela percepção analógica. Quando as semelhanças se tornam pseudomorfismos, quando servem, ainda por cima, para destacar uma significação geral e atemporal, é claro que a *survival* torna-se uma mitificação, um obstáculo epistemológico.¹⁶¹

Destacamos, desde já, que a *Nachleben* warburguiana pôde ser interpretada e usada para tais fins, aqui e ali. Mas o esforço filológico de Warburg, sua percepção das singularidades, sua tentativa constante de puxar todos os fios, de identificar cada pequeno detalhe, tudo isso afasta a *Nachleben* de qualquer essencialismo.

A crítica de Lévi-Strauss, no capítulo introdutório de *História e etnologia*¹⁶², parece bem mais dura. É mais radical, mas, por isso mesmo, mais parcial e, vez por outra, portadora de inexatidões, se não de uma suspeita de má-fé. Didi-Huberman explica que:

¹⁵⁸ MAUSS; M. **Ensaio sobre a dádiva**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 295

¹⁵⁹ MAUSS; M. **Ensaio sobre a dádiva**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 308.

¹⁶⁰ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.53.

¹⁶¹ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.53.

¹⁶² Antropologia estrutural, é um termo criado por Claude Lévi-Strauss, título de dois de seus livros, na busca de elementos duradouros e correspondências estruturais entre sociedades de tipos diferentes para descobrir se existem estruturas fundamentais que seriam a base da Antropologia.

Lévi-Strauss começa seguindo os passos de Mauss, ou seja, critica o arquetipismo e sua utilização errônea de analogias substancializadas, de pseudomorfismos de uso universal. Lévi-Strauss deu um passo suplementar ao dizer que os estudos provenientes de uma problemática das sobrevivências: “não nos ensinam nada sobre os processos inconscientes traduzidos em experiências concretas”, o que, em maior ou menor grau, ele mesmo invalidou ao reservar para Tylor um lugar quase fundador na avaliação da “natureza inconsciente dos fenômenos coletivos”.¹⁶³

Mas Tylor, a seu ver, continuaria a ser aquele que praticava uma etnologia desprovida de qualquer preocupação histórica. Didi-Huberman destaca que:

[...] bastou-lhe citar uma breve passagem de *Pesquisas sobre a história primitiva da humanidade* (1865), sem sequer prestar atenção ao título do livro, e sobretudo sem reconhecer que, seis anos depois, Tylor desenvolvera, em *Cultura primitiva*, uma reflexão sobre a historicidade das sociedades primitivas que, decididamente, Lévi-Strauss queria atribuir unicamente a Franz Boas. Em 1952, o autor da *Antropologia estrutural* viria a enunciar sobre a historicidade “fora do alcance” dos povos primitivos, uma tese que foi uma paráfrase totalmente inconsciente das passagens taylorianas citadas acima. Tudo isso deixa inalterada a questão de fundo: ainda se trata de saber o que significa “sobrevivência”. E, para começar, trata-se de saber em que esse conceito decorre ou não da doutrina evolucionista.¹⁶⁴

Isso posto, impõe-se um esclarecimento suplementar: no momento em que Tylor entra nesse jogo de referências, o vocabulário da *survival* ainda não foi elaborado. Mesmo que o debate sobre evolução constitua seu horizonte epistemológico geral, a ideia de sobrevivência se construirá em Tylor de um modo claramente independente das doutrinas de Darwin e de Spencer. Enquanto a seleção natural falava de “sobrevivência do mais apto”, garantia de novidade biológica, Tylor abordou a sobrevivência pelo ângulo inverso dos elementos culturais mais “inaptos e impróprios”, portadores de um passado acabado e não de um futuro evolutivo.

¹⁶³ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.51.

¹⁶⁴ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.54.

2.5. Reconhecendo o anacronismo na evolução histórica

Em suma, as sobrevivências não passam de sintomas portadores de desorientação temporal: não são, em absoluto, as premissas de uma teologia em curso, de qualquer “sentido evolutivo”. Decerto atestam um estado mais originário, mas não dizem nada sobre a evolução como tal. Sem dúvida, têm valor diagnóstico, mas não têm nenhum valor de prognóstico.

Recordemos que a teoria da cultura, segundo Tylor, era tão pouco decorrente de uma biologia quanto de uma teologia: para ele, os “selvagens” não eram os fósseis de uma humanidade originária, tampouco os degenerados de uma semelhança com Deus. Sua teoria visava, antes, um ponto de vista histórico e filológico, o que bem nos mostra o interesse de que pode ter-se revestido aos olhos de Warburg.

Ao tratar sobre heterocronias¹⁶⁵ Didi-Huberman explica que:

[...] o conceito warburgiano de sobrevivência conheceu suas primeiras aproximações em um campo epistêmico ligado aos objetos da antropologia e ao horizonte geral das teorias evolucionistas. Um Warburg “evolucionista”: o que quer dizer isso? Que ele leu Darwin? Quanto a isso, não há a menor sombra de dúvidas. Para começar, que a doutrina da evolução introduziu a questão do tempo nas ciências da vida, para além da “longa duração cósmica”¹⁶⁶, como a chamou Georges Canguilhem¹⁶⁷, com que Lamarck¹⁶⁸ ainda construía seu arcabouço de pensamento. Mas levantar a questão do tempo já era levantar a questão dos tempos, isto é, das diferentes modalidades temporais manifestadas, por exemplo, por um fóssil ou um órgão rudimentar.

Somente na quinta edição de seu livro Darwin fez intervir a expressão “sobrevivência do mais apto”; os epistemólogos de hoje só vêm confusão teórica na associação dessas duas palavras. Falar dessa maneira, com efeito, é reduzir a seleção à sobrevivência; os mais aptos, os mais fortes sobrevivem aos outros e se multiplicam. A ideia de que essa lei possa concernir ao mundo histórico ou cultural é de Herbert Spencer¹⁶⁹, não de Darwin, que via na civilização, antes, uma forma de nos opormos à seleção natural. Nesse sentido, Warburg foi darwinista, sem dúvida, mas não evolucionista no sentido spenceriano. Ou seja, Warburg não reivindica uma

¹⁶⁵ Refere-se ao aparecimento ou formação de um tecido numa época em que ele não é habitualmente encontrado no organismo.

¹⁶⁶ CANGUILHEM; Georges. O normal e patológico. São Paulo: Forense Universitária, 2011, p. 127.

¹⁶⁷ Georges Canguilhem foi um filósofo e médico francês. Especialista em epistemologia e história da ciência, publicou obras importantes sobre a constituição da biologia como ciência, sobre medicina, psicologia, ideologias científicas e ética.

¹⁶⁸ Jean-Baptiste-Pierre-Antoine de Monet, chevalier de Lamarck, foi um naturalista francês que desenvolveu o lamarckismo, uma teoria da evolução agora desacreditada. Foi ele que, de fato, introduziu o termo biologia.

¹⁶⁹ Herbert Spencer foi um filósofo, biólogo e antropólogo inglês, bem como um dos representantes do liberalismo clássico. Spencer foi um profundo admirador da obra de Charles Darwin. É dele a expressão “sobrevivência do mais apto”, e em sua obra procurou aplicar as leis da evolução a todos os níveis da atividade humana.

ideia de progresso nas artes, tampouco adota um modelo continuísta do tempo.¹⁷⁰

Isso posto, constata-se que, em Warburg, a *Nachleben* só tem sentido ao tornar complexo o tempo histórico, ao reconhecer no mundo da cultura temporalidades específicas, não naturais. Basear uma história da arte na “seleção natural” é, com certeza, algo diametralmente oposto ao seu projeto fundamental e aos seus modelos de tempo. A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, à sua própria morte: desaparece em um ponto da história, reaparece muito mais tarde, em um momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva”. Nada está mais distante dessa ideia do que o sistematismo “sintético” e autoritário de Spencer, seu suposto “darwinismo social”.

Em contrapartida, é possível levantar as ligações entre essa ideia de sobrevivência e certos enunciados darwinianos relativos à complexidade e à intricação paradoxal dos tempos biológicos. Didi-Huberman explica que:

A *Nachleben*, desse ponto de vista, poderia ser comparada aos modelos de tempo que constituem sintoma, precisamente, na evolução, ou seja, que criam obstáculo a todos os esquemas continuístas de adaptação. Os teóricos da evolução falaram em “fósseis vivos”, esses seres perfeitamente anacrônicos da sobrevivência. Falaram de “elos perdidos”, essas formas intermediárias entre estádios antigos e estádios recentes de variação. No conceito de “retrocesso”, recusaram-se a opor uma evolução “positiva” a uma regressão “negativa”. Assim, falaram não apenas de “formas pancrônicas”, mas também em “heterocronias”, esses estados paradoxais do ser vivo em que se combinam fases heterogêneas de desenvolvimento. Quando a ação normal da seleção natural e das mutações genéticas não permitia compreender a formação de uma nova espécie, eles chegaram até a falar de “monstros promissores”, organismos “não comprometidos”, porém capazes de gerar uma linhagem evolutiva radicalmente divergente, original. À sua maneira, a *Nachleben* warburguiano só não fala, com efeito, de “fósseis vivos” e formas “retrogressivas”. Fala-nos, sim, de heterocronias, ou de “monstros promissores”. Mas também compreendemos o mal-entendido que pode ser induzido pelo adjetivo “evolucionista” a propósito de uma obra tão experimental quanto a de Warburg.¹⁷¹

Para delinear o objeto inaudito e anacrônico na busca de Warburg, Didi-Huberman esclarece que:

¹⁷⁰ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.53.

¹⁷¹ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.55.

Warburg procedeu, na verdade, como todos os pioneiros, ou seja, fez uma montagem sumária de um sistema de empréstimos heterogêneos, que desviou de todos os demais pela simples “boa vizinhança”. Ernst Gombrich revelou o uso que ele fez do evolucionismo heterodoxo de Tito Vignoli. Ora, essa fonte positivista deve ser situada do lado do romantismo de Carlyle, por exemplo: nela Warburg bebeu outros argumentos a favor do questionamento da história induzido por todo reconhecimento dos fenômenos de sobrevivência. Carlyle não influenciou Warburg apenas no plano da “filosofia do símbolo” que encontramos nesse livro estranhíssimo que é *Sartor Resartus*, ao qual teremos de voltar. No mesmo contexto, ele esboçou uma verdadeira filosofia da história, em diálogo com todo o pensamento alemão: Lessing, Herder, Kant, Schiller e, logicamente, Goethe. Foi uma filosofia da distância (a história como aquilo que nos põe em contato com o longínquo) e da experiência (a história como filosofia ensinada pela vivência); foi uma filosofia da visão dos tempos, simultaneamente profética e retrospectiva; foi uma crítica da história prudente, um elogio da história artística; foi uma teoria dos “sinais dos tempos” que o próprio Carlyle definiu como “hiperbólico-assintótica”, sempre à procura de limites e profundidades desconhecidos.¹⁷²

Em suma, enquanto a história, no sentido banal, era reconhecida como sucessiva, narrativa e linear, Carlyle falou do tempo como um turbilhão feito de atos e blocos inúmeros e simultâneos, que ela acabou chamando de “caos do ser”¹⁷³.

Podemos concluir, desse jogo de empréstimos e questões debatidas, que o evolucionismo produziu então sua própria crise, sua própria crítica interna.

Reconhecendo a necessidade de ampliar os modelos canônicos da história, ou seja, modelos narrativos, modelos de continuidade temporal, modelos de assunção objetiva, dirigindo-se aos poucos para uma teoria da memória das formas, Aby Warburg efetuou uma ruptura decisiva com as próprias ideias de “progresso” e “desenvolvimento” históricos. Jogou o evolucionismo contra ele mesmo. Desconstruiu-o pelo simples reconhecimento desses fenômenos de sobrevivência, dos casos de *Nachleben* que agora precisamos tentar retomar em sua elaboração específica.

A ruptura de Aby Warburg com os modelos canônicos da história representou uma redefinição fundamental da noção de tempo na cultura ocidental. Ao desconstruir o conceito de “progresso” histórico e enfatizar os fenômenos de sobrevivência — os *Nachleben* — Warburg afastou-se de uma visão evolutiva linear, propondo uma “memória das formas” onde o passado persiste como um elemento

¹⁷² DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.57.

¹⁷³ EL-JAICK ANDRADE, D. **Escrita da História e política no século XIX**: Thomas Carlyle e o culto aos heróis. Revista História & Perspectivas, [S. l.], v. 1, n. 35, 2007. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/19066>. Acesso em: 6 out. 2023.

dinâmico e contínuo. Esse pensamento reverbera de maneira singular na obra de Adélia Prado, cuja poética abraça o anacronismo como uma estrutura essencial. Prado, tal qual Warburg, explora um tempo onde presente e passado se entrelaçam, rompendo a cronologia e tecendo uma temporalidade complexa e universal. Nos seus versos, o “nó de anacronismo”, como definido por Didi-Huberman, revela-se em imagens e símbolos que, ao mesmo tempo em que carregam marcas de sua origem histórica, mantêm uma atualidade emocional e estética que aproxima a experiência humana das tensões entre memória e subjetividade. Em sua obra, o anacrônico surge, não como um deslocamento, mas como uma presença vibrante do passado que nos recorda que o tempo não é uma linha reta, mas uma espiral onde as formas sobrevivem, transformando o hoje com a mesma intensidade de ontem.

Um exemplo de sobrevivência das formas na obra de Adélia Prado é o 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.

Nesse poema, a poeta desenha uma cena doméstica aparentemente simples — a de uma esposa que ajuda o marido a limpar os peixes que ele pescou. A imagem do casal na cozinha, os cotovelos que se tocam, o silêncio compartilhado enquanto preparam o alimento, ressoam como rituais arquetípicos do convívio íntimo e do cuidado mútuo.

Por meio dessa cena, Adélia Prado conecta o leitor a uma temporalidade profunda, onde o cotidiano se entrelaça com um sentido ancestral de união e

parceria, evocando um simbolismo universal do casamento. A simplicidade do gesto, que transcende a banalidade da situação, torna-se uma “fórmula de pathos”, como diria Warburg, ao cristalizar uma emoção que não pertence apenas ao presente, mas que guarda o eco de outras eras e culturas, onde a relação entre homem e mulher era carregada de sentido comunitário e sagrado. Assim, *Casamento* exemplifica o que Didi-Huberman descreve como o “nó de anacronismo”, onde o presente e o passado se sobrepõem, conferindo às imagens uma dimensão atemporal e intensamente humana.

Assim, sua capacidade de amalgamar elementos aparentemente dissonantes em um todo coeso e poético. Adélia Prado não só preserva o que veio antes, mas o integra de maneira inovadora, fazendo com que sua obra seja uma leitura sobre o que permanece e o que se transforma na alma humana. Tal como a ciência sem nome de Warburg, sua poesia é um campo onde o passado não se congela, mas se move e se transforma, refletindo a complexidade das influências que se encontram e se renovam constantemente. Em sua obra, a memória e o anacronismo se desdobram como agentes vivos, pulsantes, permitindo uma experiência poética onde cada retorno é também uma nova criação.

2.6. Os fantasmas retornam, resistem e renascem: o movimento fantasmático

Warburg elaborou a ideia de *Nachleben* em um contexto histórico preciso, aquele que foi o campo quase exclusivo de seus estudos publicados, o Renascimento, em primeiro lugar o italiano (Botticelli, Ghirlandaio e Francesco del Cossa, mas também Poliziano e Pico della Mirandola), depois o flamengo e o alemão (Memling, Van der Goes, Dürer, bem como Lutero ou Melâncton).

Tornamos a nos debruçar sobre essa ideia porque ela nos parece trazer uma lição teórica apropriada para “refundar”, por assim dizer, alguns grandes pressupostos de nosso saber sobre as imagens em geral. Mas não convém esquecermos que foi no contexto do Renascimento, em particular, que Warburg formulou o problema. O valor geral da *Nachleben* resulta de uma leitura e, portanto, de uma interpretação de Warburg.

“O Renascimento é impuro - a sobrevivência seria a maneira warburguiana de denominar o modo temporal dessa impureza”¹⁷⁴, afirma Didi-Huberman, ao tratar sobre a sobrevivência anacronizar a história. Didi-Huberman completa:

Apesar de discreta, a expressão “restos vitais”¹⁷⁵ em Burckhardt parece decisiva para compreender, acima do próprio Warburg, o paradoxo de tal ideia. Trata-se do paradoxo de uma energia residual, de um vestígio de vida passada, de uma morte por pouco evitada e quase contínua, fantasmal, em suma, que dá a cultura triunfalmente chamada de “Renascimento” seu próprio princípio de vitalidade. Mas de que vitalidade, de que temporalidade se trata, exatamente? Em que a sobrevivência impõe um modo específico, fundamental, de compreender a “vida das formas” e as “formas do tempo” que essa vida exhibe?¹⁷⁶

Isso posto, nossa leitura, na esteira argumentativa de Didi-Huberman, é que, para além da evocação burckhardtiana dos “restos vitais”, a *Nachleben* de Warburg fornece um modelo de tempo próprio das imagens, um modelo de anacronismo que rompe não apenas com as filiações vasarianas e com as nostalgias winckelmannianas, mas também com todas as suposições usuais sobre o sentido da história.

Constatamos, para começar, que o próprio Warburg via na “sobrevivência da Antiguidade” um “problema capital” para toda a sua pesquisa. Foi o que atestam seus colaboradores e amigos mais íntimos, como Fritz Saxl ou ainda Jacques Mesnil:

A biblioteca fundada em Hamburgo pelo professor Warburg distingue-se entre todas as bibliotecas por não ser consagrada a um ou vários campos do saber humano, por não entrar em nenhuma das categorias habituais, tanto gerais quanto locais, e sim ter sido formada, classificada e orientada com vistas à solução de um problema, ou melhor, de um vasto conjunto de problemas conexos. Esse problema foi o que preocupou Aby Warburg desde a juventude: o que realmente representava a Antiguidade para os homens do Renascimento? Qual era sua significação para eles? Em que domínios e por que caminhos ele havia exercido sua influência? As perguntas assim formuladas não eram, para ele, uma questão apenas artística e literária. O renascimento não evocou em seu espírito somente a ideia de um estilo, mas também e principalmente a ideia de uma cultura: o

¹⁷⁴ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.66.

¹⁷⁵ Jacob Christoph Burckhardt foi um historiador da arte e da cultura suíço. Foi professor de história da arte na Universidade de Basileia e na Universidade de Zurique. Escreveu importantes obras nas áreas da história cultural e história da arte. Burckhardt defende as vantagens do estudo do passado por meio da contemplação e da reflexão.

¹⁷⁶ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.67.

problema da sobrevivência e do renascimento do antigo era um problema tanto religioso e social quanto artístico.¹⁷⁷

Conforme podemos constatar, Warburg tinha um conhecimento muito preciso de toda a literatura histórica relativa ao problema da “tradição antiga”. Mas esse conhecimento marca ainda mais fortemente a diferença que devia separar sua própria ideia da *Nachleben* de todas as que, sob diversas denominações, podiam circular em sua época. Então, em que podia a sobrevivência, segundo Warburg, romper com todas as que haviam precedido, ou que lhe eram contemporâneas? Didi-Huberman esclarece que:

Essencialmente, em não ser passível de superposição a nenhuma periodização histórica. A *Nachleben* de Springer, como vimos, simplificava a história, periodizando-a, ou seja, permitia manter uma Antiguidade “diminuída” em suas sobrevivências medievais, em oposição à Antiguidade “triunfal” do Renascimento. A *Nachleben* de Warburg era um conceito estrutural. Dizia respeito tanto ao Renascimento quanto à Idade Média: “Cada período tem o Renascimento da Antiguidade que merece”¹⁷⁸, escreveu Warburg. Mas poderia ter afirmado, simetricamente, que cada período tinha as sobrevivências que merecia, ou melhor, que lhe eram necessárias e, em certo sentido, que lhe eram estilisticamente subjacentes.¹⁷⁹

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história. Descreve um outro tempo. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Em uma palavra, ela anacroniza. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm depois das coisas menos antigas; assim, a astrologia do tipo indiano encontrou um valor de uso na Itália do século XV depois de ter sido suplantada e tornada obsoleta pelas astrologias grega, árabe e medieval. Esse único exemplo, longamente desenvolvido por Warburg em *A presença do Antigo: escritos inéditos - volume 1*, mostra como a sobrevivência desnorteia a história, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro. Didi-Huberman destaca que:

Na medida mesma em que amplia o campo de seus objetos, de suas abordagens, de seus modelos temporais, a sobrevivência torna complexa a

¹⁷⁷ MESNIL; Jacques. **A biblioteca de Warburg**. In: ____ *A presença do antigo: escritos inéditos - volume 1*. Tradução Cássio Fernandes. São Paulo: Editora Unicamp, 2018, p. 233.

¹⁷⁸ WARBURG, Aby. **A presença do antigo: escritos inéditos - volume 1**. Tradução Cássio Fernandes. São Paulo: Editora Unicamp, 2018, p. 257.

¹⁷⁹ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.67.

história: libera uma espécie de “margem de indeterminação” na correlação histórica dos fenômenos. O depois quase se liberta do antes, quando se une ao “antes do antes” fantasmático que sobrevive: como na obra de Rembrandt, qualificada por Warburg de “mais antiga e mais clássica” que a de alguém como Antonio Tempesta, que precedeu na história. A forma quase se liberta do conteúdo, como nos afrescos de Ferrara, nos quais a estrutura renascentista coexiste com uma iconografia ainda medieval, heráldica e cavalheiresca.¹⁸⁰

Constatar isso é nos rendermos à evidência de que as ideias de tradição e transmissão têm uma complexidade atemorizante: são históricas (Idade Média, Renascimento), mas são também anacrônicas (Renascimento da Idade Média, Idade Média do Renascimento); são feitas de processos conscientes e processos inconscientes, de esquecimentos e redescoberta, de inibições e destruições, de assimilações e inversões de sentido, de sublimações e alterações, termos que se encontram todos no próprio Warburg.

Em suma, por ser tecida de longas durações e de momentos críticos, de latências sem idade e ressurgência abruptas, a sobrevivência acaba por anacronizar a história. Com ela, cai por terra qualquer noção cronológica de duração. Segundo Didi-Huberman:

[...] em primeiro lugar, a sobrevivência anacroniza o presente: desmente com violência as evidências do *Zeitgeist*¹⁸¹, esse “espírito de época” em que tantas vezes se baseia a definição dos estilos artísticos. Em segundo lugar, a sobrevivência anacroniza o passado: se o Renascimento foi analisado por Warburg como um “tempo impuro”, é também porque o passado em que ele convocou suas “forças vivas” (a Antiguidade clássica) não tinha em si nada de origem absoluta.¹⁸²

Ora, a partir do momento em que o historiador corre o risco de reconhecer as longas durações que estão em ação nos monumentos artísticos, por exemplo, do Renascimento, ele corre também, logicamente, o risco do anacronismo. Chamamos a isso de uma decisão de reconhecer o anacronismo atuante na própria evolução histórica.

A sobrevivência realmente abre uma brecha nos modelos usuais da evolução. Neles detecta paradoxos, ironias do destino e mudanças não retilíneas. Ela

¹⁸⁰ DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.69.

¹⁸¹ *Zeitgeist* é um termo alemão cuja tradução significa espírito da época, espírito do tempo ou sinal dos tempos. Significa, em suma, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo.

¹⁸² DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.70.

anacroniza o futuro, ao mesmo tempo em que é reconhecida por Warburg como uma força formadora para a emergência dos estilos.

Eis-nos um pouco mais bem armados para compreender os paradoxos de uma história das imagens concebida como a história de fantasmas - sobrevivências, latências e aparições misturadas com o desenvolvimento mais manifesto dos períodos e estilos. Uma das formulações mais impressionantes de Warburg, datada de 1928, um ano antes de sua morte, terá sido definir a história das imagens que ele praticava como uma “história de fantasmas para gente grande”. Mas de quem, de onde e de quando são esses fantasmas? Os admiráveis textos de Warburg sobre o retrato induzem prontamente à ideia de que esses fantasmas concernem à insistência, à sobrevivência de uma pós-morte.

O modelo da *Nachleben*, portanto, não concerne apenas a uma busca dos desaparecimentos, busca, antes, o elemento fecundo dos desaparecimentos, o que neles deixa marcas e, por conseguinte, torna-se passível de lembrança, retorno ou até “renascimento”.

Ao explorar a sobrevivência, Warburg nos revela que as imagens não apenas transitam pela história, mas se transformam em *fantasmas* que retornam, resistem e renascem, impregnadas de camadas de significados que transcendem o tempo cronológico. Estes *fantasmas* são marcas vivas, persistentes, que assombram os discursos lineares e nos convidam a reavaliar o lugar da memória na produção estética. O legado que Warburg deixa, ao conceber a história das imagens como uma “história de fantasmas para gente grande”, ecoa no pensamento contemporâneo, forçando-nos a repensar a relação entre imagem, tempo e sobrevivência.

Ao invocar as noções de sobrevivência, Warburg anacroniza a evolução artística, deslocando-nos da ideia de progressão para uma rede complexa de ressignificações. Nesse contexto, a obra de Adélia Prado emerge como um campo fértil para investigar essas sobrevivências.

Voltemos, então, a título de exemplo, ao poema *O Falso* para uma análise mais ampla, onde Adélia Prado constrói uma ponte entre o íntimo e o coletivo, entre o contemporâneo e o ancestral, explorando de modo singular esses retornos fantasmáticos. Em sua linguagem poética, Prado evoca memórias e experiências pessoais que, ao serem projetadas em gestos e imagens, ultrapassam as fronteiras de sua época e adquirem uma universalidade quase arquetípica. Nessa narrativa em

que as marcas do passado renascem transformadas, mas intensamente carregadas de suas potências originais, a poeta, tal como Warburg, nos revela uma continuidade emocional e simbólica que conecta os tempos. Ao fazer isso, Prado não apenas reativa essas formas arcaicas, mas também nos convida a uma experiência complexa da temporalidade, onde o presente é permanentemente enriquecido e inquietado por suas raízes profundas.

O Falso

As autoridades têm olheiras
e estudada voz para os comunicados:
garantiremos a melhor solução entre as partes.
Quais partes? as pudendas?
Destas Deus já cuidou recobrando de pelos.
Meu filho era bonzinho.
Nunca ia suicidar conforme disse o polícia.
Pus a mão na cabeça dele, estava toda quebrada,
mataram de pancada o meu filhinho.
As testemunhas sumiram,
perderam os dentes, a língua,
perderam a memória.
Eu perdi o menino.
“...Ele acolhia as turbas, falando-lhes do Reino,
e aos necessitados de cura devolvia a saúde.”
Palavras duras só para os mentirosos, os legistas
que atrelavam aos outros pesados fardos
que eles mesmos nem sequer tocavam...
Ó grito grande que eu queria gritar,
silvo que me esvaísse.
Certos tons, aves domésticas,
casa amarela com portão e flores me excitam,
mas não posso gozar. Tenho que pregar o Reino.
Quero um sítio, uma chacarazinha de nada,
o cristianismo não deixa,
o marxismo não deixa.
Ó grito grande, na frente dos palácios
episcopais e não:
O POVO UNIDO
JAMAIS SERÁ VENCIDO!
Minha piscina não é de lazer, disse o papa.
Não pretendo ser profeta, disse o bispo.
Que grosso cordão, que balde cheio,
que feixe grosso de coisas más.
Que vida incoerente a minha vida,
que areia suja.
Sou uma velha com quem Deus brinca.

De parelha com iras e vergonhas
 meu apetite segue imperturbável,
 carnes gordas, farinhas,
 prelibo os legumes como a encontros carnaís
 e tenho medo da morte
 e penso nela diuturnamente
 como se eu fosse respeitável, séria,
 comedida e frugal dama-filósofa.
 Se alguém me acompanhar fundo um partido.
 Derrubarei o governo, o papado,
 dizimarei as casas paroquiais
 e fundarei meu sonho:
 num cerrado, inúmeros
 desciam os frades com seus capuzes,
 como aves marrons, pacificamente, procuravam um lugar.
 Eu os acompanhei até que viram uma casa grande.
 Tinha um grande fogão, uma grande mesa,
 e todos foram entrando e acomodavam-se,
 espalhando-se pela casa
 como verdadeiros irmãos.

A análise do poema *O Falsete* de Adélia Prado permite um rico exame dos retornos fantasmáticos, conforme discutido por Aby Warburg e reinterpretado por Georges Didi-Huberman. Neste texto, a poeta evoca não apenas sua experiência pessoal, mas também um profundo sentido de coletividade e memória histórica, entrelaçando questões contemporâneas com ecos do passado.

Desde o início, o poema revela uma tensão entre as autoridades, que se mostram distantes e desumanizadas, e a dor visceral da mãe que perdeu seu filho. As “autoridades” que têm “olheiras” e uma “estudada voz” são as encarnações de uma burocracia que tenta lidar com a tragédia humana de forma superficial e técnica, prometendo “a melhor solução entre as partes”. Essa superficialidade se contrapõe ao grito da mãe, que expressa uma dor profunda, como se a linguagem do poder não fosse capaz de abarcar a intensidade de sua perda. O retorno fantasmático aqui é claro: as vozes e memórias dos que já partiram assombram a narrativa da vida cotidiana.

Quando a mãe afirma “Meu filho era bonzinho. Nunca ia suicidar conforme disse o polícia”, ela não apenas nega a versão oficial, mas também resgata a memória do filho, que se torna um fantasma presente em sua vida. O trauma e a lembrança são teias que a prendem a um passado que não pode ser esquecido, mesmo que as “testemunhas sumiram”. Esse apagamento da memória coletiva ecoa

as preocupações de Warburg sobre como o passado persiste e se reativa em novos contextos, trazendo à tona a questão da violência e da injustiça social.

A evocação de Jesus Cristo no verso “Ele acolhia as turbas, falando-lhes do Reino” traz à tona uma herança religiosa que se contrapõe ao sofrimento atual. A figura de Cristo, símbolo de esperança e cura, é utilizada como um contraste ao vazio das promessas feitas pelas autoridades e à brutalidade da realidade. O retorno fantasmático aqui é a presença viva da figura de Cristo, que, ao ser mencionado, se torna um convite à reflexão sobre a falta de compaixão nas instituições que deveriam proteger a vida.

A dor da protagonista é acompanhada por um desejo de libertação: “Ó grito grande que eu queria gritar”. Este grito é um chamado à ação e uma resposta à opressão que ela sente. É um lamento que não pode ser contido e que se transforma em um eco de vozes coletivas, o que também remete ao famoso lema “O POVO UNIDO JAMAIS SERÁ VENCIDO!” A repetição de palavras e ideias criadas por movimentos sociais passa a compor um espectro que alimenta a esperança, mesmo diante da tragédia.

A busca por um “sítio, uma chacarazinha de nada” e a frustração em relação ao cristianismo e ao marxismo mostram a luta interna da speaker entre o desejo por uma vida simples e a pressão das ideologias que a cercam. A memória dos frades que “desciam pacificamente” busca uma nova utopia, um lar onde a vida é simples e a dor é compartilhada. Essa construção de um espaço ideal evoca um passado histórico em que as pessoas se uniam em torno de valores comuns, refletindo um retorno à comunidade perdida, ao mesmo tempo em que desafia as estruturas de poder atuais.

O uso de metáforas ligadas à natureza e ao lar, como a “casa grande” e o “grande fogão”, torna-se uma representação do sonho de uma vida em harmonia, onde a dor e a divisão social são superadas. Essa imagem remete à ideia warburguiana de que as formas simbólicas e as tradições não são meras relíquias, mas forças ativas que se entrelaçam na vida contemporânea. A casa, com sua grande mesa, se torna um espaço de acolhimento e resistência, onde os “irmãos” podem se reunir e se sustentar mutuamente, superando a dor da perda.

Através de *O Falsete*, Adélia Prado ilustra como os retornos fantasmáticos da história se reescrevem no presente, evidenciando a complexidade da memória, do desejo e da coletividade. Os ecos de dor e luta presentes no poema revelam não

apenas a experiência individual da perda, mas também a tragédia de uma sociedade que muitas vezes falha em reconhecer suas responsabilidades. Assim, a obra de Prado não apenas perpetua os fantasmas do passado, mas também convoca seus leitores a se engajar em uma reflexão crítica sobre as injustiças que continuam a marcar nossas vidas.

Nesse ponto, a análise da *aura* se faz essencial, pois é justamente na tensão entre presença e ausência, entre morte e renascimento, que ela se manifesta com mais intensidade. Como bem observou Walter Benjamin, a *aura* é uma qualidade que transcende a simples materialidade de uma obra, aludindo a algo mais profundo, uma presença que sobrevive ao seu contexto de origem. Ao abordar a *Nachleben* e a *aura*, Warburg e Benjamin convergem ao revelar que as formas artísticas e suas memórias não podem ser confinadas a um tempo histórico fixo. A sobrevivência das imagens, como sugere Warburg, e a indestrutibilidade da *aura*, conforme Benjamin, constituem fenômenos que desafiam a linearidade temporal, revelando uma capacidade de renascimento e transformação que é fundamental para a compreensão da história das imagens e das culturas.

A crítica contemporânea, porém, ao tentar abordar o enigma da *aura*, frequentemente esbarra em limitações intrínsecas às concepções temporais que adota. As posições estéticas vigentes equivocam-se em apresentar um modelo temporal que contemple de maneira adequada a “origem”, na acepção benjaminiana, ou a “sobrevivência”, no sentido empregado por Warburg. Em outras palavras, falta um modelo que se ajuste à complexidade dos acontecimentos da memória, que não se restringem aos fatos históricos e culturais. Conforme aponta Georges Bataille: “todo problema, em certo sentido, é um problema de emprego do tempo”¹⁸³. Assim, ao falar de questões “mortas” ou “caducas”, especialmente quando se trata da *aura*, ou mesmo de “renascimentos”, corre-se o risco de tratar os fenômenos da memória com uma linearidade temporal que ignora sua indestrutibilidade, sua capacidade de transformação e seu anacronismo inerente.

A própria ideia de um retorno cíclico, como no conceito do eterno retorno, desafia a noção simplista de que os acontecimentos possam simplesmente repetir-se da mesma forma. No entanto, muitos dos discursos ainda estão imersos

¹⁸³ Bataille, Georges. **Origem dos textos**. In_ A pura felicidade: ensaios sobre o impossível. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2024, p. 253.

em modelos de história que evocam o esquecimento ou a repetição, perpetuando uma visão idealista e linear. Esse pensamento encontra ressonância no modelo vasariano do Renascimento, que, conforme apontado anteriormente, afirmava que a Idade Média foi esquecida no momento em que a Antiguidade foi ressuscitada. Da mesma forma, há quem argumente que, para recuperar uma essência *extática* ou sagrada, é necessário esquecer o hodierno, uma postura que perpetua a mesma linguagem arcaica.

Diante da recusa das mortes definitivas e dos renascimentos nostálgicos, somos levados a questionar qual modelo temporal seria mais adequado para interpretar esses fenômenos. Talvez, como sugerido, devamos buscar uma resposta na obra de Walter Benjamin. Ele não apenas intuiu, mas desenvolveu uma concepção de tempo que escapa às interpretações simplistas do declínio da aura e da perda da originalidade. Para Benjamin, o passado não deve ser nem rejeitado, nem ressuscitado, mas deve ser entendido como algo que retorna sob a forma de anacronismo. Este conceito, que Benjamin denominou "imagem dialética", oferece uma nova perspectiva sobre o tempo.

A imagem dialética, em Benjamin, não se refere a uma representação figurativa ou a uma ilustração simplista. Antes, é uma tentativa de captar as contradições inerentes ao tempo sem apaziguá-las ou cristalizá-las. Inspirado pela "potência prodigiosa do negativo"¹⁸⁴ de Hegel, Benjamin rejeitava a síntese reconciliadora do Espírito, preferindo uma dialética aberta e não dogmática. Este conceito, compartilhado por outros intelectuais de sua época, como Carl Einstein, Georges Bataille e mesmo Piet Mondrian em um outro registro, propunha uma leitura temporal que reconhecia a fluidez e a complexidade da experiência histórica.

A questão que surge, então, é se a crítica contemporânea está preparada para adotar um modelo de tempo que, ao invés de se perder em nostalgias ou em esquecimentos convenientes, abraça a indestrutibilidade e o anacronismo da memória. Será que estamos prontos para abandonar a linearidade histórica em favor de uma compreensão mais profunda e dialética do tempo, que não apenas

¹⁸⁴ A atividade de dividir é a força e o trabalho do entendimento, da maior e mais espantosa potência que existe, ou antes, da potência absoluta, que repousa em si, fechado em si, e que, como substância, contém todos os seus momentos, é a relação imediata que, assim, não suscita nenhum espanto. Mas que ocidental como tal, separado de seu contorno, o que só é ligado e efetivamente real em sua conexão com outra coisa, obtenha um ser-aí próprio e uma liberdade distinta, nisso consiste a potência prodigiosa do negativo, a energia do pensamento, do puro eu. (HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 1992. pt.1. p. 29.)

reconhece as contradições, mas as valoriza como parte essencial da experiência artística? Ou continuaremos a repetir os mesmos descuidos, insistindo em uma visão de tempo que já não nos serve?

Georges Didi-Huberman, em sua obra *Imagens apesar de tudo*, ao referir Benjamin, destaca, em linhas gerais, que a imagem é, primeiramente, um cristal de tempo, a forma, construída e flamejante, ao mesmo tempo, de um choque fulgurante. No mesmo sentido, o “Outrora”, escreve Benjamin, “encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação”¹⁸⁵. E mais:

Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo em que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação. Em outros termos, a imagem é a dialética em repouso. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Outrora com o Agora presente é dialética: não se trata de algo que se desenrola, mas uma imagem intermitente. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas. [...]”¹⁸⁶

Essa peculiar definição acarreta pelo menos duas implicações fundamentais. A primeira implicação consiste na valorização de um elemento de ambiguidade essencial à estrutura de qualquer imagem dialética. Walter Benjamin afirmava que “a ambiguidade é a imagem visível da dialética”¹⁸⁷, o que nos leva a reconhecer que apenas uma imagem autêntica pode ser ambígua. Essa ambiguidade dissocia a operação dialética de qualquer síntese clara e distinta, rejeitando uma teleologia reconciliadora que tente apaziguar as tensões inerentes à imagem.

A segunda implicação recai sobre o parâmetro crítico, revelando na imagem dialética uma poderosa capacidade de intervenção teórica. Para Benjamin, a arte - e nesse conceito de arte, nesta pesquisa, incluímos a literatura - tem o potencial de penetrar profundamente nos problemas do conhecimento. Ou seja, ao produzir uma imagem dialética, a poeta - ou o artista - invoca o *Outrora*, aceitando o choque de uma memória que se recusa a se submeter ao passado ou a simplesmente “retornar” a ele. Nesse processo, elementos como a teosofia, a cabala e a teologia negativa são despertados de seu sono dogmático, não para serem reiterados, mas

¹⁸⁵ BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Tradução de João Barrento. São Paulo: Alameda, 2016, p. 124

¹⁸⁶ BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Tradução de João Barrento. São Paulo: Alameda, 2016, p. 125-126

¹⁸⁷ BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Tradução de João Barrento. São Paulo: Alameda, 2016, p. 119.

para serem desconstruídos, criticados. Assim, a imagem dialética atua simultaneamente como crítica da modernidade, ao questionar o esquecimento da aura, e como crítica do arcaísmo, ao rejeitar a nostalgia pela aura através de um ato de invenção essencialmente moderno.

Benjamin, portanto, não toma partido nem pelo mito, nem pela técnica, nem pelo sonho, nem pelo despertar, nem por Jung, nem por Karl Marx. Ele se apoia no momento frágil do despertar, que ele descreve como dialético por estar situado na fronteira evanescente entre as imagens inconscientes e a necessária lucidez crítica.

Neste sentido, a poesia de Adélia Prado oferece um terreno privilegiado para explorarmos as dinâmicas de sobrevivência e aura na literatura contemporânea, alinhando-se a uma leitura benjaminiana que reconhece na arte o poder de adentrar os meandros do conhecimento e da memória. Em seus versos, a poeta mineira invoca imagens e formas que não retornam ao passado de maneira nostálgica ou cristalizada, mas que, ao contrário, revelam uma memória em constante renovação, uma espécie de "imagem dialética". Nessa dialética, o passado e o presente não se sucedem linearmente; eles coexistem em tensão, numa trama onde a aura, longe de estar perdida, renasce reinventada. Aqui, os temas religiosos, culturais e cotidianos são despertados de seu "sono dogmático", não para serem reafirmados, mas ressignificados, num movimento de constante invenção.

É nesse contexto que a obra de Adélia Prado desafia tanto as simplificações da modernidade quanto as nostalgias do arcaísmo, rejeitando qualquer tentativa de submeter a memória ao passado ou ao esquecimento. Para Benjamin, a "imagem dialética" não celebra o retorno ao outrora, mas o confronto entre a memória e a lucidez crítica, um choque que impede a submissão a qualquer temporalidade fixa. Da mesma forma, a poesia de Prado atua nesse espaço fronteiro, nesse "momento frágil do despertar", no qual o cotidiano se revela como palco de uma revelação transcendental e as imagens do passado ressurgem no presente, não como vestígios, mas como forças criadoras.

Nesse percurso, torna-se evidente que a poesia adeliana, ao mobilizar o feminino, o cotidiano, o religioso e a memória, constrói uma constelação que transcende as fronteiras habituais da experiência poética. Esses quatro eixos, entrelaçados de maneira única, formam o quadrantal em torno do qual a sua obra se estrutura, compondo uma tessitura complexa em que a aura da vida ordinária se revela em toda sua profundidade e mistério. O cotidiano, com suas repetições e

minúcias, é elevado à condição de sagrado, enquanto o feminino ressurge como uma força ancestral que resiste às tentativas de apagamento. A religião, por sua vez, é invocada não como um dogma, mas como uma experiência viva, uma memória que pulsa e desafia a linearidade do tempo.

3. O feminino, o cotidiano, o sagrado e a memória: uma leitura de *Terra de Santa Cruz*

Ao abordarmos a obra de Adélia Prado por meio de seu quadrantal, apontado nesta pesquisa, temos a oportunidade de observar como a poeta mineira, em sintonia com as reflexões de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, mobiliza imagens que sobrevivem ao tempo e se reinventam. O cotidiano, por exemplo, é mais do que um simples cenário; ele é o solo fértil onde o transcendente se manifesta. Em cada gesto ordinário reside uma latência que evoca a memória coletiva, a aura de experiências vividas por gerações anteriores, e que, na obra de Prado, retorna com força renovada, adaptada ao seu tempo e contexto, mas nunca subjugada pela linearidade histórica.

Nas linhas que seguem, este capítulo empreenderá uma análise do quadrantal adeliانو em *Terra de Santa Cruz*. A obra de Adélia Prado revela-se um campo fecundo onde o feminino, a memória, o cotidiano e o sagrado não se dispõem como meros refúgios, mas como respostas vigorosas à realidade. Longe de fugir ao caos histórico, sua poética confronta-o de frente, encontrando sentido nas sombras que a história projeta. Assim, a poeta tece um horizonte onde o divino se insinua no trivial, a memória se enraíza no presente e o feminino emerge como força de sacralidade e resistência. Sob essa lente, o quadrantal adeliانو se afirma como um gesto de sobrevivência que desvela uma forma de confrontar e iluminar as inquietudes do tempo.

Nesse contexto, o feminino emerge como uma chave de leitura crucial. A poesia de Adélia Prado não se limita a observar o feminino; ela o vivencia em toda a sua complexidade e ambivalência. Suas mulheres carregam em si a força das sobrevivências ancestrais, carregando em seus corpos e vozes os traços da história, da cultura e da espiritualidade que atravessam o tempo. Elas são simultaneamente frágeis e poderosas, inscritas em um espaço que é ao mesmo tempo de submissão e resistência, onde as experiências diárias das mulheres se tornam o palco para a sobrevivência de antigas imagens do sagrado feminino, ora celebradas, ora questionadas.

O sagrado, por sua vez, não ocupa na obra de Adélia Prado o lugar de um dogma inquestionável, mas de uma experiência sensível e humana, atravessada pela dúvida e pela graça. É nesse campo que a relação entre a aura, como descrita

por Walter Benjamin, e a *Nachleben* de Warburg se faz mais evidente. As imagens religiosas que perpassam seus poemas não são apenas ecos de uma tradição imutável, mas símbolos vivos, carregados de uma ambiguidade que tanto acolhe quanto interroga o sagrado. A experiência do divino em sua obra não é uma afirmação unilateral de fé, mas um encontro entre o humano e o transcendente, em que as sombras da dúvida e da mortalidade convivem com a luz da graça.

Adélia Prado dialoga, assim, com uma tradição cultural e espiritual que remonta a séculos, mas que, em seus versos, assume uma nova forma. O elemento religioso, que poderia facilmente ser tratado como uma repetição nostálgica de valores passados, se transforma em sua obra numa fonte de questionamento e reinvenção. Prado opera numa dimensão poética em que o divino não é alcançado por meio da certeza, mas do mistério. E, nesse sentido, suas imagens poéticas, carregadas de aura, sobrevivem ao dogma e à tradição estática, ressurgindo com novas possibilidades de interpretação.

A memória em Adélia Prado é talvez o mais intrincado e poderoso de todos. Em consonância com as reflexões de Benjamin e Warburg, Adélia Prado trata a memória como uma entidade que desafia o tempo linear. Suas lembranças, tanto pessoais quanto coletivas, não retornam ao passado, mas coexistem com o presente, desafiando as fronteiras entre o que foi e o que é. Como um fantasma que se recusa a descansar, a memória na poesia adeliana insiste em permanecer viva, ora como uma recordação afetiva, ora como uma presença inquietante que obriga o sujeito a confrontar suas origens, suas crenças e suas dúvidas.

Ao abordar o feminino, o cotidiano, o sagrado e a memória, Adélia Prado constrói uma poética que desafia a linearidade e a simplificação dos discursos modernos. Sua obra não busca simplesmente celebrar ou lamentar o passado, mas criar um espaço onde as imagens do outrora se encontram com as urgências do presente, gerando uma tensão criativa que é ao mesmo tempo crítica e renovadora. É nesse ponto que a análise benjaminiana da aura e a teoria da *Nachleben* de Warburg se encontram: na capacidade de transformação e sobrevivência dessas imagens e memórias, que, longe de se extinguirem, renascem a cada novo gesto poético.

3.1. O feminino

Adélia Prado, em *Terra de Santa Cruz*, tece uma poética do feminino profundamente enraizada na corporeidade e na espiritualidade, oferecendo uma visão rica e multifacetada da experiência feminina. Seus poemas exploram a complexidade do feminino através de uma linguagem que é, ao mesmo tempo, íntima e universal, fundindo o corpo e a alma, o sagrado e o profano.

O feminino em Adélia Prado é mais do que um simples mote; é uma poética do corpo, onde o corpo feminino se torna um território simbólico e espiritual. Tal asserção se torna límpida ao dirigimos nossa atenção ao poema *A Boca*:

A boca

Se olho atentamente a erva no pedregulho
 uma voz me admoesta: mulher! mulher!
 como se me disse: Moisés! Moisés!
 Tenho missão tão grave sobre os ombros
 e quero só vadiar.
 Um nome para mim seria A BOCA
 ou A SARÇA ARDENTE E A MULHER CONFUSA
 Ou ainda e melhor A BOBA GRAVE.
 Gosto tanto de feijão com arroz!
 Meu pai e minha mãe que se privaram
 da metade do prato para me engordar
 sofreram menos que eu.
 pecaram exatos pecados,
 voz nenhuma os perseguiu.
 Quantos sacos de arroz já consumi?
 Ó Deus, cujo o Reino é um Festim,
 a mesa dissoluta me seduz,
 tem piedade de mim.

A boca é apresentada como um símbolo de expressão e desejo, onde o feminino assume um papel ativo na moldagem do mundo ao seu redor. Aqui, a boca não é apenas um órgão físico, mas um espaço de comunicação e sensualidade, equivalente a ideia de corpo como um palimpsesto, onde significados e sentimentos se sobrepõem ao longo do tempo, criando uma camada de experiências que, no caso de *A boca*, moldam a identidade feminina.

Em outras palavras, no poema *A boca*, a boca feminina é simultaneamente veículo de comunicação e de desejo. O feminino é manifestado não como passivo,

mas como um agente ativo que molda e é moldado pelo mundo ao seu redor. Aqui, a boca, é símbolo de expressão e sensualidade.

Essa ideia de sobreposição e continuidade no poema *Trottoir*, onde Prado explora o desejo como uma força circular e contínua:

Trottoir

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

Essa concepção do desejo feminino como algo que renasce e se transforma continuamente encontra eco na teoria de Warburg sobre a sobrevivência das imagens — *Nachleben* — que, como vimos, sugere que as imagens e símbolos antigos renascem em novos contextos, carregando consigo as marcas de suas origens. O feminino em Prado não é estático, mas, sim, uma espécie de ânimo fluido, que se renova e se adapta a depender do desejo.

No poema *Cacos para um vitral*, Adélia Prado tece uma intrincada tapeçaria de fragmentação e reconstrução que ressoa profundamente com as teorias de Georges

Didi-Huberman e Aby Warburg. A fragmentação apresentada no vitral, composto por cacos, serve como uma metáfora poderosa para o feminino, sugerindo que, embora o feminino possa se manifestar em partes fragmentadas, cada fragmento possui a capacidade inerente de evocar a totalidade do ser. Essa concepção alinha-se com Didi-Huberman, que argumenta que cada parte de uma imagem carrega a potência de remeter ao todo, conferindo profundidade e integridade mesmo na aparente desintegração. Aby Warburg, por sua vez, enfatiza a continuidade das imagens e a memória cultural contida em cada fragmento, reforçando a ideia de que a fragmentação não diminui, mas enriquece a complexidade simbólica e histórica da representação.

O vitral, enquanto colagem de cacos, torna-se um mosaico que reflete a multiplicidade e a profundidade do feminino na obra de Adélia Prado. Cada fragmento do vitral, ao captar e refratar a luz de maneira única, simboliza as múltiplas facetas da identidade feminina, suas contradições e sua resiliência. Assim, a tentativa de reconstrução da inteireza a partir dos fragmentos não é apenas uma busca por completude, mas também uma celebração da complexidade inerente ao feminino:

Cacos para um vitral

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

Essa fragmentação e reconstrução equivalem a ideia de Didi-Huberman de que cada parte de uma imagem tem a potência de evocar a “totalidade”, de modo

que o feminino, mesmo em sua aparente fragmentação, mantém sua integridade e profundidade. O vitral, enquanto imagem, é uma colagem de fragmentos, um mosaico que remete à complexidade e à profundidade do feminino. Sobre isso, Evaldo Balbino discorre em *Entre a santidade e a loucura: o desdobramento da mulher na bagagem poética de Adélia Prado*, segundo Balbino:

[...] a representação do feminino em Adélia Prado vai mais além de um simples dualismo: a mulher aí erigida, ao promover um trânsito entre a “santidade” e a “loucura”, assume todos os papéis, sem negar nenhum. Na sua poesia, percebemos uma mulher que, ora assumindo-se escritora, ora não, aproximase e às vezes distancia-se da tradição masculina, quer literária, quer religiosa; mulher que em certos momentos é o “anjo do lar”, a figura pacata e resignada que, no relacionamento amoroso, é a própria espera chamando pelo amor ou o silêncio frente ao seu destino, cujo controle não pertence a si, mas ao homem ou a Deus; em outros momentos o que surge é uma mulher irônica, entregue a toda atividade sensorial, indo à busca de algo e negando, portanto, aquela postura de espera. Em todo esse trânsito, o discurso poético é perpassado por posturas otimistas e pessimistas, às vezes alternada e outras simultaneamente. 185 n Belo Horizonte, v. Reconhecer-se nessa multiplicidade é “malograr o sonho masculino”, na medida em que se refuta uma “representação fragmentada da mulher”, nos termos de Lucía Guerra. E ao construir-se desdobrável na escritura, a mulher faz desta o espaço potencialmente privilegiado para vivenciar a si mesma em todas as suas experiências de vida.¹⁸⁸

A análise de Balbino complementa a compreensão da fragmentação em Adélia Prado, evidenciando como a poeta transcende dualismos simplistas ao retratar o feminino em sua multiplicidade de papéis e experiências. Essa multiplicidade, refletida no vitral fragmentado, não apenas resiste a representações unidimensionais, mas também celebra a riqueza e a complexidade do feminino, alinhando-se harmoniosamente com as teorias de Didi-Huberman e Warburg sobre a potência evocativa dos fragmentos e a profundidade da imagem total.

Em *Amor*, o feminino é representado como um pórtico para o sagrado, onde o amor é visto como um reflexo da experiência divina. A sacralidade do feminino é exaltada. O feminino, nesse contexto, torna-se um espaço onde o humano e o divino se encontram e se entrelaçam, criando uma experiência única de comunhão:

¹⁸⁸ SILVA, Evaldo Balbino da. **Entre a santidade e a loucura: o desdobramento da mulher na bagagem poética de Adélia Prado**. Em tese: Belo Horizonte, v. 6, p. 181-186, ago. 2003.

Amor

A formosura do teu rosto obriga-me
 e não ousa em tua presença
 ou à tua simples lembrança
 recusar-me ao esmero
 de permanecer contemplável.
 Quisera olhar fixamente a tua cara,
 como fazem comigo soldados e choferes de ônibus.
 Mas não tenho coragem, olho só tua mão,
 a unha polida olho, olho, olho
 e é quanto basta pra alimentar fogo,
 mel e veneno deste amor incansável
 que tudo rói e banha e torna apetecível:
 caieiras, desembocaduras de esgotos,
 ideia de morte, gripe, vestido, sapatos,
 aquela tarde de sábado,
 esta que morre agora
 antes da mesa pacífica: ovos cozidos, tomates,
 fome dos ângulos duros de tua cara de estátua.
 Recolho tamancos, flauta, molho de flores, resinas,
 rispidez de teu lábio que suporto com dor
 e mais retábulos, faca, tudo serve e é estilete,
 lâmina encostada em teu peito.
 Fala.
 Fala sem orgulho ou medo
 que à força de pensar em mim sonhou comigo
 e passou um dia esquisito,
 o coração em sobressaltos à campainha da porta,
 disposto à benignidade, ao ridículo, à doçura.
 Fala.
 Nem é preciso que amor seja a palavra.
 'Penso em você' — me diz
 e estancarei os féretros,
 tão grande é minha paixão.

Esta apresentação de certo feminino, ressoa com a ideia de que o feminino, em sua essência, é um campo de forças onde o tangível e o intangível coexistem, revelando a dimensão transcendente da vida.

Essa dualidade entre o físico e o espiritual é ainda mais evidente em *Amor no éter*, onde Prado lida com a ideia do êxtase — tanto corporal quanto espiritual. O feminino, neste poema, é apresentado como uma via para a transcendência, onde o corpo se eleva ao plano espiritual. Assim, o feminino em Prado transcende o corpo físico, elevando-se a um estado de pura espiritualidade. O feminino, em Prado, é portanto uma via para a transcendência:

Amor no éter

Há dentro de mim uma paisagem
entre meio-dia e duas horas da tarde.
Aves pernaltas, os bicos mergulhados na água,
entram e não neste lugar de memória,
uma lagoa rasa com caniços na margem.
Habito nele, quando os desejos do corpo,
a metafísica, exclamam: como és bonito!
Quero escavar-te até encontrar
onde segregas tanto sentimento.
Pensas em mim, teu meio-riso secreto
atravessa mar e montanha,
me sobressalta em arrepios, o amor sobre o natural.
O corpo é leve como a alma,
os minerais voam como borboletas.
Tudo deste lugar entre meio-dia e duas horas da tarde.

Aqui, em *Amor no éter*, Prado explora a ideia do êxtase como uma experiência que transcende tanto o corpo quanto o espírito. Aqui, o feminino é representado como uma via para a transcendência, elevando o corpo a um plano espiritual, onde os limites entre o material e o etéreo se dissolvem. O feminino em Prado é, portanto, não apenas uma forma, mas uma passagem para o sagrado, um caminho para a espiritualidade plena.

A saudade, abordada em *Tanta saudade*, é tratada como uma força mnemônica¹⁸⁹, onde o passado feminino é revisitado continuamente. Para Warburg, a memória é o elemento essencial na sobrevivência das imagens, e em Prado, a saudade molda o presente feminino, carregando consigo as marcas do passado, mas também as potencialidades do futuro. Essa saudade não é apenas uma nostalgia passiva, mas uma força ativa que constrói e reconstrói a identidade feminina ao longo do tempo:

Tanta saudade

No coração do irrepetido mau gosto a alegria palpita.
Montes de borboletas entram janela adentro
provocando coceiras, risos, provocando beijos.
Como nós nos amamos e seremos felizes!
Ah! Minha saia xadrez com minha blusa de listras...
Faço um grande sucesso na janela fingindo que olho o tempo,
ornada de tanajuras.

¹⁸⁹ A palavra mnemônica vem do grego *mnemonikós*, que quer dizer “o uso correto da memória”.

Papai tomou banho hoje,
 quer vestir sua camisa azul de anil, o sintético transparente,
 um bolsinho só.
 Quem me dera um só dia dos que vivi chorando em minha vida
 quando éreis vivos, ó meu pai e minha mãe.

A saudade, que se manifesta em *Tanta saudade*, é explorada como uma força mnemônica que continuamente revisita o passado feminino, tecendo-o no presente. Em consonância com as teorias de Aby Warburg, onde a memória é essencial para a sobrevivência das imagens, Prado transforma a saudade em uma força ativa que reconstrói a identidade feminina, moldando-a através do tempo. Esta saudade, longe de ser uma nostalgia passiva, atua como uma energia que entrelaça passado, presente e futuro, delineando uma trajetória onde o feminino se reinventa incessantemente.

O poema *À soleira* explora o feminino na fronteira entre o conhecido e o desconhecido, entre o sagrado e o profano. Esta posição liminar do feminino ecoa a leitura de Didi-Huberman¹⁹⁰ quanto ao limiar em Benjamin¹⁹¹, ou seja, um conhecer/desconhecer não como um passado nostálgico e distante, mas como potência de aprender, potência de esperar em compasso ritmado com o próprio tempo dos acontecimentos como espaço de revelação. O feminino no limiar, suspenso pelos choques que já o retiraram da zona pacificada, feminino-em-trampolim e em tensão antes de saltar para o espaço das águas profundas de seus devires. O feminino aqui é revelado como uma força poderosa que habita as margens da existência, mas que, paradoxalmente, é essencial para a compreensão do todo:

À soleira

O que farei com este meu corpo inóspito
 já que não respondes nem me abres a porta?
 Tem pena de mim. Não compreendo nada.
 Só Vos desejo e meu desejo
 é como se eu miasse por Vós.
 A florinha do mentrasto é tão sem galas
 que minha carne se eriça, erotizada.
 Existis, ó Deus, porque a beleza existe,

¹⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

¹⁹¹ BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

esta que vi primeiro com meus olhos mortais.
 Parecerá blasfemo. Mas não chamam sagrado
 o livro em que Jó fez imprimir suas dores,
 amaldiçoando o dia do seu nascimento?
 Por que não o meu, que o abençoo
 e acho o degrado bom, os penedos belos,
 as poucas flores, dádivas?

Em outras palavras, aqui, em *À soleira*, o feminino se encontra suspenso, em tensão, à beira do desconhecido, aguardando o salto para o profundo. O feminino aqui é revelado como uma força vital e necessária, que habita as margens da existência, mas cuja compreensão é essencial para se alcançar a totalidade da experiência humana.

Por sua vez, no poema *Terra de Santa Cruz*, o feminino é evocado como um espaço de redenção e transformação. A terra, símbolo do feminino, é ao mesmo tempo ferida e cura, dor e esperança. Essa ambivalência é característica da obra de Prado, onde o feminino é visto como tanto vítima quanto salvadora. O feminino em Prado é, assim, um lugar onde a dor e a redenção coexistem. A terra de Santa Cruz, neste poema, é o corpo feminino colonizado, invadido, explorado:

Terra de Santa Cruz

Nas minhas bodas de ouro, esganada como os netos,
 vou comer os doces.
 Não terei a serenidade dos retratos de mulheres que pouco falaram ou comeram.
 Porque o frade se matou no pequeno bosque fora do seu convento.
 De outras vezes já disse: não haverá consolo.
 E houve: música, poema, passeatas.
 O amor tem ritmos que não são de tristeza:
 forma de ondas, ímpeto, água corrente.
 E agora? Que digo ao homem, ao trem, ao menino que [me espera, à jabuticabeira
 em flores, temporã?
 Contemplar o impossível enlouquece.
 Sou uma tênia no epigastro de Deus:
 E agora? E agora? E agora?
 Onde estavam o guardião, o ecônomo, o porteiro, a fraternidade
 onde estava quando saíste, ó desgraçado moço da minha pátria, ao encontro desta
 árvore?
 Meu inimigo sou eu.
 Os torturadores todos enlouquecem [ao fim, comem excrementos, odeiam seus
 próprios gestos [obscenos, os regimes iníquos apodrecem.
 Quando andavas em círculos, a alma dividida,

o que fazia, santa e pecadora, a nossa Mãe Igreja?
 Promovia tómbolas, é certo, benzia edifícios novos,
 mas também te gerava, quem ousará negar, a ti e a outros santos que deixam as
 bíblias marcadas:
 “Na verdade carregamos em nós mesmos nossa sentença [de morte.”
 “Amai vossos inimigos.”
 O que disse: “Quem crer viverá para sempre”, este também balouçou do madeiro
 como fruto de escárnio.
 Nada, nada que é humano é grandioso.
 Me interrompe da porta a mocinha boçal. Quer mudas de [trepadeira.
 Meus cabelos levantam-se.
 Como um torturador eu piso [e arranco a muda, os olhos, as entranhas da intrusa e
 não sendo melhor que Jó choro meus desatinos.
 Sempre há quem pergunte a Judas qual a melhor árvore:
 os loucos lúcidos, os santos loucos, aqueles a quem mais foi dado, os quase
 sublimes.
 Minha maior grandeza é perguntar: haverá consolo?
 Num dedal cabem minha fé, minha vida e meu medo maior [que é viajar de ônibus.
 A tentação me tenta e eu fico quase alegre.
 É bom pedir socorro ao Senhor Deus dos Exércitos,
 ao nosso Deus que é uma galinha grande.
 Nos põe debaixo da asa e nos esquentam.
 Antes, nos deixa desvalidos na chuva, pra que aprendamos a ter confiança n’Ele e
 não em nós.

O feminino em *Terra de Santa Cruz* é uma força viva, constantemente em movimento, que transcende as categorias tradicionais de corpo e espírito, sacralidade e profanidade. A obra de Adélia Prado revela um feminino que é, ao mesmo tempo, terreno e transcendente, fragmentado e inteiro, efêmero e eterno. Através de sua poesia, Prado nos oferece uma visão profunda e transformadora do feminino, que ressoa com o poder e a sacralidade da vida em sua forma mais pura.

Adélia Prado subverte as tradições patriarcais ao criar personagens femininas que, embora imersas em um contexto religioso e conservador, expressam desejos, angústias e aspirações que desafiam essas mesmas tradições. Prado utiliza elementos religiosos não apenas como referência cultural, mas como uma ferramenta de questionamento e de construção de uma identidade feminina que não se encaixa nas molduras rígidas impostas pela sociedade.

Outro ponto importante é o uso que Prado faz da linguagem poética para captar a fragmentação e a multiplicidade da experiência feminina. Através de uma poética que recorre à montagem de imagens díspares e à repetição de emoções arquetípicas, a autora mineira cria um espaço onde as mulheres podem se reconhecer em suas contradições e complexidades. Essa estratégia narrativa é um

reflexo do *pathosformeln* de Warburg, onde as emoções intensas, repetidas ao longo do tempo, conferem à experiência feminina uma dimensão universal.

Além disso, Adélia Prado lida com a questão da transcendência e da imanência na vida das mulheres, especialmente em relação ao sofrimento e à saudade. Em *Terra de Santa Cruz*, a poeta eleva a experiência cotidiana das mulheres a um nível de transcendência, sem, no entanto, dissociá-las de suas realidades concretas. Essa dialética entre o terreno e o divino é vista como uma das marcas distintivas da obra de Prado, que oferece uma visão de mundo onde o feminino é ao mesmo tempo sagrado e subversivo.

Nesse sentido, constata-se que, ao longo da obra *Terra de Santa Cruz*, Adélia Prado constrói uma obra que não só retrata a condição feminina, mas também a reimagina. A poesia de Adélia Prado, ao integrar elementos contrastantes e ao desafiar as dicotomias tradicionais, elabora uma forma de entendimento do feminino, que é ao mesmo tempo singular e universal.

A feminilidade, que atravessa toda a obra de Adélia Prado, em *Terra de Santa Cruz* se coloca, também, em diálogo direto com a questão política. A poeta mineira escreve a partir de uma perspectiva feminina que não se restringe a uma visão passiva ou contemplativa, mas que está profundamente envolvida nas questões sociais e históricas do país. O feminino, em *Terra de Santa Cruz*, é uma força de resistência.

O que se argumenta é que, ao falar do sofrimento humano, da repressão e da violência, Prado muitas vezes o faz a partir de um olhar feminino, que encontra no corpo e nas experiências cotidianas das mulheres um reflexo, em maior ou menor grau, das contradições políticas do Brasil. A presença do feminino na obra não é apenas uma afirmação de identidade, mas também uma forma de subversão das narrativas dominantes. Adélia traz para o primeiro plano as vozes e as experiências das mulheres que muitas vezes foram silenciadas, propondo assim uma releitura crítica tanto do papel da mulher na sociedade quanto da própria construção da nação.

3.2. Cotidiano: a consagração do instante

Adélia Prado, ao usar o termo *revelação* — uma palavra carregada de antiguidade, ambiguidade e um certo peso crítico em relação a qualquer formalismo —, busca descrever, em maior ou menor grau, um processo de transformação profunda e radical do espaço. Essa transformação não só altera o sentido habitual que atribuímos ao espaço, mas também lhe devolve sua materialidade e especificidade fenomenológica, o que podemos chamar de uma nova suposição do lugar.

No percurso de Prado, surge subitamente para a poeta a “evidência da essência do ato artístico, sua perfeita simplicidade”. No entanto, para que essa experiência de “simplicidade” seja abordada por palavras, é necessário — ou melhor, ela mesma exige — uma ambiguidade fecunda, um ritmo de duplo regime, em outras palavras, como já referido, uma dialética.

Falar sobre esse espaço de simplicidade é falar em termos contraditórios, cristalizando, no mínimo, duas contradições: a experiência de um “aqui e além” e a experiência de um “visível e além”. Trata-se de um conjunto de poemas que só podem ser vividos, experimentada *in situ*, no próprio lugar.

Essa experiência nos conduz a uma reflexão: o espetáculo visível da paisagem, aquilo que pode ser objetivamente descrito, se abre para o que chamaremos de uma experiência do visual. Quando Prado descreve, por exemplo “o sentimento de que aqui está o espaço”¹⁹², devemos entender que esse “aqui”, esse lugar específico, atua na desconstrução das certezas habituais que temos sobre o espaço, aquelas certezas que, intuitivamente, tentamos objetivar.

É por isso que a afirmação desse “aqui” vem acompanhada de uma crítica contundente ao “alarido em torno do espaço”¹⁹³. A experiência do espaço, tal como tem sido compreendida, é uma realidade objetiva. Em contraste, a experiência do lugar, segundo observamos em Prado, é algo completamente diferente: é uma vivência privada, um evento do sujeito, e não um fato mensurável.

No desfecho de seu texto, Adélia Prado nos surpreende ao descrever essa experiência diante dos lugares como nada menos que uma “sensação física do

¹⁹² BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁹³ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

tempo”¹⁹⁴. Essa referência ao tempo, inesperada à primeira vista, começa a fazer sentido quando a surpresa se dissipa. Adélia, talvez sem o saber, nos oferece uma primeira definição estritamente benjaminiana da aura: “Uma trama singular, estranha, de espaço e de tempo”¹⁹⁵.

Walter Benjamin define aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”¹⁹⁶. Seus principais elementos são a autenticidade e a unicidade. A autenticidade é constituída pelo “aqui e agora”¹⁹⁷ da obra de arte, ou seja, pela substância da obra, localizada no espaço e no tempo, a partir da qual sua tradição é formada.

Nesse sentido, ela é formada não apenas por elementos físicos, mas também pela história da obra de arte, registrada nas transformações físicas sofridas pela obra e pelas relações de propriedade que a tutelaram ao longo do tempo.

A autenticidade é a qualidade que nos permite reconhecer que o objeto é, até nossos dias, aquele objeto único sempre idêntico a ele mesmo¹⁹⁸. O outro elemento caracterizador da aura é a unicidade, que consiste no caráter único e tradicional da obra de arte.

Seu fundamento está ligado ao valor de culto, à sacralização¹⁹⁹, que remonta à origem da obra. A arte surgiu para servir a rituais, a cultos²⁰⁰. Desde então, nas palavras de Benjamin, “o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja [...]”²⁰¹, e ainda “esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual”.

¹⁹⁴ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁹⁵ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁹⁶ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 170.

¹⁹⁷ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 167.

¹⁹⁸ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 169.

¹⁹⁹ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 171.

²⁰⁰ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 171.

²⁰¹ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 171.

Como a importância da obra estava ligada à sua função no culto, ela não era muito exposta, não estava sempre ao alcance dos homens. A baixa exponibilidade e o valor de culto eram características da obra de arte.

Gradualmente, compreendemos que quase todas as qualidades fenomenológicas que Benjamin associava à aura estão presentes não só no que Adélia relata sobre sua experiência temporal do lugar, mas também no que ela produziu a partir daqueles anos — entre *Bagagem* e *Terra de Santa Cruz* — quando sua problemática pictórica e teórica se consolidava definitivamente.

Dessa forma, a experiência de Prado nos leva a questionar: será que nossa compreensão do espaço e do tempo, profundamente enraizada em tradições estéticas e históricas, pode ser radicalmente transformada por uma experiência tão pessoal e intransferível como a do lugar? E, mais importante, como essa nova compreensão impacta a forma como nos relacionamos com a poesia e com a própria noção de aura?

Walter Benjamin define a aura como “uma trama singular de espaço e de tempo”, capturando a essência dessa ideia em sua célebre fórmula: “a aparição única de um longínquo, por mais próxima que ela possa estar”. Essa definição se entrelaça de maneira profunda com o conceito de “revelação” que Adélia Prado explora em sua obra, assim como com a unicidade e a simplicidade que ela experimenta e expressa intensamente.

A unicidade mencionada por Benjamin ganha contornos mais claros quando observamos o processo concreto que Adélia Prado emprega em *Terra de Santa Cruz*. A abertura central que Prado insere em sua poesia é a própria encarnação do caráter único da aura benjaminiana. Esse gesto poético, que poderíamos chamar de uma gênese “sem programa” preconcebido, é, para Adélia, o “início absoluto” de sua obra. A simplicidade aparente em sua linguagem e em suas imagens não diminui a complexidade subjacente; pelo contrário, é através dessa simplicidade que ela acessa e nos revela uma profundidade imensurável.

O poema *Uns outros nomes de poesia* exemplifica essa ideia, mostrando como a poeta, ao escolher palavras e imagens cotidianas, abre um espaço para que o leitor experimente a presença única do distante, conforme Benjamin descreve. A aura aqui não se manifesta como algo grandioso ou fora do alcance, mas como uma revelação íntima, acessível através da experiência comum, mas que, ao mesmo tempo, carrega em si a marca do inefável, do incomensurável.

Uns outros nomes de poesia

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

Benjamin, ao definir a aura como “a aparição única de um longínquo, por mais próxima que ela possa estar”, oferece um enquadramento conceitual que se alinha perfeitamente com o labor poético de Adélia. A aura, em sua acepção benjaminiana, não é apenas um fenômeno visual, mas uma experiência sensorial que transcende a mera percepção, englobando tempo, espaço e memória em uma única teia. Essa teia é exatamente o que Adélia Prado tece em sua poesia: uma urdidura fina, onde cada palavra é impregnada de uma profundidade que, à primeira vista, pode parecer invisível, mas que se revela através de uma contemplação atenta e sensível.

Aqui em *Uns outros nomes de poesia*, Adélia exhibe essa capacidade de evocar o longínquo dentro do próximo. A cidade abandonada que ela deseja explorar não é apenas um espaço físico, mas uma metáfora para a busca interior, para o mergulho no inconsciente, onde “coisas que não terei” são descobertas no “porão do sonho”. Essa descoberta onírica não é trivial; é a manifestação de uma realidade interior que, como o longínquo de Benjamin, está sempre presente, mas nunca plenamente alcançada. O que Adélia encontra em seus sonhos não são apenas objetos, mas símbolos carregados de significados profundos, que resistem à fácil interpretação, justamente por estarem imersos nessa aura de mistério e revelação.

Não se pode ignorar como Adélia se apropria dessa noção de aura para subverter as expectativas. Em vez de se apoiar em construções complexas ou em uma erudição ostensiva, Adélia opta por uma simplicidade que, paradoxalmente, é carregada de complexidade interna. É o que se pode chamar de uma “simplicidade aurática”: uma simplicidade que contém em si mesma a capacidade de evocar o distante, o desconhecido, o transcendente. E aqui reside a genialidade de Adélia Prado — sua habilidade de fazer com que o ordinário resplandeça com uma luz extraordinária.

A unicidade benjaminiana que Adélia Prado captura em *Terra de Santa Cruz* não é apenas uma questão formal, mas uma condição existencial. A “aparição única” se torna, nas mãos de Adélia, uma exploração do sagrado na vida cotidiana, uma revelação do divino no profano. Adélia joga com as tensões entre o simples e o complexo, entre o familiar e o estranho, criando uma obra que é, ao mesmo tempo, acessível e insondável.

A profundidade aurática que Adélia alcança em sua poesia é inseparável do seu uso da simplicidade. Como Benjamin, que vê a aura como uma manifestação do longínquo no próximo, Adélia manipula a linguagem de forma a permitir que o invisível se torne visível, que o intangível seja tangido através das palavras. É nessa dança entre o perto e o longe, o visível e o oculto, que a poesia de Adélia Prado encontra sua força, sua singularidade, e, acima de tudo, sua aura.

Ao romper com a noção de profundidade convencional, Adélia nos convida a uma nova forma de ver, uma nova óptica que ainda está por ser plenamente teorizada. Essa nova fenomenologia, que emerge em *Terra de Santa Cruz*, desafia o leitor a olhar além da superfície, a perceber as camadas de significado que se

escondem sob a simplicidade aparente. É essa profundidade, essa capacidade de transformar o comum em algo repleto de significados, que faz de Adélia Prado não apenas uma grande poeta, mas uma das vozes mais essenciais e auráticas da literatura contemporânea.

Essa qualidade aurática em *Terra de Santa Cruz* é marcada por uma espécie de “sensação física do tempo”. Em outras palavras, essa ambiguidade rítmica do lugar, onde o aparecimento e o desaparecimento coexistem. É isso o que confere à obra sua natureza aurática.

A aura, nesse contexto, deve ser compreendida segundo uma terceira característica: a do sopro, do ar, que é o sentido mais arcaico e “físico” da palavra. Esse ar, que nos envolve e atravessa, criando um espaço sutil e absoluto, é o que Adélia explora ao revelar a reserva do suporte em *Terra de Santa Cruz*.

Dessa forma, a aura na poesia de Adélia Prado assemelha-se a uma respiração, uma qualidade que permeia todos os seus poemas posteriores. Eles reforçam essa impressão de superfícies que respiram, produzindo uma sutileza rítmica que não é “aérea” no sentido atmosférico, mas aurática, revelando a respiração como a essência dessa presença invisível e tangível que Benjamin associou à aura.

Discutir a poesia de Adélia Prado em termos antropomórficos, especialmente quando sua escrita se desdobra em uma simplicidade que beira o abstrato, pode parecer, à primeira vista, paradoxal. Em *Terra de Santa Cruz*, Adélia não centra sua obra no “homem” como sujeito universal, mas no “lugar” — um lugar que, por sua vez, é imbuído de uma aura emergente da complexa dialética entre o visível e o invisível, entre o presente e o ausente. A poesia de Adélia nos convida a explorar o espaço não como uma simples extensão física, mas como uma trama fenomenológica carregada da essência aurática.

O poema *Móviles* ilustra essa abordagem. Nele, Adélia Prado revela a delicada interação entre proximidade e distância, onde o surgimento e o desaparecimento coexistem em uma dança sutil, mas profunda:

Móviles

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

Neste poema, Adélia explora a noite como um espaço de paradoxos, onde o jogo entre proximidade e distância se intensifica. A noite, ao privar-nos momentaneamente da luz, paradoxalmente acentua nossa percepção do espaço e das emoções que ele evoca. A ausência de luz — e, por extensão, de clareza — nos força a sentir o espaço de maneira mais aguda, quase visceral, transformando a falta em uma forma de presença volumétrica.

O poema conduz o leitor por uma jornada que oscila entre o mundano e o transcendental. O cotidiano aparece em sua simplicidade: o preparo do almoço, o canto do galo, os afazeres domésticos. No entanto, essa simplicidade é permeada por um desejo profundo, por uma “beleza imóvel”, que transcende a efemeridade do mundo material. Adélia faz com que a experiência do dia a dia, aparentemente banal, ressoe com uma profundidade ontológica, onde o visível e o invisível se entrelaçam em uma dança constante.

A crítica literária aqui se depara com a tarefa de decifrar essa complexa interação entre presença e ausência. Em *Terra de Santa Cruz*, Adélia nos desafia a repensar a natureza do espaço e do tempo em sua poesia. A ausência, que poderia ser vista como um vazio, torna-se, sob sua pena, um elemento fundamental para a construção do significado. Ao transformar a ausência em presença, Adélia cria uma poética onde o que não é dito ou mostrado é tão essencial quanto o que é visível.

Essa dinâmica entre o manifesto e o oculto eleva a obra de Adélia Prado a um patamar onde a forma poética não é apenas um veículo estético, mas um espaço de memória, pensamento e transcendência. Ao tensionar os limites entre o presente e o passado, entre o visível e o invisível, Adélia constrói um universo poético onde o leitor é convidado a uma nova forma de olhar e sentir.

Adélia Prado, em *Terra de Santa Cruz*, atinge um grau de simplicidade poética que não se confunde com superficialidade, mas que, ao contrário, aprofunda o entendimento da condição humana e da experiência cotidiana. Sua poesia, marcada por uma aparente facilidade na escolha das palavras e pela acessibilidade de suas imagens, esconde uma complexidade que desafia os limites da forma tradicional e evoca uma visão de mundo que transita entre o manifesto e o oculto.

Em *Terra de Santa Cruz*, o espaço poético é tanto uma geografia física quanto uma geografia espiritual. É um lugar onde o visível e o invisível se encontram, criando uma tensão contínua entre o que é presente e o que é ausente. Esse movimento dialético é central para entender a simplicidade que ela propõe. No

poema *O alfabeto no parque*, por exemplo, a autora inicia com a banalidade do cotidiano:

“Eu sei escrever.
Escrevo cartas, bilhetes, lista de compras,
composição escolar narrando o belo passeio
à fazenda de vovó que nunca existiu
porque ela era pobre como Jó.”

Mas logo desloca essa simplicidade para um terreno mais profundo, onde a escrita se transforma em um meio de explorar o inexplicável:

“Mas escrevo também coisas inexplicáveis:
quero ser feliz, isto é amarelo.
E não consigo, isto é dor.
Vai-te de mim, tristeza, sino gago,
pessoas dizendo entre soluços:
‘Não aguento mais.’”

Aqui, a simplicidade se revela enganosa. O que parece ser um ato simples – escrever – torna-se uma ferramenta para expor a complexidade da existência humana. Prado forja uma relação íntima entre as palavras e o mundo, onde o ato de nomear é ao mesmo tempo um ato de criação e de revelação. O poema não se contenta em ser um simples reflexo da realidade; ele a transcende, criando uma nova forma de ver e sentir o mundo. A tarde que Prado escreve não é apenas um momento do dia, mas uma “trama singular de espaço e tempo”, um símbolo da dualidade entre presença e ausência, entre o que está à vista e o que se esconde nas dobras do tempo:

“Moro num lugar chamado globo terrestre
onde se chora mais
que o volume das águas denominadas mar,
para onde levam os rios outro tanto de lágrimas.
Aqui se passa fome. Aqui se odeia.
Aqui se é feliz, no meio de invenções miraculosas.
Imagine que uma dita roda-gigante
propicia passeios e vertigens entre
luzes, música, namorados em êxtase.
Como é bom! De um lado os rapazes,
do outro as moças, eu louca pra casar
e dormir com meu marido no quartinho

de uma casa antiga com soalho de tábua.
 Não há como não pensar na morte,
 entre tantas delícias, querer ser eterno.
 Sou alegre e sou triste, meio a meio.
 Levas tudo a peito, diz minha mãe,
 dá uma volta, distrai-te, vai ao cinema.
 A mãe não sabe, cinema é como dizia o avô:
 ‘cinema é gente passando.
 Viu uma vez, viu todas.’
 Com perdão da palavra, quero cair na vida.
 Quero ficar no parque, a voz do cantor açucarando a tarde...
 Assim escrevo: tarde. Não a palavra.
 A coisa.”

A força da poesia de Adélia Prado reside, assim, na sua capacidade de fazer a imaginação transitar entre imagens e ideias, desafiando as fronteiras da forma poética tradicional. Em *Legenda com a palavra mapa*, ela apresenta o mapa como um objeto que, à primeira vista, parece estático e simples. No entanto, à medida que o poema avança, o mapa se transforma em uma metáfora para a vastidão do desconhecido:

“Tebas, Madian, Monte Hor,
 esfingéticos nomes.
 Idumeia, Efraim, Gilead,
 histórias que dispensam meu concurso.
 Os mapas me descansam,
 mais em seus desertos que em seus mares,
 onde não mergulho porque mesmo nos mapas são
 profundos, voraginosos, indomesticáveis.
 Como pode o homem conceber o mapa?
 Aqui rios, aqui montanhas, cordilheiras, golfos,
 aqui florestas, tão assustadoras quanto os mares.
 As legendas dos mapas são tão belas
 que dispensam as viagens. Você está louca, dizem-me,
 um mapa é um mapa. Não estou, respondo.
 O mapa é a certeza de que existe O LUGAR,
 o mapa guarda sangue e tesouros.
 Deus nos fala no mapa com sua voz geógrafa.”

Esse trecho não apenas desestabiliza a fixação do leitor em uma imagem estática do mapa, mas também amplia a compreensão de espaço e tempo. O mapa deixa de ser apenas uma representação gráfica e se torna um espaço de meditação, um objeto que carrega consigo a noção de mutabilidade e impermanência. A beleza das legendas dos mapas, que “dispensam as viagens”, revela que o verdadeiro

poder do mapa reside na sua capacidade de sugerir a existência de “o lugar”, de algo que transcende a simples geografia e se torna um ponto de encontro entre o visível e o invisível, entre o presente e o ausente.

Adélia Prado, portanto, ao tensionar os limites entre o presente e o passado, entre o visível e o invisível, constrói um universo poético onde o leitor é convidado a reconsiderar o que significa realmente ver e compreender os espaços. O espaço, em sua obra, não é apenas físico; é uma entidade que, ao mesmo tempo em que é concreta, é também inatingível, acessível apenas por meio da imaginação e da memória. Essa dialética entre presença e ausência, entre o manifesto e o oculto, eleva a poesia de Prado a um patamar onde a simplicidade é apenas a superfície de uma profundidade poética que explora os limites do humano e do transcendente.

Em última análise, a simplicidade na poesia de Adélia Prado não é uma negação da complexidade, mas sim uma forma de atingi-la por caminhos indiretos, através de imagens cotidianas e de uma linguagem que, apesar de acessível, carrega consigo a riqueza de múltiplos significados. Seu poema se torna, assim, um espaço de reflexão, de meditação sobre o que significa viver, amar e, inevitavelmente, perder. Ao final, a poesia de Prado nos desafia a ver o mundo não apenas com os olhos, mas com a alma, reconhecendo a profundidade do espaço que habitamos e a transcendência que ele sugere.

No poema *Lembranças de Maio*, Prado evoca a força da existência e a beleza dos pequenos gestos. O poema, que começa com um tom quase íntimo e pessoal, logo se transforma em uma celebração da vida:

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

Neste poema, a simplicidade com que Adélia descreve suas sensações e reflexões esconde uma complexidade mais profunda, que surge da tensão entre a fragilidade da vida e a força do desejo de transcendência. A linguagem, aparentemente direta e simples, carrega em si uma carga emocional e espiritual que vai além das palavras. O espaço descrito não é apenas físico, mas também emocional e espiritual, onde a experiência de estar viva se entrelaça com o sagrado e o profano. O altar ornado com flores de papel e cetim se torna um símbolo da beleza e da efemeridade da vida, enquanto o desejo de “ser santa sobre os abismos” sugere uma luta constante entre a elevação espiritual e a realidade terrena.

A questão da forma e da presença, temas caros à estética poética, são fundamentais na obra de Adélia Prado. Como propõe Walter Benjamin: “a origem de uma imagem ou forma é um processo dialético que está sempre em movimento, nunca completamente fixado ou encerrado”. A forma, em sua poesia, não é simplesmente um veículo para transmitir um significado estático; ao contrário, ela é viva, em constante formação e transformação. A imagem poética, nesse sentido, é tanto um produto do passado quanto um processo em devir, que carrega consigo uma aura de mistério e transcendência. Essa ideia se reflete na forma como Prado utiliza as palavras para criar imagens que são, ao mesmo tempo, simples e profundamente complexas.

No poema *O espírito das línguas*, Adélia aborda a questão da linguagem e da comunicação, explorando as ambiguidades e os paradoxos da expressão humana:

“A propósito de músicos, ginastas, coreógrafos
digo na minha língua:
PUXA VIDA! VAI SER ARTISTA ASSIM NO
INFERNO!
É português como se fora russo.
Descuidada de que me entendam ou não,
falo as palavras,
para mim também e primeiro,
incompreensíveis.
As artes falam humanês,
também as caras dos homens
escrevem o mesmo código.
O que é PUXA VIDA
VAI SER ARTISTA ASSIM NO INFERNO?
Só expressam as línguas nas clareiras
que o choque de uma palavra abre na outra.

Na Bulgária, certamente traduz-se PUXA VIDA
 por: BERIMBAU! FILIGRANAS DE RENDA!
 Compreender o que se fala
 é esbarrar na sem caráter,
 inominável, corisca poesia.”

Aqui, a simplicidade do discurso esconde uma reflexão complexa sobre o ato de falar e entender. As palavras, que parecem ter um significado claro e direto, são reveladas como instrumentos de uma comunicação que vai além da lógica e da racionalidade. Prado sugere que a verdadeira compreensão não reside no significado literal das palavras, mas nas “clareiras que o choque de uma palavra abre na outra”. A poesia, para ela, é um espaço onde as palavras se encontram e se chocam, criando novos sentidos e novas formas de ver o mundo. Assim, a linguagem poética se torna um espaço de reflexão sobre a própria natureza da comunicação e da expressão humana.

A reflexão de Carl Einstein sobre a forma e a presença complementa essa visão. Em linhas gerais, para Einstein, a forma deve ser entendida em sua própria autonomia, em sua capacidade de existir independentemente de qualquer simbolismo ou interpretação externa. A forma poética, nesse sentido, é um espaço onde o visível e o invisível se encontram, criando uma tensão entre o que é percebido e o que é sentido. Adélia Prado, ao explorar essa tensão em sua poesia, nos desafia a ver além das aparências, a reconhecer a profundidade que existe nas formas mais simples e cotidianas.

Assim, a simplicidade na poesia de Adélia Prado não é uma rejeição da complexidade, mas um meio de atingi-la por caminhos sutis e indiretos. Ao utilizar imagens do cotidiano e uma linguagem acessível, Prado cria um espaço poético onde o leitor é convidado a refletir sobre as questões mais profundas da existência humana – viver, amar, perder. A poesia, nesse contexto, se torna um espaço de meditação sobre o que significa realmente ver e compreender o mundo ao nosso redor.

Conforme aponta Benjamin: “a origem de uma imagem ou forma está sempre em movimento, nunca completamente fixada”²⁰². Esse movimento, que é ao mesmo tempo uma restauração e algo inacabado, é o que dá à poesia de Prado sua força e

²⁰² BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994., p. 122.

sua aura. A forma, em sua poesia, não é simplesmente uma construção estática, mas algo que está sempre em devir, sempre à beira da ausência. É essa qualidade, essa capacidade de evocar o que está além do visível, que torna a poesia de Adélia Prado tão rica.

A simplicidade de Adélia Prado nos desafia a ver o mundo não apenas com os olhos, mas com a alma. Sua poesia nos leva a reconhecer a profundidade do espaço que habitamos, a transcendência que ele sugere, e a beleza que existe nas formas mais simples. Essa é uma das forças da poesia de Adélia Prado – a capacidade de transformar o comum em algo extraordinário, de fazer com que o leitor veja além das aparências e encontre o que está oculto, mas sempre presente, no espaço que nos rodeia.

Além disso, desde que se empreenda um olhar apurado, pode-se argumentar que Adélia Prado, em *Terra de Santa Cruz*, mantém seu foco no cotidiano simples, mas sem abrir mão de uma reflexão profunda sobre a realidade política do Brasil.

O que se propõe argumentar é que, a simplicidade, que caracteriza grande parte da poética adeliана, não é um mero retorno ao doméstico ou ao regional, mas sim uma maneira, em maior ou menor grau, de desnudar as complexas relações de poder e desigualdade presentes no país.

Sua poesia aborda o que há de mais comum, os gestos diários, como um modo de resistir às grandes narrativas impostas, por exemplo, pela história oficial. Dessa forma, a simplicidade, que pode ser vista como uma característica da alma mineira, transforma-se em uma lente crítica por meio da qual ela confronta o Brasil político e social.

Esse lirismo do cotidiano, como observa Antonio Hohlfeldt, está profundamente marcado pela oralidade e pela religiosidade mineira, mas também serve para evidenciar que a vida simples não está isenta de uma realidade política tensa. Ao retratar essa simplicidade, Prado não foge da violência estrutural do país; ao contrário, a inclui, especialmente ao trazer à tona as cicatrizes deixadas pela ditadura militar e outras formas de repressão. Aqui, simplicidade e política se cruzam, revelando que o trivial é, na verdade, o campo onde o drama humano se desenrola.

3.3 O sagrado

Adélia Prado, muitas vezes, podemos argumentar, surpreende e encanta seus leitores pelo uso, ora aparentemente superficial, ora profundo, da “espiritualidade”, da “arte original”²⁰³, da teologia, da teosofia. No entanto, tem-se a tendência de se esquecer, conforme discutido anteriormente nesta pesquisa, que a reivindicação filosófica, religiosa ou ideológica por parte da poeta não deve ser tomada como a chave interpretativa de sua obra. Pelo contrário, essa reivindicação exige uma interpretação dialeticamente articulada, onde a interpretação estética e a interpretação conceitual se complementam. Os poetas, sejam eles considerados “materialistas” ou “idealistas”, “vanguardistas” ou “nostálgicos”, criam suas obras dentro de uma ordem de realidade plástica e de trabalho formal que deve ser compreendida em sua capacidade de abrir novas possibilidades de interpretação, em vez de ser reduzida a uma simplificação axiomática de seus “programas” declarados.

Retomando *Inspiração e Poiésis na poesia de Adélia Prado*²⁰⁴, de Evaldo Balbino, que, conforme elucidado anteriormente nesta pesquisa, investiga, entre outras coisas, a relação entre o sagrado e o fazer poético na obra de Adélia Prado, com ênfase na complexidade de sua linguagem. E, em que, a questão central é a concepção da escrita como um dom divino, associada à teofania e epifania, ou seja, à manifestação de Deus no mundo, onde Balbino sublinha que essa inspiração divina não dispensa o trabalho poético, o trabalho árduo da palavra, o que revela um dualismo fundamental entre inspiração e construção.

Ocorre que, ao longo desse mesmo texto, Balbino explora como Adélia Prado reescreve seus textos, aperfeiçoando-os, o que revela um sentido de responsabilidade com a palavra, algo que Didi-Huberman identifica, em maior ou menor grau, em sua análise sobre a imagem e a representação. A repetição da oração e a busca pela plenitude da existência, temas recorrentes na poesia de Adélia, são observados por Balbino como expressões de uma religiosidade profunda e inescapável. Ele argumenta que a poesia adeliiana se confunde com uma oração

²⁰³ Walter Benjamin em alguns de seus textos realiza análise sobre a arte. Para o autor a arte não é somente uma forma de linguagem, é também lugar onde a verdade é preservada, pois a arte conserva a capacidade de nomeação, isto é, a arte não faz a separação entre imagem e significação.

²⁰⁴ BALBINO, Evaldo. *Inspiração e poiésis na poesia de Adélia Prado*. Anais do SILEL, v. 2, n. 2, Uberlândia: EDUFU, 2011.

em constante diálogo com Deus, onde o sujeito poético se encontra num estado de necessidade espiritual, em busca de completude e comunhão.

Balbino destaca ainda como Adélia integra o sagrado e o profano em sua obra, um traço pós-moderno que desmistifica a rigidez entre essas duas esferas, conforme detalhado por teóricos como Mircea Eliade e Marcial Maçaneiro, citados no texto. Essa justaposição entre o mundano e o divino é exemplificada em sua obra, onde objetos simples, como uma gravata ou uma banca de cereais, são tocados pela presença.

Balbino reflete sobre a inevitabilidade de uma leitura crítica da poesia de Adélia Prado que não leva em consideração sua religiosidade. Para ele, a obra do poeta é atravessada por uma “via alucinante”, um caminho poético de salvação que transcende a mera formalidade da palavra e adentra o mistério.

Em *Terra de Santa Cruz*, Adélia Prado nos oferece, por exemplo, por meio de *A Boca*, uma comunhão única entre poesia e teologia, em que ambas se encontram em um “terreno comum” — o enigma da inspiração. Neste espaço compartilhado, as experiências poética e religiosa se entrelaçam, não apenas como manifestações culturais, mas como modos de apreensão do sagrado e do sensível. Georges Didi-Huberman aponta que a imagem é sempre um sintoma, um vestígio do invisível no visível, e é nesse sentido que *Terra de Santa Cruz* atua: como uma revelação parcial e fragmentada daquilo que nos escapa. Por outro lado, Aby Warburg nos conduz ao conceito de *Nachleben*, a sobrevivência das formas, que aqui se traduz na continuidade do gesto simbólico do poeta e do crente — ambos ouvintes da Palavra.

A poesia, assim como a fé, torna-se um campo fenomenológico onde a certeza da presença divina e estética se manifesta, revelando ao poeta e ao crente sua condição originária: a de ser um receptor, um ouvinte, um ser estruturalmente apto a acolher e simbolizar o indizível. Assim, a obra de Adélia Prado não é apenas uma expressão artística, mas um testemunho da possibilidade de diálogo entre o humano e o transcendente, onde a palavra, seja poética ou sagrada, encontra em nós o seu eco mais profundo.

Em outras palavras, em *Terra de Santa Cruz*, Adélia Prado cria um espaço de comunhão entre poesia e teologia. Nele, a experiência poética se entrelaça com a religiosa, criando um “terreno comum” onde a palavra se torna um canal para o sagrado. O que se revela é um encontro entre o visível e o invisível, onde, como

aponta Georges Didi-Huberman, a imagem é um vestígio que dá forma ao indizível. Nesse processo, o poema não é apenas uma obra de/da arte, mas um sintoma do transcendente que se manifesta de maneira fragmentada, abrindo um diálogo entre o humano e o divino. Aby Warburg, com seu conceito de *Nachleben*, a sobrevivência das formas, ajuda-nos a entender que o gesto do poeta e do crente é um gesto contínuo, que perdura ao longo do tempo, ecoando uma mesma busca pelo sentido último.

Esse entrelaçamento entre poesia e fé não é estático; ao contrário, ele sugere uma dinâmica de constante movimento, em que o poeta e o crente são, por essência, ouvintes do mistério. Adélia Prado oferece em sua obra um testemunho de como a palavra, seja ela sagrada ou poética, ressoa na alma humana, abrindo a possibilidade de que o indizível seja, ao menos em parte, tocado pela linguagem.

Assim, o que encontramos em *A Boca* é um exemplo claro dessa fusão, onde o sagrado e o sensível se sobrepõem, e o poeta se torna um mediador entre mundos.

No entanto, essa relação não implica em uma idealização estática da origem ou do passado. Aqui, é importante expandir essa discussão a partir da ideia de “origem-turbilhão”, proposta por Barnett Newman, que será aprofundada no próximo trecho. A ideia de que a origem não é uma nostalgia fixa, mas sim uma força de destruição e recriação, coloca em xeque as noções tradicionais de temporalidade e intemporalidade que herdamos da estética clássica. A memória, nesse caso, não é simplesmente a preservação do que já foi, mas um impulso transformador que desestabiliza o presente.

É nesse ponto que o poema *A Boca*, de Adélia Prado, se revela como uma obra que, ao invocar memórias do passado, não se limita a preservá-las, mas as reconstrói, criando novas possibilidades de entendimento e expressão. Aqui, veremos como a colisão entre passado e presente, entre o Outrora e o Agora, leva à desintegração de categorias estéticas tradicionais, abrindo caminho para uma prática poética ambígua, que redefine o presente por meio de um confronto contínuo com o passado.

A ideia de novidade, entendida como “origem-turbilhão”, não surge a partir de uma idealização nostálgica. A origem, segundo a concepção dialética que Barnett Newman nos apresenta, é antes de tudo a destruição ou a alteração da própria origem, um “estranhamento” que o distancia das referências clássicas do passado

estético, aproximando-o, paradoxalmente, de objetos culturais aparentemente incompreensíveis.

Essa colisão entre o *Agora* e um *Outrora* “decomposto” leva inevitavelmente à desintegração das categorias estéticas tradicionais, que foram usadas de maneira inadequada para sustentar a ideia de intemporalidade dos nossos “museus imaginários”. A origem, ou “origem-turbilhão”, é, portanto, uma prática de ambiguidade crítica, aquela mesma que Benjamin utilizou para caracterizar implicitamente a imagem dialética.

Originar-se no turbilhão de uma prática poética significa evocar uma memória do *Outrora* para dismantelar o presente, especialmente aquele passado que ainda exerce uma influência dominante e que resiste à transformação. É isso que encontramos explícito em *A boca*, de Adélia Prado:

A boca

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

Observa-se, aqui, que Adélia rejeita, em maior ou menor grau, a nostalgia de qualquer revivalismo. Interpretar Prado através de categorias temporais tradicionais, ou enquadrá-la dentro de esquemas semióticos de iconografia, é desviar-se da essência de seu trabalho. Não se trata de vê-la como uma porta-voz da “tradição judaica”, mas sim de entender que uma memória crítica - que inclui a tradição

judaica, mas não se limita a ela - permitiu a Prado criar as colisões e destruições necessárias para renovar sua prática poética.

Adélia nos propõe, através de *A boca* e ainda: *A face de Deus as vésperas*, *A filha da antiga lei*, *O anticristo ronda o meu coração*, *O ameno fato terrível*, *A festa do corpo de Deus*, *O homem humano*, *O servo*, *A porta estreita*, *Noite feliz* e *O corpo humano*, todos poemas pertencentes a obra *Terra de Santa Cruz*, uma proposição dialética e crítica: a origem é agora. É no Agora remanescente que a origem se manifesta, em um anacronismo fundamental que a crítica modernista, até então, não havia conseguido absorver.

A imagem que criamos impõe sua própria evidência: essa revelação, real e concreta, só pode ser verdadeiramente compreendida por aqueles que a observam sem as lentes nostálgicas da história.

Terra de Santa Cruz nos revela a presença da aura que, segundo Newman, deve ser compreendida além das definições de Benjamin. O dom mais precioso que uma obra aurática pode oferecer é a capacidade de transformar e deslocar a própria noção de aura.

Benjamin opôs a aura, como “aparição de um longínquo”, ao rastro, “aparição de uma proximidade”. Em *Terra de Santa Cruz*, no entanto, aura e rastro se entrelaçam em uma combinação inédita, que pode ser descrita como um “rastro aurático”. A efetividade processual produz a “aparição do longínquo” e nos permite tocar, de maneira quase palpável, a profundidade.

Essa relação transforma e renova nossa interação com o trabalho de Adélia. Prado elabora poemas que “nos leem” tanto quanto nós os lemos, os observamos. Na arte de Adélia Prado, essa dupla distância entre sujeito e obra, essa relação com a matéria, permite que a respiração aurática se manifeste. Essa presença não nos é imposta, mas nos coloca diante de uma escolha: envolver-se ou não com a eficácia visual da imagem poética exposta por Prado.

São Tomás de Aquino afirmava, com uma precisão e uma radicalidade que parecem incontestáveis, que: “o culto, ou o que os gregos denominavam *eusèbia* – a qualidade de ser irrepreensível, inocente, e, portanto, piedoso – deveria ser exclusivamente dirigido a Deus, sendo devido apenas a Ele.”

Aqui, São Tomás de Aquino emerge como o defensor intransigente de uma espiritualidade centrada exclusivamente em Deus, em que a devoção é vista como um ato singular e inalienável. A evocação do termo grego *eusèbia* adiciona uma

camada de complexidade, sublinhando que a verdadeira piedade implica uma pureza e uma retidão que transcendem as práticas exteriores, concentrando-se no divino.

A radicalidade de Aquino, aqui mencionada, reflete uma visão teológica onde a religiosidade não admite desvios, reconhecendo em Deus o único destinatário digno de culto. Essa exclusividade, longe de ser uma restrição, é apresentada como a verdadeira essência do ser piedoso, cuja integridade espiritual é preservada na totalidade da devoção.

Nesta alegoria da exegese sagrada, a abertura da porta — o acesso do desejo ao seu objeto, o encontro do olhar com a “sua” verdade desvelada — permanece apenas em potencial, e, em certo sentido, interditada. É preciso, antes, percorrer o tempo necessário para recompor as complexas correspondências entre chaves e fechaduras, imaginando-se o caráter verdadeiramente labiríntico, infinito, de tal tarefa.

Esta imagem persiste como “arcaica”, no sentido benjaminiano, onde os espaços proibidos — frequentemente vazios, como o Tabernáculo, mas que adquirem valor pela presença de uma mulher ou até de uma imagem — se revelam como uma constante antropológica em inúmeros ritos e iniciações, desde os casamentos até os mitos e contos.

A Porta Estreita

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

O poema *A Porta Estreita*, articula o sagrado em um percurso de travessia espiritual. Desde os primeiros versos, o sujeito poético se vê em tensão com seu

papel como poeta, oscilando entre a pertença e a solidão. O peso da existência é expresso no lamento “Que cansaço é viver!”, seguido pela inquietação de um mosquito cantor, metáfora para o chamado insistente à santidade, que não se apresenta como estado de graça, mas como desafio e renúncia. O poema avança para um desencantamento com o humano, simbolizado pelos turistas – figuras do efêmero e da superficialidade –, enquanto a dor se impõe como caminho necessário, expresso na imagem da picada do sofrimento, um trajeto árduo, mas perfeito.

Na conclusão, a negação ao desperdício da compaixão – “Não me doo mais por quem nunca viu o mar” – contrapõe-se à grandiosidade do perdão, simbolizado pelo oceano. A reconciliação entre mãe e pai, e deste com o eu lírico, refaz a ordem afetiva e existencial, apresentando o perdão como a verdadeira infinitude. Assim, Adélia Prado constrói um poema que, longe de um dogma rígido, apresenta o sagrado como experiência sensível, dialética e humana. *A Porta Estreita* resgata, no ordinário, a latência do divino, reafirmando a poesia como espaço de sobrevivência e reinvenção da memória, onde o mistério se revela nas frestas do cotidiano – como um mosquito insistente que sussurra ao ouvido: decide-te à santidade.

Em *A filha da Antiga Lei*, temos o seguinte:

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

O poema *A Filha da Antiga Lei*, apresenta um embate visceral entre o eu lírico e a presença implacável de Deus, que se manifesta não como consolo, mas como aguilhão e ferida. O sagrado aqui é uma força inquietante, que não permite repouso, figurando-se ora como serpente que morde o calcanhar, ora como caco de vidro e pedra contra a qual sangra a cabeça. Essa relação de amor e dor remete à tradição mística cristã, onde o encontro com Deus é tanto iluminação quanto provação. O olhar divino, que não cessa de observar, transforma a fé em uma vigília constante, privando o sujeito do descanso e impondo-lhe um estado de inquietação espiritual.

Nos versos finais, o desejo de regressar ao ventre materno revela a busca por um refúgio onde o eu lírico estivesse protegido do olhar divino. A mãe, com a mão sobre o umbigo estufado, simboliza o último abrigo antes da consciência da fé, um espaço feminino de proteção e silêncio. Essa tensão entre o chamado de Deus e a resistência humana configura um dilema fundamental da tradição religiosa: a luta contra a vocação espiritual e o desejo de fugir dela. Assim, *A Filha da Antiga Lei* ecoa o drama dos profetas e patriarcas bíblicos que resistiram ao divino, mas com uma diferença crucial: enquanto Jacó luta e recebe um novo nome, a filha da antiga lei deseja apenas escapar. E, paradoxalmente, nessa fuga, talvez resida sua forma mais profunda de devoção.

Em *A face de Deus é vespas*:

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

O poema *A face de Deus é vespas*, articula uma profunda tensão entre a alegria e a tristeza, a fé e a culpa, a vida e seu aspecto inexoravelmente doloroso. O eu lírico inicia com um desejo universal — *queremos ser felizes* — mas logo o contrapõe à imagem paradoxal dos flagelados da cheia, que, apesar de perderem tudo, encontram consolo na aceitação da desgraça. Essa ironia amarga questiona a natureza da felicidade e a resignação forçada diante do sofrimento.

A inquietação se intensifica na súplica: *Ó Deus, podemos gemer sem culpa?*, um clamor por legitimidade no sofrimento. A alegria é apresentada como uma exigência divina, um espírito que deveria reger a existência, mas do qual o eu lírico se sente excluído. A vida é simultaneamente bela e triste, uma *incruenta paixão* — uma via-sacra sem martírio explícito, mas repleta de dores sutis e cotidianas, representadas pelas *seringas, comprimidos minúsculos e dietas*.

A identidade do eu lírico se dissolve na incerteza: *Eu não sei quem sou*. Sem estar *banida*, sente-se em degredo, um exílio espiritual em que não há ruptura total com Deus, mas tampouco há pertencimento pleno. Contudo, a redenção não está na teologia ou na metafísica, mas na aceitação do instinto: os *marimbondos armando suas caixas* são alegres, pois existem sem o peso da consciência. Essa imagem aponta para uma espiritualidade menos dogmática e mais natural, na qual Deus se manifesta na simplicidade da vida bruta, na *pacífica luz das coisas instintivas*. O poema, assim, revela uma oscilação entre o desejo de transcendência e a necessidade de se ancorar no real, afirmando que, se a face de Deus pode ser terrível, ela também resplandece nas vespas que simplesmente existem, sem culpa ou angústia.

Nessas passagens densas e profundamente simbólicas, somos confrontados com a impossibilidade de um acesso imediato ao sagrado, que se manifesta como uma jornada labiríntica de correspondências complexas. A porta, como símbolo do desejo e do conhecimento, não é simplesmente um limiar a ser ultrapassado, mas um enigma a ser desvendado com paciência e cuidado, refletindo o caráter intrinsecamente misterioso e interditado do sagrado.

A referência a Benjamin reforça a ideia de que o sagrado, com seus espaços vazios e interditados, é uma constante antropológica, reiterando a universalidade desse mistério em diversos contextos culturais. A imagem da mulher ou da imagem presente nesses espaços não apenas enriquece o simbolismo, mas também sublinha a dimensão do sagrado como algo que se revela de maneira oblíqua, exigindo um olhar perspicaz e um espírito atento para compreendê-lo.

Por que essa parábola se relaciona com nosso dilema? Porque, com o ver, ocorre o mesmo que com a lei: “todos a almejam” — para retomar a verdade que finalmente se desprenderá dos lábios fatigados da poeta. E diante da imagem — se tomarmos a imagem poética adeliã como o objeto do ver e do olhar — todos se encontram como diante de uma porta aberta, pela qual não se pode atravessar, nem

se pode adentrar: o homem da crença vê ali algo além; o homem da tautologia volta-se para o outro lado, de costas para a porta, e alega não haver nada ali a buscar, pois acredita conhecê-la e representá-la pelo simples fato de ter se posicionado ao seu lado.

Olhar seria compreender que a imagem poética adeliана se estrutura como um “diante-dentro”: inacessível e impondo sua distância, por mais próxima que esteja — pois trata-se da distância de um contato suspenso, de uma relação de carne a carne que é impossível.

Isso significa exatamente — e de uma forma que não é meramente alegórica — que a imagem poética adeliана se estrutura como um limiar. Uma trama singular de espaço ao mesmo tempo aberto e fechado. Uma brecha em um muro, ou uma fissura, mas trabalhada, esculpida, como se um arquétipo ou um escultor fosse necessário para dar forma às nossas feridas mais íntimas. Para conferir, à cisão entre o que nos observa e o que vemos, uma espécie de geometria da imagem poética fundamental:

O Anticristo Ronda Meu Coração

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

O poema *O Anticristo Ronda Meu Coração*, de Adélia Prado, apresenta uma inquietação espiritual e existencial intensa, onde o cotidiano e o sagrado colidem em um cenário de angústia. As perguntas iniciais não buscam respostas objetivas, mas expressam um mal-estar difuso, uma falta de controle sobre a vida e seus

desdobramentos – o pânico da mãe de Stella, a incapacidade de cultivar folhagens, a luta árdua para viver em contraste com o desejo simples de ser feliz.

O verso *O alarido dos que encham a praça exibindo feridas* introduz uma crítica sutil ao espetáculo da dor coletiva, que invade até mesmo a intimidade do eu lírico, rói o bordado do meu casamento. A tradição familiar, que antes conferia estabilidade, parece corroída pelo peso do sofrimento universal, pelo ruído do mundo que se impõe sobre a esfera privada. A infelicidade se torna tão vasta que chega ao corpo: cortei os cabelos, um gesto simbólico de renúncia, de inadequação ao próprio desejo, em um mundo que não permite escolhas simples.

A busca pelos pobres – os diletos de Deus – sugere uma ausência do sagrado onde ele deveria estar. Se os pobres são privilegiados por Deus, por que estão invisíveis? Essa ausência acentua a sensação de deslocamento e perda. A estrofe final culmina no confronto com a antilírica, uma força brutal e avassaladora que ameaça devorar o eu lírico, negando-lhe a poesia, a transcendência e até mesmo a dignidade humana. A tarde, marcada pelo pó e desgosto, encapsula essa sensação de aridez espiritual e de um mundo onde o divino parece ter recuado, deixando apenas a aspereza do real. O poema, assim, transita entre o desamparo e a resistência, na tentativa de afirmar a poesia em meio ao caos.

Em *O Ameno Fato Terrível* temos:

O que mais me lembra o Juízo
é um jardim ao meio-dia,
um jardim de rosas.
Cheirava-as como — descobri depois —
se cheiram os homens,
odoroso mistério.
Um jardim caipira, o da minha casa,
estrelas do norte, cravinas, uma flor rosada
que desabrochava em pencas e até hoje só vi
nos canteiros dos pobres.
E rosas, rosas, rosas, o modo de minha mãe virar rainha:
'para mim a rosa é a primeira das flores'.
Quando Deus vier,
quem nunca se permitiu a consolação das flores
será tomado de uma ânsia de vômito;
porque o sinal será um perfume de rosas,
um perfume intensíssimo,
um odor tal que transtornará o tempo
e atrairá os demônios exsudando ira.
O que mais me lembra o Juízo

é um jardim ao meio-dia,
um jardim de rosas.

O poema *O Ameno Fato Terrível*, constrói uma atmosfera paradoxal onde o belo e o apocalíptico se entrelaçam. O juízo final, imagem tradicionalmente associada ao terror e ao fim dos tempos, surge aqui ligado a um jardim ao meio-dia, um espaço de plenitude e perfume. A evocação das rosas, cheiradas com um mistério quase sensual, remete tanto à experiência do sagrado quanto ao desejo humano, fazendo com que a contemplação da beleza se torne um ato de revelação.

O jardim da infância, simples e caipira, é um território de memória e sobrevivência, onde o feminino se manifesta no gesto da mãe que, ao proclamar a rosa como a primeira das flores, se eleva à condição de rainha. No entanto, essa doçura se converte em presságio: quando Deus vier, aqueles que negaram a beleza e a consolação das flores sentirão repulsa, pois o sinal do fim dos tempos será justamente o perfume intensíssimo das rosas. A inversão é poderosa – o que deveria ser suavidade se torna insuportável, um cheiro capaz de transtornar o tempo e convocar demônios.

O poema sugere que a experiência estética e sensível não é acessória, mas essencial à espiritualidade e à salvação. Quem nunca se permitiu a beleza estará despreparado para o divino, e sua chegada, em vez de graça, será desespero. Assim, *O Ameno Fato Terrível* reafirma as ideias centrais da poética adelianna: o sagrado se inscreve no cotidiano e na matéria, e ignorar essa dimensão sensível da vida é afastar-se da própria redenção.

Em *O homem Humano*:

Se não fosse a esperança de que me aguardas com a mesa posta
o que seria de mim eu não sei.
Sem o teu nome
a claridade do mundo não me hospeda,
é crua luz crestante sobre ais.
Eu necessito por detrás do sol
do calor que não se põe e tem gerado meus sonhos,
na mais fechada noite, fulgurantes lâmpadas.
Porque acima e abaixo e ao redor do que existe permaneces,
eu repouso meu rosto nesta areia
contemplando as formigas, envelhecendo em paz
como envelhece o que é de amoroso dono.

O mar é tão pequenino diante do que eu choraria
se não fosses meu Pai.
Ó Deus, ainda assim não é sem temor que Te amo,
nem sem medo.

O poema *O Homem Humano*, é uma meditação íntima sobre a dependência espiritual e a tensão entre amor e temor diante de Deus. Desde o início, a esperança de um acolhimento divino — a mesa posta — surge como a única âncora do eu lírico, sem a qual a existência se tornaria insuportável. A ausência de Deus transformaria a luz do mundo em algo estéril e impiedoso, uma claridade que não aquece, mas fere, sugerindo que a experiência humana só encontra sentido na presença do sagrado.

A imagem do calor que não se põe remete à constância do divino, que alimenta os sonhos mesmo na escuridão, transformando a noite fechada em fulgurantes lâmpadas. Essa presença transcende o tempo e o espaço — acima e abaixo e ao redor do que existe — oferecendo ao sujeito um repouso humilde e sereno, simbolizado no ato de contemplar as formigas e envelhecer com a paz de quem pertence a um amoroso dono. Essa entrega à condição efêmera, diante da infinitude de Deus, traz conforto, mas não elimina o assombro: o mar, com toda a sua vastidão, é pequeno frente ao choro que o eu lírico derramaria se não tivesse Deus como Pai.

O verso final é crucial: o amor a Deus não é sem temor nem sem medo. Essa ambivalência entre o afeto e o pavor ecoa a tradição bíblica e mística, onde o divino é ao mesmo tempo refúgio e abismo. Adélia Prado, mais uma vez, inscreve o sagrado no cotidiano, mostrando que a fé verdadeira não é isenta de tremor, mas nasce justamente dessa tensão entre o desejo de acolhimento e o reconhecimento da imensidão divina, diante da qual o homem humano só pode amar com medo — e ainda assim amar.

Em *O Servo* temos:

E os pobres?
Até os ensandecidos quererão saber.
E se ninguém perguntar as pedras gritarão:
e os pobres? E os pobres?
Os negrinhos adolescentes
apanham do patrão em Montes Claros
e não ganham comida,

só más ordens e insultos.
 Está escrito: "O zelo de Tua casa me devorará."
 Por quem zelo eu?
 Ao fim por sensações nas quais descubro sempre:
 existe um bem, existe. E tudo é bom,
 é boa a paixão, a morte é boa, sim.
 Achei engraçado quando o poeta tropeçou na pedra,
 eu tropeço na lei de jugo suave: "Amai-vos."
 O que sei de ressurreição começa aqui,
 em ruas que os homens fizeram e nelas passam
 carregando sacolas, bolsinhas presas no cinto
 onde guardam seus óculos.
 Eu fico horas no sol. As comidas dos homens são poéticas,
 tiradas dos três reinos da criação
 e matam em mim duas formas de fome. Sou o mais pobre.
 Com incompreensível alegria, como um fardo,
 carrego a consciência de um dom
 que põe negrinhos e pessoas pálidas
 ornados e cintilantes.
 Poesia sois Vós, ó Deus.
 Eu busco Vos servir.

O poema *O Servo*, é uma meditação sobre a pobreza, a compaixão e a missão espiritual da poesia. O questionamento inicial — E os pobres? — ressoa como um brado profético, uma interrogação inevitável que, se ignorada pelos homens, será clamada pelas pedras. Essa referência bíblica (Lc 19,40) reforça a ideia de que a justiça divina se manifesta independentemente da ação humana.

A denúncia social se concretiza na imagem dos negrinhos adolescentes maltratados em Montes Claros, vítimas de um mundo que os oprime sem lhes conceder sequer o básico. O eu lírico, ao questionar Por quem zelo eu?, confronta-se com sua própria busca por sentido e compromisso, reconhecendo que, apesar da dor do mundo, existe um bem, e que até a paixão e a morte podem ser vistas como parte dessa ordem maior.

O poema então se desloca para a experiência cotidiana, onde a ressurreição não é um evento distante, mas algo que se inicia aqui, nas ruas comuns, entre sacolas e bolsinhas de óculos. A fome, tanto do corpo quanto da alma, é saciada pela poesia, que surge como uma forma de serviço divino. Ao se declarar o mais pobre, o eu lírico não reivindica superioridade moral, mas sim a consciência de um dom que transforma os desvalidos em ornados e cintilantes.

O poema culmina em uma entrega absoluta: Poesia sois Vós, ó Deus. Eu busco Vos servir. Aqui, a criação poética se confunde com a devoção, fazendo da palavra um ato de amor e redenção. Como em toda a poética adelianna, o divino se manifesta no ordinário, e a salvação, antes de ser um evento escatológico, se inicia no reconhecimento da beleza e dignidade dos mais pobres.

Noite Feliz apresenta:

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

O poema *Noite Feliz*, apresenta uma angústia espiritual profunda, onde a busca por sentido e redenção se mistura ao cansaço da existência. A dor expressa é tão intensa que o eu lírico, em desespero, pede uma ferida visível, me fere de lepra, como se apenas um sofrimento manifesto pudesse conferir sentido ao seu estado.

No entanto, logo questiona: Mas que importa a Deus o monte de carne podre?, introduzindo a tensão entre a percepção do sofrimento humano e a indiferença ou mistério divino.

A súplica se intensifica com a referência ao grito de Cristo na cruz, apesar de ser Deus, reforçando a ideia de que até o próprio Filho clamou por socorro. A fé aqui não é pacífica, mas um campo de embate, onde a ausência de Deus se torna uma experiência dilacerante: É como se meu pai não me amasse e não tivesse dado a vida por mim. Esse abandono ressoa o grito bíblico Eli, Eli, lamá sabactâni? (Mt 27,46), onde a sensação de desamparo se torna o centro da experiência religiosa.

O poema também questiona a eficácia da arte como alívio: Só belos versos, não. A construção poética impecável, de tão finamente escritas, revela-se insuficiente. O que fere o eu lírico não é a ausência de beleza, mas a realidade dura e cortante que se impõe diretamente ao peito. Diante disso, a experiência mais simples da vida — Comer, sonhar, talvez morrer, quem sabe? — torna-se uma interrogação fundamental, reforçando a incerteza do existir.

A cena da carrocinha de doces na Polônia católica e na rua brasileira introduz a dimensão da linguagem e da fé popular. No Brasil, em uma língua pobre e uma caneta de cor, alguém exprime o inefável, o que sugere que o sagrado se manifesta nas formas mais inesperadas, na precariedade e na simplicidade. A narrativa do presépio teatralizado reforça essa inversão, onde os que chegam por último, depois da estrela, dos anjos, depois dos pobres pastores, são os que mais recebem — porque não mereciam. Aqui, a lógica da graça cristã se impõe: não se trata de merecimento, mas de um amor que escapa às regras humanas de justiça.

Nos versos finais, a súplica se renova: Sou miserável. A palha seca, matéria humilde e sem valor, torna-se a metáfora da obra de suas mãos, em contraste com a grandeza esperada de uma vida com sentido. O apelo final — desce, orvalho do céu — é um pedido de renovação, evocando a imagem bíblica da restauração pela graça divina. O desejo de restabelecer o fio das conversas saudáveis e trazer a fresca manhã aponta para um anseio de reconciliação com o divino e com o mundo, num poema que oscila entre a aridez da dúvida e a esperança de um novo dia.

O Corpo Humano articula o seguinte:

Quem me socorre é Deus e toda a corte celeste
com seus anjos e santos.
Uma sensação que tive esfumou-se, ia causar espanto,
tão insolitamente poética afigurava-se.
Tudo é por causa da morte, a mágica,
a forma provençal el corazón,
a mão desobturando o peito de seus ossos
e pinçando o que em mim é pura dor,
coração.
Ninguém entenderá bem o que digo
e é bom que seja assim pra que os poemas não
[desapareçam
e se façam necessários como o ar.
A danação seduz,
chegam a favos de mel os seus apelos.
Desminto quem disser: ah, os quintais de Minas, tão
[pacíficos!
porque neles sofri coisas que, com o auxílio de Deus,
nunca direi.
Livre-me, Senhor, da memória do pecado em meu
[espírito.
Lava-me com o hissopo e ficarei mais pura do que a neve.
Embora ainda não seja santa de levitar
achei no escuro a bolsa de água quente,
pode dormir confortado o meu doente querido.
Pra quando o mundo acabar, espero a vida feliz,
o corpo desta esperança, rosa pra sempre orvalhada.
Me dá alegria, Pai, eu só quero a alegria,
os olhos do moço em mim.
Me cansarei, redonda, casável,
capitulada entre massas e molhos,
sentirei fome e prazer,
ficarei velha e feliz
“porque meu auxílio está no nome do Senhor
que fez o céu e a terra”.

O poema *O Corpo Humano* articula com maestria a tensão entre o sagrado e o carnal, entre a transcendência e a materialidade da existência. A poeta mineira constrói uma reflexão lírica na qual a experiência do corpo se inscreve na ordem do divino, mas também da dor, da memória e da sobrevivência.

O poema inicia-se com um apelo à proteção celestial: "Quem me socorre é Deus e toda a corte celeste / com seus anjos e santos." O sujeito poético se insere em uma ordem cósmica na qual o auxílio divino é necessário para enfrentar uma

experiência limítrofe — a do próprio corpo e de sua finitude. A frase seguinte, "Uma sensação que tive esfumou-se", já sugere a natureza fugidia das percepções humanas, reforçando a efemeridade da experiência sensível.

A referência à morte ("Tudo é por causa da morte") surge como eixo estruturante da meditação poética, um evento que, paradoxalmente, dá sentido à existência e à linguagem. O coração — símbolo por excelência do amor e do sofrimento — aparece como um centro de dor: "e pinçando o que em mim é pura dor, / coração." O verbo "pinçar" sugere um gesto quase cirúrgico, uma tentativa de extrair algo essencial do corpo, revelando sua vulnerabilidade.

O poema avança para um questionamento sobre a inteligibilidade da linguagem e do próprio poema: "Ninguém entenderá bem o que digo / e é bom que seja assim pra que os poemas não desapareçam / e se façam necessários como o ar." A opacidade da poesia é um dos motores de sua necessidade; o mistério da existência se reflete no mistério da palavra poética, que deve permanecer como algo indecifrável, sobrevivendo à exatidão racional.

O verso "A danação seduz, / chegam a favos de mel os seus apelos" introduz um campo semântico que remete ao pecado, ao desejo e à tentação, mas não de maneira dicotômica ou moralista. Adélia Prado se afasta da visão tradicional do pecado como condenação, tratando-o antes como um elemento ambivalente da experiência humana, ao mesmo tempo sedutor e perigoso.

A negação da idealização do passado aparece no verso: "Desminto quem disser: ah, os quintais de Minas, tão pacíficos!", rejeitando uma visão nostálgica e bucólica da infância. O passado não é refúgio, mas também um lugar de dor, um espaço de experiências que jamais serão verbalizadas: "porque neles sofri coisas que, com o auxílio de Deus, / nunca direi." Esse silêncio carrega uma potência expressiva imensa, pois sugere que há algo inefável na memória, algo que apenas a presença de Deus pode aliviar.

O pedido de purificação — "Lava-me com o hissopo e ficarei mais pura do que a neve" — remete ao Salmo 51, evocando a busca pela redenção e pelo esquecimento do pecado. Mas a poeta não busca uma santidade etérea; ela afirma sua permanência no mundo: "Embora ainda não seja santa de levitar", reafirmando sua materialidade e sua permanência na carne.

O desfecho do poema reafirma essa conciliação entre o terreno e o sagrado. O desejo por alegria ("Me dá alegria, Pai, eu só quero a alegria") se entrelaça ao

desejo pelo amor humano ("os olhos do moço em mim"), e a experiência do corpo se manifesta como algo pleno, vivenciado em sua inteireza: "Me cansarei, redonda, casável, / capitulada entre massas e molhos, / sentirei fome e prazer, / ficarei velha e feliz." Aqui, a poeta celebra a vida em sua concretude, em suas fomes e prazeres, em seu envelhecimento inevitável.

Por fim, o poema encerra-se com uma profissão de fé: "porque meu auxílio está no nome do Senhor / que fez o céu e a terra." O ciclo se fecha com a mesma invocação inicial, mas agora ressignificada pela travessia do corpo, da dor, da memória e da graça.

O Corpo Humano é um poema profundamente benjaminiano no sentido de que articula sobrevivências, ressignificações e uma relação dialética com o tempo e com o sagrado. Nele, a experiência corpórea não é algo a ser negado, mas um espaço de revelação e transcendência. O divino não se opõe à matéria; pelo contrário, manifesta-se nela, no cansaço e no prazer, na dor e na busca por sentido. O corpo, longe de ser um fardo, é o meio pelo qual a experiência se dá, e, na poética adeliana, é também um campo onde a graça pode se inscrever.

A obra de Adélia Prado revela uma visão única e profundamente enraizada na noção do sagrado, que vai além de uma religiosidade doutrinária. O que encontramos em seus versos não é uma imposição teológica ou um discurso moralizante, mas sim uma espécie de "encarnação" do divino no cotidiano, uma sacralização das experiências mais simples e corpóreas da vida.

Para Adélia, o divino não se manifesta apenas nos espaços elevados da espiritualidade tradicional, mas no âmago das ações mais corriqueiras. O "olhar sacramental" que permeia sua poesia constrói uma ponte entre o transcendente e o mundano, onde o corpo e a alma coexistem e interagem de maneira simbiótica.

Como bem observou Rafaela Cardeal em *O Olhar Sacramental na Poesia de Adélia Prado*, "a sacralidade presente na obra de Adélia Prado é fruto de uma percepção poética que reconhece o mundo material como uma extensão do sagrado"²⁰⁵. Nesse sentido, a separação platônica entre corpo e alma, tão fortemente marcada pela tradição cristã, é, em maior ou menor grau, desafiada por Adélia. Em vez de rejeitar o corpo como inferior à alma, ela promove sua redenção

²⁰⁵ CARDEAL, R. **O olhar sacramental na poesia de Adélia Prado**. VERSALETE, Curitiba, v. 3, n. 4, p. 378, jan./jun. 2015, p. 379.

por meio da poesia. A poesia, aqui, não é apenas um exercício de linguagem ou estética, mas um ato de reintegração ontológica. Como aponta Cardeal, a obra de Adélia rompe com a visão maniqueísta de Deus e da Poesia, ao fundir o espiritual e o material em uma só realidade.

Esse processo de reintegração entre o sensível e o inteligível é um dos pilares centrais da poética de Adélia. Através da imagem poética, ela reestabelece a conexão entre o homem e seu Criador, num movimento que, ao evocar a etimologia de “religião” — *religare* —, revela um desejo profundo de religar a humanidade ao divino. Contudo, essa reconexão não se dá por meio de abstrações ou dogmas, mas por meio daquilo que é concreto, corpóreo, sensorial. O erotismo, latente em sua obra, é justamente o reconhecimento dessa corporeidade como veículo da graça divina. Seu erotismo não é um fim em si mesmo, mas uma expressão do desejo de tocar o sagrado através da carne, de ver Deus em cada pedaço de matéria, como se observa em *Festa do corpo de Deus*:

Festa do corpo de Deus

Como um tumor maduro
a poesia pulsa dolorosa,
anunciando a paixão:
“O crux ave, spes unica
O passiones tempore.”
Jesus tem um par de nádegas!
Mais que Javé na montanha
esta revelação me prostra.
Ó mistério, mistério,
suspense no madeiro
o corpo humano de Deus.
É próprio do sexo o ar
que nos faunos velhos surpreendo,
em crianças supostamente pervertidas
e a que chamam dissoluto.
Nisto consiste o crime,
em fotografar uma mulher gozando
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, suspense.
E teu corpo na cruz, sem panos:
olha para mim.
Eu te adoro, ó salvador meu
que apaixonadamente me revelas

a inocência da carne.
Expondo-te como um fruto
nesta árvore de execração
o que dizes é amor,
amor do corpo, amor.

No poema *Festa do Corpo de Deus*, Adélia Prado desafia concepções arraigadas sobre a espiritualidade e a corporeidade, compondo uma reflexão poética que é, ao mesmo tempo, teológica e subversiva. Ao longo dos versos, a poeta mineira desmantela a dicotomia histórica entre o sagrado e o carnal, afirmando a santidade do corpo e a inocência da carne como realidades intrínsecas à experiência humana e divina.

Desde os primeiros versos, a poesia se inscreve como um fenômeno visceral, comparada a um "tumor maduro" que pulsa dolorosamente. Essa imagem, ambígua e provocativa, sugere tanto a gestação de algo inevitável quanto a presença de uma dor latente, antecipando o sofrimento da paixão de Cristo. A referência ao hino litúrgico "O crux ave, spes unica / O passiones tempore" — que exalta a cruz como a única esperança nos tempos de paixão — insere o poema na tradição cristã, evocando o momento culminante do sacrifício de Jesus. No entanto, o que poderia ser uma simples reafirmação da ortodoxia cristã é abruptamente rompido pela revelação escandalosa: "Jesus tem um par de nádegas!".

Esse verso funciona como um golpe poético e teológico, trazendo à tona a fisicalidade plena do Cristo encarnado. Contra uma iconografia tradicional que muitas vezes espiritualizou excessivamente a figura de Jesus, Adélia Prado lembra que ele não foi apenas verbo, mas também corpo — um corpo como qualquer outro, dotado de carne, ossos, sexo e fragilidade. Mais do que Javé na montanha, o Cristo humano e corpóreo é a revelação que prostra o sujeito poético. Esse escândalo da encarnação, que deveria ser a base do cristianismo, é frequentemente silenciado em prol de uma espiritualidade desencarnada. No entanto, é justamente esse corpo exposto e vulnerável que se torna o mistério supremo.

A poeta segue desmontando um dos grandes embustes da moralidade repressiva: a demonização da sexualidade. O desejo, tratado historicamente como desvio, aparece no poema como algo natural e universal, manifestando-se nos "faunos velhos" e nas "crianças supostamente pervertidas". Há aqui uma denúncia

contundente da hipocrisia que projeta perversão sobre o que é espontâneo, que constrói o erotismo como tabu e o prazer como pecado. O verdadeiro crime, segundo Adélia Prado, não é o desejo em si, mas a forma como ele foi sistematicamente distorcido. A imagem de uma mulher fotografada em êxtase e reduzida à "face do pecado" sintetiza essa longa história de opressão. O poema aponta para séculos de doutrinação que afastaram a humanidade de sua própria carne, convertendo o prazer em culpa e o corpo em fonte de vergonha.

Mas é na figura do Cristo crucificado que Adélia Prado encontra a suprema resposta a esse embuste moral. "E teu corpo na cruz, sem panos: / olha para mim." O olhar entre o sujeito poético e Cristo estabelece um reconhecimento mútuo. O corpo do Salvador, nu e exposto, não é uma negação da carne, mas a sua redenção. Na entrega total, na paixão que se realiza sem disfarces, há uma revelação profunda: a inocência do corpo. A cruz, normalmente associada ao sofrimento e à renúncia, assume aqui um novo significado, convertendo-se em um altar de amor.

Na imagem final, Cristo é apresentado como um fruto suspenso em uma árvore — uma poderosa inversão do imaginário do Gênesis. Se a tradição cristã associou a árvore do conhecimento ao pecado original, a cruz-árvore de Adélia Prado não é um símbolo de queda, mas de redenção. O Cristo ali pendente não condena a carne, mas a santifica. E o que ele diz não é culpa, mas amor: "amor do corpo, amor."

Com esse poema, Adélia Prado realiza um gesto poético e teológico de grande ousadia. Sua visão do sagrado não se sustenta na negação do mundo sensível, mas na sua plena aceitação. O corpo não é obstáculo à transcendência, mas o próprio meio através do qual ela se manifesta. Como em Aby Warburg e Didi-Huberman, as imagens do passado sobrevivem e se transformam, e a imagem do Cristo crucificado ressurgue aqui não como um ícone de sofrimento resignado, mas como uma revelação do amor absoluto — um amor que inclui a carne, o desejo e a vida em sua inteireza.

Como destaca, em linhas gerais, o texto de Cardeal, Adélia retorna à tradição mítica do poeta como oráculo, aquele que revela o divino por meio de sua voz. Essa voz, no entanto, não se limita ao campo metafísico; ela é profundamente ancorada na realidade sensível. Deus, para Adélia, não é uma entidade distante ou

inalcançável, mas alguém que se faz presente nas coisas do mundo, visível e palpável através da poesia.

Adélia Prado subverte, assim, a ideia moderna de uma transcendência vazia. Ao contrário dos poetas modernos, para quem o real muitas vezes se esvazia de sentido, Adélia vê o real como a expressão do divino. O mistério, que para muitos poetas modernos é sinônimo de angústia e desespero, na obra de Adélia é um sinônimo de fé. Sua transcendência não é uma fuga da realidade, mas uma imersão nela, na qual o divino é atingido não pela negação do corpo, mas pela sua celebração. A carne, o sangue, o suor e a fragilidade humana são, em sua poesia, as marcas da graça divina.

Por fim, é importante destacar que a poesia de Adélia Prado não apenas apresenta o sagrado como um tema, mas como uma experiência vivida. Sua obra não busca explicar o divino de maneira lógica ou racional, mas encará-lo de frente, por meio da poesia que é, ao mesmo tempo, testemunho e revelação.

Tendo contemplado alguns aspectos que constituem esta poética, pudemos vislumbrar um rico e colorido vitral, onde o elo de unidade dos cacos que o compõe está no Sagrado. Os lugares percorridos, a saber: a poesia, o fazer poético, o poema, o poeta remetem-nos sempre ao Sagrado em suas múltiplas formas e manifestações, fazendo da poesia o rastro de Deus entre os homens, Sua face atingida da brutalidade das coisas. A literatura de Adélia Prado e a concepção de poesia que subjaz de seus poemas, rompe com uma visão maniqueísta de Deus e da Poesia, consubstanciando-os em uma só realidade. A sua poesia, profundamente religiosa (aqui aludimos ao sentido primeiro desta palavra: *religare*, do latim) religa o homem ao seu Criador através da palavra poética. Imbuída de intertextos e interdiscursos, sua obra dialoga com a história cristã primitiva, recupera o sentido perdido da relação do corpo com o divino. O erotismo é latente em seus textos. Estes se fazem corpo e a partir do corpo humano. Retorna à visão mítica do poeta como oráculo, presentificando sua voz como divina através de uma dicção lírica e prosaica. Seus poemas remetem a uma tradição salmímica que funde poesia e prece numa coisa só. Torna Deus dizível pelo correr de sua pena, e mais que isto, Deus é encarnado e encarado através do espelho de suas palavras.

Em *Terra de Santa Cruz* reside, além disso, o amalgamento entre o sagrado e o político, que se faz evidente, pois Adélia Prado não separa a experiência religiosa da experiência histórica. Ao evocar o nome do Brasil no momento de sua

“descoberta” – Terra de Santa Cruz –, ela insere a violência colonial em um campo de reflexão teológica. A cruz, símbolo de redenção no cristianismo, é também o símbolo da imposição violenta do poder europeu sobre os povos nativos, um choque de significados que a poeta explora.

A questão política em *Terra de Santa Cruz* é profundamente ligada ao entendimento do sagrado como algo que não está isento das contradições e dos conflitos do mundo. O suicídio de Frei Tito, vítima da repressão ditatorial, aparece como uma espécie de sacrifício contemporâneo que ecoa a paixão de Cristo, simbolizando a dor e a busca por redenção em meio à opressão política. A poeta, assim, traça um paralelo entre a história do Brasil e a narrativa cristã de sacrifício e salvação, propondo uma releitura crítica das promessas de redenção nacional e espiritual que, por vezes, legitimaram violências.

3.4. A memória

A complexidade das imagens poéticas de Adélia Prado, recusando uma leitura superficial que as reduziria a simples eco de um passado e a análise dialética proposta por Benjamin, que simultaneamente rejeita a razão moderna estreita e o irracionalismo nostálgico, oferecem uma chave de leitura rica para *Terra de Santa Cruz*. A imagem dialética emerge como uma contundente metáfora para a criação artística adeliана que, em vez de se perder em imitações ou saudosismos, gera algo inovador, uma memória reinventada que desafia as categorias tradicionais de tempo e origem.

Isso posto, observa-se que os poemas de Adélia Prado, em *Terra de Santa Cruz*, não são apenas artigos estáticos; são, antes, veículos de uma memória dinâmica que subverte e reconfigura os conceitos de modernidade e mito, afirmando-se como novas figuras de memória no cenário contemporâneo.

Dessa forma, pode-se afirmar que os poemas de Adélia Prado, em *Terra de Santa Cruz*, nos interpelam como imagens dialéticas: sua aparente simplicidade contrasta com um trabalho profundamente intrincado de linguagem e pensamento. A força da reminiscência, aqui, opera como uma crítica ao presente, enquanto sua própria configuração crítica, simetricamente, toda nostalgia, a partir de uma reflexão constantemente aguçada sobre as condições atuais da atividade poética. É o que se constata em *Terra de Santa Cruz*:

Nas minhas bodas de ouro, esganada como os netos,
vou comer os doces.
Não terei a serenidade dos retratos
de mulheres que pouco falaram ou comeram.
Porque o frade se matou
no pequeno bosque fora do seu convento.
De outras vezes já disse: não haverá consolo. E houve:
música, poema, passeatas.
O amor tem ritmos que não são de tristeza:
forma de ondas, ímpeto, água corrente.
E agora? Que digo ao homem, ao trem, ao menino que me espera,
à jabuticabeira em flores, temporã?
Contemplar o impossível enlouquece.
Sou uma tênia no epigastro de Deus:
E agora? E agora? E agora?
Onde estavam o guardião, o ecônomo, o porteiro,
a fraternidade onde estava quando saíste,
ó desgraçado moço da minha pátria,
ao encontro desta árvore?
Meu inimigo sou eu. Os torturadores todos enlouquecem ao fim,
comem excrementos, odeiam seus próprios gestos obscenos,
os regimes iníquos apodrecem.
Quando andavas em círculos, a alma dividida,
o que fazia, santa e pecadora, a nossa Mãe Igreja?
Promovia tómbolas, é certo, benzia edifícios novos,
mas também te gerava, quem ousará negar, a ti
e a outros santos que deixam as bíblias marcadas:
“Na verdade carregamos em nós mesmos nossa sentença de morte.”
“Amai vossos inimigos.”
O que disse: “Quem crer viverá para sempre”, este também
balouçou do madeiro como fruto de escárnio.
Nada, nada que é humano é grandioso.
Me interrompe da porta a mocinha boçal. Quer mudas de trepadeira.
Meus cabelos levantam-se. Como um torturador eu piso e arranco
a muda, os olhos, as entranhas da intrusa
e não sendo melhor que Jó choro meus desatinos.
Sempre há quem pergunte a Judas qual a melhor árvore:
os loucos lúcidos, os santos loucos,
aqueles a quem mais foi dado, os quase sublimes.
Minha maior grandeza é perguntar: haverá consolo?
Num dedal cabem minha fé, minha vida e meu medo maior que é viajar de ônibus.
A tentação me tenta e eu fico quase alegre.
É bom pedir socorro ao Senhor Deus dos Exércitos,
ao nosso Deus que é uma galinha grande.
Nos põe debaixo da asa e nos esquentam.
Antes, nos deixa desvalidos na chuva,
pra que aprendamos a ter confiança n’Ele
e não em nós.

Por um lado, a poesia de Adélia dialoga com uma espécie de arte da memória em seu sentido mais pleno. O que é a Terra de Santa Cruz, afinal, senão uma ampliação da imagem da memória, de um objeto poético dado como um lugar de lembrança, tal qual um arquivo capaz de conter as mil e uma noites do pensamento humano? Contudo, essa imagem poética de memória é mobilizada para narrar sua história, rejeita toda nostalgia e se limita sobriamente a apresentar seu mistério como visualidade poética.

Essa operação, mais uma vez, é de natureza dialética. Ela articula e dinamiza contradições, adquirindo um valor essencialmente crítico – em todos os sentidos da palavra, incluindo o de crise – e, dando continuidade à reflexão de Walter Benjamin sobre o tema, não se reduz nem a um esquecimento meramente niilista, cínico ou apático, nem a uma efusão arcaizante ou mítica em relação aos poderes da interioridade. Vejamos alguns exemplos:

O Lugar da Necrópole

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

No poema *O Lugar da Necrópole*, Adélia Prado articula uma meditação sobre a morte que ressoa com a tradição benjaminiana da imagem dialética. A poeta se afasta tanto do romantismo fúnebre que a seduzia na juventude quanto de uma

concepção trivializada da morte na modernidade. O poema desenha, com precisão cirúrgica, a tensão entre o humano e o inexorável, entre a ilusão de domínio sobre a finitude e a aceitação da morte como horizonte incontestável.

A primeira estrofe sugere um jogo entre a expressão e a dissolução: "Há quem tendo cantado e batido os dentes no copo / já morreu." O ato de cantar e beber remete a uma celebração efêmera da vida, mas que se encerra na fatalidade da morte. No verso seguinte, essa relação entre a palavra e o desaparecimento se aprofunda: "Há quem tendo falado suas dores secretas / está hoje selado sob lápides," indicando que nem mesmo a confissão, esse gesto de busca por permanência, impede a dissolução do corpo. No entanto, a poeta recusa uma visão reducionista do fim: aqueles que partiram não são apenas ossos, mas "excrecem sobre mim o seu fantasma / de pessoa verdadeira, rebelada, / de pessoa poética." Há aqui uma sobrevivência, um *Nachleben* warburgiano da experiência e da palavra. O morto, paradoxalmente, permanece vivo no mundo simbólico, naquilo que ecoa na memória dos que ficam.

A segunda estrofe conduz a um deslocamento: "Na juventude me comprazia o fúnebre, / as faces lívidas dos poetas doentes." A poeta reconhece um fascínio juvenil pela morbidez, por um imaginário decadente e romantizado da morte. No entanto, esse tempo passou. Agora, afirma com um tom quase prosaico e despojado: "Hoje, só preciso da vida pra morrer." A morte já não exige um culto, não demanda dramatizações. Ela é um dado da existência.

O poema então se desloca para um comentário sobre a relação entre a morte e a urbanização: "Nas metrópoles, / o campo-santo acaba confundido, / rodeado de bares." A imagem é emblemática da experiência moderna: a morte, que deveria ser uma ruptura radical, dissolve-se no cotidiano banal. Os cemitérios perdem seu caráter de lugar sagrado e se tornam apenas mais um espaço entre tantos outros, rodeados de distrações. Mas essa proximidade não significa reconciliação com a finitude, e sim um embuste: "E por causa disso iludem-se as pessoas / de ter nas mãos a indomesticável." A modernidade, ao trazer a morte para dentro do espaço urbano, acredita ter domado sua ameaça. Mas a morte não se domestica; ela persiste como o último território inalcançável.

Na imagem final, Adélia Prado resgata a morte como experiência simbólica e cósmica: "O cemitério quer ladeira e montes / para os quais se olha ao entardecer." O espaço ideal para os mortos não é a metrópole niveladora, mas a elevação, o

terreno alto que convida ao olhar meditativo. A poeta se insere nesse panorama com um verso de aceitação: "um dia estarei lá, / lá longe, / no incontestável lugar." Não há terror, apenas reconhecimento. O último verso, "o incontestável lugar", sela a dialética do poema: a morte, que a cidade tenta integrar e diluir, retorna em sua verdade irrefutável, como o destino final e absoluto.

Adélia Prado, nesse poema, resgata a morte de seu exílio na modernidade. Recusando tanto a estetização juvenil quanto a banalização urbana, ela devolve à morte sua gravidade e sua condição de mistério intransponível. Assim, *O Lugar da Necrópole* não é apenas um poema sobre o fim, mas uma lição sobre a memória, a sobrevivência e a necessária humildade diante daquilo que, em última instância, escapa a qualquer domínio humano.

.....

A Faca No Peito

Que região é aquela, de areia e mar
— arco-íris góticos —
tão próxima do céu, sendo ela mesma inferno?
Estavam lá meu pai, minha mãe, já mortos.
Um se queixava e sofria,
outro chorava, consolando-me.
Minha irmã, a pedrada e ódios,
matara nossa irmã de criação.
Uma coisa horrorosa aconteceu,
disse à minha filha moça.
Belas mulheres mergulhavam de uma ilha rochosa
furada de cavernas.
Outras masturbavam-se
ouvindo um rapaz charmoso discursar.
Todos se lembravam: de algum lugar
o vento trouxera mesmo um cheiro de cadáver.
Mas quem ousaria supor o acontecido?
O vento do mar dobrava uns postes com fios,
gabirobeiras em flor, como noivas,
eram pura alegria,
luz aquecida contra o sonho cru.
Eu dormira com o peito perfurado de culpa
porque negara aos padres a boa fala de sempre.
Apodara-os viciosos, egoístas, aproveitadores do povo.
No sonho, um deles quis dar sua bênção, conseguiu,
ninguém se ajoelhou, ocupado em frivolidades.
Quem sou eu?
A morta, a assassina, o prevaricador mentiroso?
Só sei que eram ameaçadoras

claridades, bênçãos, cavernas.
 Meu coração suporta grandes pesos.
 Nem em sonhos repousa.

O poema *A Faca no Peito* é uma incursão vertiginosa pelo universo onírico e simbólico de Adélia Prado, onde memória, culpa e desejo se entrelaçam em uma experiência profundamente perturbadora. Estruturado como um relato de sonho, o poema se aproxima do que Aby Warburg chamaria de *Nachleben*, ou seja, a sobrevivência de imagens arcaicas que ressurgem e se reconfiguram no inconsciente. Aqui, a poeta mobiliza não apenas elementos autobiográficos, mas um imaginário coletivo onde o sagrado e o profano, a família e o desejo, a culpa e a redenção disputam um espaço de significação sempre instável.

O primeiro verso já instaura a ambiguidade essencial do poema: "Que região é aquela, de areia e mar / — arco-íris góticos — / tão próxima do céu, sendo ela mesma inferno?" O lugar descrito é ao mesmo tempo paradisíaco e infernal, uma zona de liminaridade onde as fronteiras entre opostos se diluem. O arco-íris, símbolo tradicional da aliança divina, surge adjetivado como "gótico", o que evoca uma atmosfera medieval de sombras e assombros. Estamos diante de um espaço que carrega simultaneamente a promessa do sagrado e a ameaça do desconhecido.

Nesse cenário ambivalente, os mortos retornam: "Estavam lá meu pai, minha mãe, já mortos." A presença dos pais mortos inscreve o poema na tradição da visitação espectral, onde as figuras ancestrais, longe de serem meras recordações, assumem um papel ativo na experiência do sujeito poético. Um deles "se queixava e sofria", enquanto o outro "chorava, consolando-me", instaurando uma dinâmica paradoxal de sofrimento e amparo que se repetirá ao longo do poema.

O verso seguinte introduz um episódio de violência radical: "Minha irmã, a pedrada e ódios, / matara nossa irmã de criação." A cena evoca o arquétipo bíblico do fratricídio, ecoando Caim e Abel, mas também ressoa com os conflitos internos da própria família da poeta, onde tensões latentes emergem com força desestabilizadora. No entanto, essa violência nunca é plenamente esclarecida; o que resta é o horror da irrupção do inominável, reforçado pela frase que a poeta dirige à filha: "Uma coisa horrorosa aconteceu." Há aqui uma estratégia de retenção

do sentido, um adiamento da nomeação, que aumenta ainda mais a potência da experiência traumática.

O poema então se desdobra em imagens que intensificam a atmosfera de estranhamento. Mulheres belas mergulham de uma ilha rochosa, enquanto outras se masturbam ao som de um discurso. Essa justaposição de desejo e discurso ressoa com a crítica de Adélia Prado à repressão eclesiástica: enquanto a fala masculina exerce um fascínio sedutor, os corpos femininos buscam prazer de forma autônoma. Essa cena é seguida pela inquietante evocação de um cheiro de cadáver trazido pelo vento — uma presença de morte que paira sobre tudo, mas que ninguém ousa nomear.

O poema então retorna ao embate entre sagrado e culpa: "Eu dormira com o peito perfurado de culpa / porque negara aos padres a boa fala de sempre." O título do poema encontra aqui sua materialização: a "faca no peito" é a dor da culpa que fere o sujeito poético por sua recusa em reproduzir um discurso conciliador sobre a Igreja. O remorso surge, mas não de maneira simplista; a poeta não se redime automaticamente, pois a autoridade religiosa é descrita de forma dúbia: "Apodara-os viciosos, egoístas, aproveitadores do povo." Há aqui uma crítica feroz à corrupção clerical, que, no entanto, não alivia o peso do conflito interno da poeta.

A sequência final do poema aprofunda esse mal-estar. No sonho, um padre tenta oferecer sua bênção, mas fracassa: "ninguém se ajoelhou, ocupado em frivolidades." A falha da bênção marca uma ruptura definitiva com a sacralidade tradicional. O gesto que deveria operar a mediação entre o humano e o divino se dissolve na indiferença dos que preferem o mundano.

O último bloco do poema condensa a crise identitária da poeta: "Quem sou eu? / A morta, a assassina, o prevaricador mentiroso?" A multiplicidade de identidades possíveis sugere um eu fragmentado, assolado por culpa e pela impossibilidade de resolução. O desfecho é a constatação de um destino inevitável: "Meu coração suporta grandes pesos. / Nem em sonhos repousa." Aqui, Adélia Prado dá forma ao peso da existência, à incapacidade de encontrar um repouso, mesmo na dimensão onírica.

Assim, *A Faca no Peito* é um poema de forças irreconciliáveis. O sagrado e o profano, o desejo e a culpa, a tradição e a transgressão se enfrentam sem nunca chegar a uma síntese pacificadora. Como na teoria da imagem dialética de Walter Benjamin, o poema é um campo de tensões, onde cada elemento ressurgente e

sobrevive de maneira transformada. A culpa e a violência, longe de se fixarem em um sentido único, continuam a pulsar na linguagem, sempre retornando como espectros inassimiláveis.

.....

Signos

Se esvai de mim o nojo dos mortos.
 Já consigo comer
 na tarde que sucede aos enterros.
 Não sei o que representa em mim esta coragem nova,
 este sensível amor aos enfermeiros,
 este ouvido sem ira para as tosses
 e o que contêm os vasos sob camas e nádegas.
 A veste nupcial tem graça como as mortalhas,
 as invenções humanas comoventes.
 Um rito para o himeneu,
 outro pra alçar o corpo e sepultá-lo.
 Os casamentos são tristes porque externam
 à vista de testemunhas
 a mais funda ânsia de perenidade,
 os noivos sempre nus.
 Os enterros são meio alegres,
 todos olham no morto o irredutível
 que só ele contempla sem ameaças.
 Tudo é uma coisa só. Sombra do que será.
 O que difere é Deus.

Em *Signos*, Adélia Prado articula uma visão radicalmente dialética da existência, dissolvendo as fronteiras convencionais entre vida e morte, prazer e dor, celebração e luto. O poema instaura um olhar contemplativo sobre os ritos humanos, percebendo neles não apenas a tentativa de conferir sentido ao efêmero, mas também a insinuação de uma realidade última que transcende a matéria.

O primeiro verso já anuncia uma transformação essencial: "Se esvai de mim o nojo dos mortos." O que antes causava repulsa e medo passa a ser assimilado com naturalidade. Essa mudança de perspectiva desdobra-se no verso seguinte: "Já consigo comer / na tarde que sucede aos enterros." A imagem do alimento após a morte remete tanto ao aspecto físico da vida que continua quanto ao ritual de comunhão e partilha que frequentemente sucede os funerais. Há aqui uma aceitação do ciclo natural das coisas, um abandono do horror em favor de uma consciência serena da mortalidade.

A poeta então questiona o significado dessa nova postura: "Não sei o que representa em mim esta coragem nova, / este sensível amor aos enfermeiros, / este ouvido sem ira para as tosses / e o que contêm os vasos sob camas e nádegas." A experiência do corpo frágil, enfermo, que antes poderia ser causa de aversão, agora é acolhida sem repugnância. A referência aos enfermeiros enfatiza a dimensão do cuidado, do olhar que se volta para o sofrimento alheio com compaixão e sem as barreiras da repulsa ou da impaciência.

O poema então avança para um paralelo fundamental: "A veste nupcial tem graça como as mortalhas, / as invenções humanas comoventes." O casamento e a morte, geralmente situados em polos opostos da experiência humana, são aqui aproximados como manifestações de um mesmo impulso: a tentativa de conferir solenidade e sentido às grandes passagens da vida. Tanto a veste branca do matrimônio quanto a mortalha são expressões de uma ritualidade que busca inscrever o efêmero em um simbolismo que ultrapassa o instante.

Esse paralelismo se desdobra na sequência: "Um rito para o himeneu, / outro pra alçar o corpo e sepultá-lo." O matrimônio e o enterro são apresentados como cerimônias que marcam momentos de transição. No entanto, há uma inversão na maneira como são percebidos: "Os casamentos são tristes porque externam / à vista de testemunhas / a mais funda ânsia de perenidade, / os noivos sempre nus." Aqui, Adélia Prado subverte a expectativa: o casamento, que socialmente é visto como um evento jubiloso, revela-se melancólico porque evidencia o desejo humano de eternidade. A nudez dos noivos sugere tanto a exposição diante do outro quanto a vulnerabilidade de um compromisso que se inscreve na temporalidade, sempre à mercê da morte.

Já os enterros, que deveriam ser momentos de dor, carregam uma leveza inesperada: "Os enterros são meio alegres, / todos olham no morto o irredutível / que só ele contempla sem ameaças." A morte, ao contrário do casamento, encerra qualquer tentativa de permanência. No corpo morto, as angústias cessam, e os vivos, por um instante, são confrontados com aquilo que está além da linguagem e da ilusão. Há um alívio na certeza da morte que o casamento, com sua promessa incerta de duração, não pode oferecer.

O poema se conclui com uma reflexão definitiva: "Tudo é uma coisa só. Sombra do que será. / O que difere é Deus." Com essa afirmação, Adélia Prado dissolve definitivamente as distinções entre os opostos que estruturam a existência:

casamento e morte, alegria e tristeza, permanência e efemeridade são apenas manifestações da mesma realidade transitória. O que diferencia, o que escapa ao ciclo do nascimento e da morte, é Deus — o absoluto que ilumina a sombra de todas as coisas.

Assim, *Signos* opera como uma meditação poética sobre a condição humana, ancorada na perspectiva benjaminiana de que toda experiência carrega em si tanto a promessa da memória quanto a iminência da dissolução. Adélia Prado, ao recusar uma visão linear da vida, reafirma o poder da poesia como espaço onde as tensões entre o transitório e o eterno encontram sua mais profunda expressão.

.....

Querido Irmão

Como é possível, disse meu irmão,
nem um amigo levantou sua voz em meu favor.
Não sei para onde ir, sinto um desterro.
Vamos a nosso pai, pedi.
Queixemos a nossa mãe o que nos fazem.
Já morreram, ele disse, como nos ouvirão?
Nosso pai, falei, após enterros, desastres,
após extrair os dentes, sentava e comia.
Escuta a mãe cantando:
o Averno ruge, enfurecido,
altar e trono quer destruídos...
Temos poderes para evocar um campo,
dilatar ao infinito a curta vida, em mil e uma noites de
[lembranças:
se nos proteges, ó mãe potente,
contra a inimiga, cruel serpente...
Um dia disseste: não vou no açougue não. E te enfurnaste.
Nosso pai disse: vai porque vai, seu estudantezinho.
E foste. Porque nosso pai bramia em seu brutal amor.
Tens de nossa mãe poucas lembranças,
mas eu te digo, foi corajosa e triste. Seríamos fundadores.
de mil soldados não teme a espada...
cantava ela, como ordem e predição.
Somos órfãos e não.
Teu terninho marrom foi dona Zica quem fez,
dona Zica Peru
que foi ser freira, lá longe...
Teu primeiro retrato tem um olho zarolho.
Magnificat! Magnificat!
Os olhos de nossa mãe resplandeciam:
tiraste dez na escola? Introibo ad altare Dei,

qual é a resposta?
 Ajoelha e jura que nunca mais farás isto.
 Agora come. Para de chorar e come, ordenava nosso pai,
 as bravatas católicas concitantes.
 Tan-ta-ra-ran ta-ra-ran tan-tan,
 como em festa de igreja, em procissão de enterro,
 a banda atrás de tudo,
 a grande dor musicada, o grito agarrado em Deus,
 na orla do manto da Virgem.
 Uma fé humilde e engraçada, uma fé verdadeira.
 Somos órfãos?
 Pois sim, pois não. A medida da vida é o sofrimento.
 Alegra-te, meu irmão. Que belo destino o nosso,
 semear em lágrimas o chão.
 Numa bandeja de prata, foi-se a cabeça de João.
 Que a nossa role também,
 que os anjos digam amém
 e restemos nus.
 No vento, na chuva, na casa destelhada,
 na cova aberta na terra onde estão nossos pais
 esperando a corneta,
 esperando a banda, a trombeta, esperando os filhos
 pra pôr na fila com eles
 e entrar com eles no céu.

No poema *Querido Irmão*, Adélia Prado constrói uma meditação sobre a orfandade, a memória e a religiosidade popular, criando um espaço onde o sagrado e o cotidiano se entrelaçam em uma narrativa marcada pela oralidade e pelo lirismo das reminiscências. O poema é atravessado por imagens de perda e deslocamento, mas também pela força da lembrança como um gesto de sobrevivência, em sintonia com as reflexões de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman sobre a memória como algo que não apenas resiste ao tempo, mas que se reconfigura continuamente.

A voz do poema emerge do lamento do irmão: "Como é possível, disse meu irmão, / nem um amigo levantou sua voz em meu favor." O desamparo é imediato, e sua consequência, inevitável: "Não sei para onde ir, sinto um desterro." O sujeito poético propõe então um refúgio impossível: recorrer aos pais para buscar amparo e justiça. Mas a resposta é desoladora: "Já morreram, ele disse, como nos ouvirão?" O diálogo inicial já estabelece o eixo do poema — a ausência daqueles que deveriam ser a fonte de proteção, a orfandade como condição existencial.

Diante da impossibilidade de recorrer aos mortos, resta a evocação da memória. O sujeito poético insiste na presença do pai e da mãe, reconstruindo-os a

partir de fragmentos de gestos e palavras: "Nosso pai, falei, após enterros, desastres, / após extrair os dentes, sentava e comia." A figura paterna, longe da idealização, aparece como alguém que resiste à dureza da vida por meio de um pragmatismo quase brutal. Já a mãe ressurgue por meio da sua voz em cantos religiosos, onde o apocalíptico e o devocional se misturam: "Escuta a mãe cantando: / o Averno ruge, enfurecido, / altar e trono quer destruídos..."

Essa justaposição entre o terreno e o sagrado é um dos traços mais marcantes da poesia adeliana. A memória da mãe não é apenas afetiva; é também épica, pois suas canções parecem anunciar um destino de luta e resistência. A própria narrativa familiar se confunde com o universo dos grandes relatos bíblicos e históricos: "Seríamos fundadores." A figura materna se transfigura em uma espécie de heroína trágica, corajosa e triste, que canta versos como comandos militares: "de mil soldados não teme a espada..."

A orfandade, no entanto, é paradoxal. "Somos órfãos e não." O que parece uma afirmação contraditória, na verdade, reflete a dialética central do poema. A ausência dos pais é inegável, mas suas presenças ainda ecoam nos pequenos gestos e nas memórias persistentes. A lembrança do terninho marrom feito por dona Zica, a figura da mãe vibrando ao celebrar uma boa nota escolar, a ordem do pai para comer e parar de chorar — tudo isso reitera que a perda não apaga a presença, mas a reinscreve em outros registros.

A religiosidade popular permeia o poema de maneira visceral. O latim dos ritos católicos — "Magnificat! Magnificat!"; "Introibo ad altare Dei" — aparece de forma entrelaçada ao cotidiano familiar, não como dogma distante, mas como uma gramática afetiva, a linguagem com que a infância foi atravessada. O ritmo da procissão e do enterro se confunde: "Tan-ta-ra-ran ta-ra-ran tan-tan, / como em festa de igreja, em procissão de enterro, / a banda atrás de tudo." A música que embala a morte e a vida é a mesma, transformando a dor em celebração, reafirmando uma fé que é simultaneamente humilde e grandiosa, permeada por um humor melancólico.

O poema atinge seu clímax na aceitação do sofrimento como destino: "A medida da vida é o sofrimento." Mas essa aceitação não se dá em chave passiva. Pelo contrário, há um tom de exaltação: "Alegra-te, meu irmão. Que belo destino o nosso, / semear em lágrimas o chão." O sofrimento não é um fim em si, mas um caminho de sacralização da existência. A referência à decapitação de João Batista

— "Numa bandeja de prata, foi-se a cabeça de João." — reforça esse caráter sacrificial, projetando a dor individual para um plano quase mítico.

O desfecho do poema é uma grandiosa cena escatológica: "No vento, na chuva, na casa destelhada, / na cova aberta na terra onde estão nossos pais / esperando a corneta, / esperando a banda, a trombeta, esperando os filhos / pra pôr na fila com eles / e entrar com eles no céu." A orfandade que percorreu todo o poema se dissolve na imagem final de reencontro. A morte já não é apenas ausência, mas promessa de reunião. O céu, nessa visão profundamente católica e popular, não é um espaço etéreo, mas um lugar familiar, onde pais e filhos finalmente se alinham em uma procissão definitiva.

Dessa forma, *Querido Irmão* é uma poderosa meditação sobre a permanência da memória e da fé diante da perda. A poética adelianna, sempre marcada pela fusão entre o trivial e o transcendental, encontra aqui um de seus momentos mais pungentes. A orfandade, longe de ser uma sentença de solidão, é ressignificada como um estado de espera, onde o sofrimento e a saudade se transformam em gestos de sobrevivência, na esperança de um último chamado, quando todas as vozes, enfim, se reencontrarão.

Aqui, nesse grupo de poemas em que a tessitura poética é em grande medida a morte, a complexidade do vazio da morte como processo, é analisada através de uma lente dialética. Assim sendo, o "esvaziamento", pode-se argumentar, serve como um mecanismo para desestabilizar. Observa-se, entretanto, que esse procedimento não é meramente formal; ele assume um caráter profundamente crítico, tensionando a relação entre presença e ausência, entre o material e o imaterial.

Ao evocar a reflexão de Walter Benjamin, essa "dialética do vazio", conforme mencionado anteriormente, não cede à tentação do esquecimento niilista ou do retorno nostálgico a mitos do interior. Em vez disso, propõe uma crítica ativa e incisiva, onde o vazio (da morte) não é um fim em si, mas um processo em constante movimento, desafiando as certezas e provocando crises que abrem espaço para novos delineamentos do pensamento. Assim, o poema se torna um campo de forças onde a ausência e o esvaziamento são tão significativos quanto a presença, exigindo do leitor uma leitura atenta e multifacetada.

Observa-se, então, que a questão da interioridade foi, portanto, deslocada. Isso significa que ela está presente, mas como um carretel ou um novelo de tempo

que pode ser lançada e recolhida alternadamente. A interioridade está de fato presente, mas fragilizada. Está aqui, depois afastada, depois novamente presente, na dobra de uma constante dialética, na síncope de um ritmo.

Assim, só pode ser compreendida na dinâmica de um lugar constantemente inquieto, um operador de constante inquietação: um lugar destinado a situar a leitura em uma dupla distância nunca apaziguada. Desse modo, o trabalho da interioridade “aberta” e das superfícies, ainda que impecáveis, desse conjunto de poemas de *Terra de Santa Cruz*, faz sistema com o trabalho dialético, discernível, de um jogo sobre os limites da imagem poética.

Nesse contexto, o conceito de “retorno” é reavaliado e despojado de suas conotações negativas. Em vez de indicar um retorno a formas primitivas ou simplistas, o retorno aqui é entendido como um processo de rarefação – uma escolha deliberada de reduzir, de esvaziar as imagens poéticas de sua densidade para alcançar uma espécie de reminiscência etérea.

Essa rarefação não implica em perda, mas em uma sutileza que desafia o leitor a perceber as nuances do que é apenas sugerido, em vez de explicitamente mostrado. Trata-se de uma estética que valoriza o que é mantido em suspenso, o que se recusa a se fixar em imagens poéticas reconhecíveis, criando assim um diálogo entre presença e ausência, entre memória e esquecimento, que caracteriza a complexidade e a sofisticação das imagens poéticas adelianas. A arte da memória que toda obra de força exige para transformar o passado em futuro.

A memória, em *Terra de Santa Cruz*, não se restringe ao passado, mas transforma-o em possibilidade futura, num processo que exige do leitor uma interação ativa com a sutileza de suas imagens poéticas. Como uma obra de arte que desafia a fixidez, Prado tece uma literatura que se movimenta, anacrônica e transdisciplinar, em busca de novas maneiras de fazer a memória existir no presente.

A carpideira

Que destino o das flores
que recobriram a morta em seu caixão.
Mais difícil entender que o miriágono!
A marreca se deita sobre os ovos,
puxa para o ninho as folhas secas, cumpre-se.
Enquanto eu tenho medo.

Mesmo assim não desejo senão ficar olhando
os remetentes mistérios.

São tão maus os congressos, as escolas,
tão cheios de café velho e açúcar

que o pensamento divaga:

são elementares Deus e sua obra,

é macho e fêmea

sete cores

três reinos

um mandamento só: amai-vos.

Tinha tanto medo de casar com moço

que não fosse da Rede Ferroviária,

queria trastes de ferro

pra nunca mais se acabarem.

Pensava assim:

se a cama for de ferro e as panelas,

o resto Deus provê:

é nuvem, sonho, lembranças.

Ainda mais que não ia morrer, e ainda não vou,

porque sou doida e escapo como as boninas.

Em todo enterro choro com um olho só.

Com o outro rego a tira de terra

onde suspiros, saudades e perpétuas

hã de nascer e suportar insetos,

ciclo após ciclo de sol, de chuva,

calor de velas, frio de esquecimento.

Porque a vida é de ferro

e não se acaba nunca.

No poema *A carpideira*, Adélia Prado conduz o leitor a uma reflexão onde a morte, o luto e a continuidade da existência se entrelaçam em um jogo de tensões entre efemeridade e permanência. A imagem da carpideira — figura tradicional das mulheres pagas para chorar nos velórios — emerge não como um mero símbolo de dor ritualizada, mas como um ponto de articulação entre a fragilidade da vida e sua resistência obstinada.

O poema se inicia com um olhar melancólico para o destino das flores que adornam os mortos: "Que destino o das flores / que recobriram a morta em seu caixão." A imagem das flores fúnebres, efêmeras e condenadas ao esquecimento, já antecipa a tensão central do poema entre a transitoriedade e a tentativa humana de conferir permanência aos ritos da morte. A poeta, no entanto, escapa de um sentimentalismo convencional ao introduzir, logo em seguida, um enigma: "Mais difícil entender que o miriágon!" O termo, de ressonância geométrica e metafísica, evoca algo de incompreensível, de uma ordem que escapa à razão. A relação entre

a simplicidade do destino das flores e a complexidade do conceito abstrato sugere que há algo na finitude que desafia a lógica humana.

A segunda estrofe se desloca para o campo do natural: "A marreca se deita sobre os ovos, / puxa para o ninho as folhas secas, cumpre-se." O instinto animal, que não se debate com a morte ou a perenidade, realiza sua função sem hesitação. A contraposição entre a organicidade da natureza e o medo humano marca uma das grandes questões da poética adeliana: a consciência da finitude como o que nos separa da simplicidade instintiva dos seres.

Esse medo se manifesta de forma mais direta na confissão do eu lírico: "Enquanto eu tenho medo. / Mesmo assim não desejo senão ficar olhando / os remetentes mistérios." Há, aqui, um reconhecimento da própria condição paradoxal: teme-se o destino, mas a poeta não foge dele; pelo contrário, encara-o, observando seus sinais, suas reverberações no mundo sensível.

O poema então se desloca para uma crítica sutil à artificialidade da vida moderna: "São tão maus os congressos, as escolas, / tão cheios de café velho e açúcar..." A oposição entre a verdade dos ciclos naturais e a estagnação da vida institucionalizada já aparecera em outros momentos da obra de Adélia Prado. A escola e os congressos, que deveriam ser espaços de pensamento e renovação, aparecem como estruturas envelhecidas, incapazes de dialogar com os grandes mistérios.

A sequência seguinte apresenta um momento de epifania simplificada: "São elementares Deus e sua obra, / é macho e fêmea / sete cores / três reinos / um mandamento só: amai-vos." A beleza da existência não reside na racionalização excessiva, mas na aceitação de sua estrutura essencial. Deus, a biologia e a moralidade se reduzem a um esquema singelo, quase infantil, mas que contém uma verdade profunda: a unidade fundamental da vida e o amor como seu princípio único.

O medo da morte retorna em outra forma: "Tinha tanto medo de casar com moço / que não fosse da Rede Ferroviária, / queria trastes de ferro / pra nunca mais se acabarem." Aqui, o desejo de permanência se traduz na escolha do material mais resistente: o ferro. Se o casamento é uma instituição sujeita à corrosão do tempo, ao menos os objetos poderiam garantir uma ilusão de durabilidade. A lógica da poeta é tão ingênua quanto profundamente reveladora do desejo humano de fixar o que escapa.

No entanto, há uma virada na percepção do tempo: "Ainda mais que não ia morrer, e ainda não vou, / porque sou doida e escapo como as boninas." A loucura aqui não é uma patologia, mas um estado de liberdade. A comparação com as boninas — flores pequenas e resistentes — sugere um tipo de sobrevivência que não é a do ferro, mas a daquilo que se espalha, que se adapta e persiste.

Na cena final, a carpideira se revela em sua dualidade: "Em todo enterro choro com um olho só. / Com o outro rego a tira de terra..." A imagem é de uma mulher que, ao mesmo tempo em que lamenta, semeia. O luto e a continuidade da vida coexistem, reafirmando a visão dialética da existência na poética adeliana.

O desfecho do poema sintetiza essa dialética: "Porque a vida é de ferro / e não se acaba nunca." O ferro, que antes era desejado como símbolo de permanência, ressurgue agora não como um objeto fixo, mas como um princípio de continuidade. A matéria da vida não se dissolve; ela se transforma, se recicla, resiste.

Em *A carpideira*, Adélia Prado articula com maestria sua visão de mundo: a coexistência da finitude e da permanência, da perda e da resiliência, do pranto e da esperança. O ciclo da vida, tão temido pelo humano, se impõe com uma força inescapável. E a poesia, ao transformar esse ciclo em linguagem, faz com que ele sobreviva, ecoando infinitamente como um rito que nunca se encerra.

.....

Branco

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

No poema *Branco*, Adélia Prado opera uma poética do limiar, onde a experiência do sagrado se manifesta não como dogma, mas como visão inefável, ressoando profundamente com a teoria da *Nachleben* warburguiana e com a concepção benjaminiana da aura. A poeta constrói uma cena onde o divino não se

dá por meio da palavra, mas no espaço entre o dito e o indizível, numa experiência que se aproxima do que Georges Didi-Huberman define como a sobrevivência da imagem no campo do visível e do oculto.

O poema inicia-se com a evocação do sonho como espaço de testemunho: "É no sonho que voltam para dar testemunho, / insistentes e fustigados,". A estrutura verbal sugere que essas figuras, não totalmente nomeadas, são ao mesmo tempo mensageiras e atormentadas, como se a revelação fosse também um fardo. O verbo fustigados carrega uma ambiguidade que ressoa com as tradições místicas da experiência visionária: aqueles que viram o divino são marcados por essa visão, carregando uma espécie de exílio ontológico.

A imagem se intensifica na linha seguinte: "batidos de halo e nimbo, uma legenda só: pungência pura." A referência ao halo e ao nimbo — ícones da iconografia cristã que indicam santidade — sugere que essas figuras pertencem a um domínio celestial. No entanto, elas não trazem uma mensagem de júbilo, mas de dor concentrada, como indica a expressão pungência pura. Há aqui um deslocamento sutil da santidade para uma dimensão de sofrimento e intensidade, como se a experiência do sagrado não fosse confortadora, mas avassaladora.

O terceiro verso apresenta um paradoxo fundamental: "O que sempre falam as palavras não dizem." A frase condensa uma das questões centrais da poesia adeliана: a insuficiência da linguagem diante da revelação. Assim como em Walter Benjamin, para quem a experiência genuína resiste à comunicação total, aqui Adélia Prado reforça que há um núcleo da verdade que escapa à formulação verbal. O que se comunica não está na palavra, mas no que sobrevive a ela.

O poema então se expande para um cenário visual de altíssima densidade simbólica: "Sustidos no alto clima de claridade e pedras, / sol sobre tufos verdes e areia, vento desencadeado,". A justaposição de elementos — claridade e pedras, sol e tufos verdes, areia e vento — cria uma cena de força quase bíblica, remanescente das paisagens desérticas da revelação mosaica. A presença de pedras reforça a ideia de permanência, enquanto o vento e a luz sugerem uma manifestação transcendental. O espaço da visão não é o da materialidade banal, mas o de uma natureza filtrada pela intensidade da experiência mística.

O desfecho do poema é de uma potência silenciosa: "os fixos olhos dos que viram Deus avisam. / Misericordiosos e imóveis." O verbo avisam não é complementado por nenhum conteúdo explícito. O que esses olhos dizem não está

dito, apenas insinuado. O olhar fixo evoca a estase visionária, a experiência que, por ser absoluta, não pode ser reduzida à narrativa. A dupla qualificação — misericordiosos e imóveis — reforça essa ambiguidade: há compaixão nesse olhar, mas também um afastamento, uma paralisia diante daquilo que, uma vez visto, não pode ser ignorado.

Assim, *Branco* não é apenas um poema sobre o sagrado, mas uma meditação sobre o que significa vê-lo. A experiência do divino, longe de ser triunfal, é uma revelação que pesa, que queima e que transforma irremediavelmente aquele que a recebe. Em sua concisão, o poema encapsula uma das tensões centrais da poética adeliana: o embate entre a visão e a impossibilidade de traduzi-la em palavras, entre a permanência das imagens e sua resistência à domesticação pelo discurso. Como em Warburg, as imagens aqui não se encerram em seu significado imediato; elas sobrevivem, ressurgem, insistem — silenciosas, mas carregadas de uma pungência que não cessa.

.....

Canga

Tudo soa elegíaco.
 Conspira contra a alegria nativa da minha alma
 a lembrança de que existem leprosos
 e um deles saudou o papa
 com braços sem mão e dedos.
 Não fui chamada ao palácio.
 Sabiamente execrou-se:
 ela frequenta o vaso sanitário,
 aquela mulher confusa.
 Tenho dois cestos de cartas com primorosos encômios: ‘...Teu coração bate como as
 asas de um pássaro em pleno voo.’
 De que me vale esta ovação postal
 que não pode entender meus suores noturnos
 e tomará esta queixa, certamente,
 como puro despeito?
 Meu coração bate como as asas de uma galinha de ferro.
 Escrever me subjuga e não entendo,
 tal qual comer, defecar,
 molhar-me de urina e lágrimas.
 Ó anelo de comunhão estrangulado,
 mistério que me abate e me corrói.
 Minha alma canta em delícias.
 Meu corpo sofre e dói.

No poema *Canga*, Adélia Prado constrói uma meditação amarga sobre a existência, onde a tensão entre espiritualidade e carnalidade, reconhecimento e marginalização, se cristaliza na figura do poeta como um ser dividido entre a glória da criação e a miséria do corpo. A canga, título do poema, remete ao jugo imposto aos bois, metáfora para um peso inevitável, um destino que não pode ser recusado. Aqui, essa carga é tanto a poesia quanto a vida em sua materialidade mais crua.

O primeiro verso instaura o tom elegíaco que percorre todo o poema: "Tudo soa elegíaco." A melancolia é estrutural, impregnando não apenas o que é vivido, mas também o que é lembrado. Esse sentimento de luto existencial se aprofunda na estrofe seguinte, quando a poeta afirma que "conspira contra a alegria nativa da minha alma / a lembrança de que existem leprosos". O verso sugere que a alegria não é simplesmente extinta, mas combatida por uma consciência irremovível do sofrimento alheio. A imagem do leproso saudando o papa com braços sem mãos e dedos encapsula essa angústia: a dignidade da saudação persiste, mas marcada pela mutilação. Trata-se de uma visão ao mesmo tempo comovente e terrível, uma cena de sobrevivência precária e ressignificada, que ressoa com a teoria da *Nachleben* warburguiana — as imagens do passado não desaparecem, mas retornam, deformadas e reconfiguradas.

A poeta então se desloca para um outro eixo da dor: a rejeição social. "Não fui chamada ao palácio." A exclusão aqui é simbólica e literal: a poeta não pertence ao espaço do poder, da consagração oficial. O tom irônico se acentua na sentença seguinte: "Sabidamente execrou-se: / ela frequenta o vaso sanitário, / aquela mulher confusa." Há uma afronta à idealização da poeta como figura sublime, pois a linguagem cotidiana e fisiológica desmonta qualquer pretensão de santificação. Adélia Prado desafia a expectativa romântica de que a poesia transcende a matéria — sua poética, ao contrário, se alimenta da corporeidade mais elementar, de fluidos e necessidades básicas, e é precisamente isso que a torna insuportável para uma visão idealizada do poeta.

A terceira estrofe introduz um novo eixo: o descompasso entre o reconhecimento externo e a dor interna. "Tenho dois cestos de cartas com primorosos encômios: / '...Teu coração bate como as asas de um pássaro em pleno voo.'" A imagem do coração leve e alado, descrita pelos admiradores, contrasta com a verdade que a poeta experimenta: "Meu coração bate como as asas de uma galinha de ferro." A metáfora é devastadora. A leveza do pássaro cede lugar ao peso

de algo que, além de inútil, carrega uma contradição: a galinha, que deveria ser frágil e terna, é de ferro, ou seja, um simulacro rígido, sem vida. A poeta, reduzida a um símbolo, se vê esmagada pelo próprio fardo de sua criação.

A escrita, em vez de ser uma libertação, se impõe como um jugo: "Escrever me subjuga e não entendo, / tal qual comer, defecar, / molhar-me de urina e lágrimas." Novamente, a poesia não se dissocia das funções vitais e fisiológicas; ela não se ergue acima da experiência humana, mas se confunde com sua materialidade mais crua. Esse verso se insere no que Walter Benjamin chamaria de uma "imagem dialética" perfeita: a poesia, comumente associada ao espírito, se vê arrastada ao nível da carne, do ciclo corporal inevitável.

No desfecho do poema, a tensão entre corpo e alma se torna insuportável: "Ó anelo de comunhão estrangulado, / mistério que me abate e me corrói." O desejo de pertencimento, de harmonia, de fusão entre espírito e corpo, é frustrado. A poeta não encontra conciliação, apenas um paradoxo irreduzível: "Minha alma canta em delícias. / Meu corpo sofre e dói." A última linha fixa o dilema fundamental do poema: a existência como canga, como fardo irresolúvel, onde a alma, em sua plenitude, se choca contra o limite imposto pelo corpo.

Dessa forma, *Canga* é um poema de brutal honestidade, onde Adélia Prado desmistifica a criação poética, recusando qualquer ilusão de transcendência que a liberte do peso da existência. Sua poesia, longe de se refugiar em abstrações, se ancora na carne, na dor, na incompreensão, criando um espaço onde a materialidade e a espiritualidade não se anulam, mas se confrontam continuamente. Esse embate não se resolve, mas persiste — e é na persistência, na recusa de uma síntese, que o poema encontra sua potência.

.....

O Falso

As autoridades têm olheiras
e estudada voz para os comunicados:
garantiremos a melhor solução entre as partes.
Quais partes? as pudendas?
Destas Deus já cuidou recobrando de pelos.
Meu filho era bonzinho.
Nunca ia suicidar conforme disse o polícia.
Pus a mão na cabeça dele, estava toda quebrada,
mataram de pancada o meu filhinho.

As testemunhas sumiram,
perderam os dentes, a língua,
perderam a memória.
Eu perdi o menino.
“...Ele acolhia as turbas, falando-lhes do Reino,
e aos necessitados de cura devolvia a saúde.”
Palavras duras só para os mentirosos, os legistas
que atrelavam aos outros pesados fardos
que eles mesmos nem sequer tocavam...
Ó grito grande que eu queria gritar,
silvo que me esvaísse.
Certos tons, aves domésticas,
casa amarela com portão e flores me excitam,
mas não posso gozar. Tenho que pregar o Reino.
Quero um sítio, uma chacarazinha de nada,
o cristianismo não deixa,
o marxismo não deixa.
Ó grito grande, na frente dos palácios
episcopais e não:
O POVO UNIDO
JAMAIS SERÁ VENCIDO!
Minha piscina não é de lazer, disse o papa.
Não pretendo ser profeta, disse o bispo.
Que grosso cordão, que balde cheio,
que feixe grosso de coisas más.
Que vida incoerente a minha vida,
que areia suja.
Sou uma velha com quem Deus brinca.
De parelha com iras e vergonhas
meu apetite segue imperturbável,
carnes gordas, farinhas,
prelibo os legumes como a encontros carnaís
e tenho medo da morte
e penso nela diuturnamente
como se eu fosse respeitável, séria,
comedida e frugal dama-filósofa.
Se alguém me acompanhar fundo um partido.
Derrubarei o governo, o papado,
dizimarei as casas paroquiais
e fundarei meu sonho:
num cerrado, inúmeros
desciam os frades com seus capuzes,
como aves marrons, pacificamente, procuravam um lugar.
Eu os acompanhei até que viram uma casa grande.
Tinha um grande fogão, uma grande mesa,
e todos foram entrando e acomodavam-se,
espalhando-se pela casa
como verdadeiros irmãos.

No poema *O Falsete*, Adélia Prado expõe, em maior ou menor grau, com ironia e indignação, a hipocrisia das instituições políticas e religiosas diante da injustiça. O título já antecipa essa crítica: falsete é a voz forçada, artificial, que simula uma verdade inexistente. O poema se estrutura a partir da denúncia de um assassinato — um filho morto pela brutalidade policial, enquanto as autoridades, com suas "estudadas vozes", oferecem apenas discursos vazios. A dor da mãe, expressa na frase simples e devastadora — "Pus a mão na cabeça dele, estava toda quebrada, mataram de pancada o meu filhinho." — confronta diretamente a frieza dos comunicados oficiais.

A crítica se estende à religião, que, ao invés de acolher os sofredores, se perde em dogmas e omissões. A referência a Cristo, que "falava às turbas e curava os necessitados", contrasta com os líderes contemporâneos, que impõem fardos ao povo sem jamais carregá-los. O desejo de revolta se intensifica no grito sufocado do eu lírico — "Ó grito grande que eu queria gritar" —, mas logo cede ao peso das restrições ideológicas: "O cristianismo não deixa, o marxismo não deixa."

O poema alcança um ápice de ironia e indignação ao ridicularizar a desconexão dos líderes religiosos com a realidade: "Minha piscina não é de lazer, disse o papa." O eu lírico oscila entre a revolta — "Se alguém me acompanhar fundo um partido, derrubarei o governo, o papado." — e um desejo mais profundo de comunhão, expresso na cena final, onde frades pacificamente buscam abrigo em uma casa grande, sentam-se à mesa e partilham o alimento.

No fim, *O Falsete* não é apenas um poema de denúncia, mas um retrato da tensão entre ira e esperança. Se de um lado há a corrupção e o cinismo das instituições, do outro, sobrevive o desejo de uma fraternidade verdadeira, simples e humana. A voz do poema oscila entre o grito e a oração, revelando que, na poética adeliана, a verdade nunca está no discurso oficial, mas naquilo que escapa dele.

.....

Miserere

Eu desenhava no papel de seda uma flor de cinco pétalas
quando me ocorreu a vingança contra os donos do mundo.
Tentando versos com que vos narrar minha trama,
adormeci sentada, o queixo desabado no peito.
Coitada, diríeis, é aquela que vimos esbravejar no seminário?
Cismeí que adoecia e procurei o médico.

Ele não foi perspicaz.
 Auscultou, prossional, minhas cavidades
 e prescreveu ginástica, redução de calorias, vida calma.
 Doía tudo. Aqui dói, doutor, aqui também.
 É certo que o senhor nunca deglutiou pedras,
 mas, afianço-lhe, mesmo a água que bebo
 é indigesta coisa sólida no meu bucho.
 Ele precaveu-se, intimidado pela minha fluência,
 pelo manuseio intemorato que dispenso às palavras.
 Dependendo da atividade intelectual,
 da sensibilidade de cada um,
 tais sintomas ocorrem, minha senhora.
 E mostrou as garras, defensivo,
 mais uns grãos de enfado.
 Eu não estava doente. E estava muito.
 O medo de morrer, habitualmente grande,
 trinta vezes aumentado.
 Comecei a rezar no registro dos náufragos:
 Perdoa-me, Senhor. Lembra-Te de que és meu Pai.
 Como gostaria de nascer de novo
 e começar tudo generosamente.
 Olha pelos lhos que deixarei,
 por meu marido que talvez não se case mais.
 Onde achará, neste lugar pequeno, outra mulher que lhe ofereça
 tantos motivos pra morticar-se?
 Passeava na casa, amargando a saudade prévia dos seus cantos.
 Doía tudo, até que,
 até que nada, não dói mais.
 Recolhi-me ao corriqueiro estatuto
 de comer, dormir, lavar-me,
 recuperado o saudável desejo de que se fodam bem
 determinadas pessoas em suas empresas.
 Continuo passando a língua no molar obturado,
 desgostosa, porque se não sou eu a cuidar da cozinha,
 uma lata de óleo é a conta de dois dias.
 Confesso-vos: quando comecei a escrever
 o que eu queria era fazer um teatro.
 Fostes salvos do sacrifício de uma opinião
 por este grito que me interrompeu:
 acode aqui, dona Wíllia, o seu cachorro deu convulsão!
 Judith entrou de noite no acampamento inimigo
 e decapitou Holofernes.
 Pergunto-vos, sem que nos ouçam os fracos e os ímpios:
 poderia eu também?
 Não durmo porque nada se exaure, requerendo atenção,
 matança, oferta de comida, futuros de paz, empregos;
 e eu tenho um corpo talhado para prazeres só e guerra.
 Posso? Comer? Dormir? Gostar de homens?
 Louvar-Vos — em perfeita alegria — neste tempo cinzento e pegajoso?
 Não é possível conseguir a atenção de uma cidade inteira

— há misteres inadiáveis nos banheiros,
 nas casas com menino pequeno —
 nem silêncio. Há os aparelhos eletrônicos e as línguas compridas.
 Mas duzentas pessoas numa sala,
 com olhos xos na cena,
 verão que a vida é doida, doida,
 que o ser humano até hoje está sem calças,
 que Deus é bom e duro.
 Que Jesus Cristo quando ri alucina as pessoas
 e atrai a todos quando diz: AMAIVOS.
 Eu estou apaixonada.
 Ó meu Deus, me ajuda a escrever um drama.

No poema *Miserere*, Adélia Prado constrói um monólogo febril, onde a consciência oscila entre a revolta, a angústia existencial e a súplica por redenção. O título remete ao latim *Miserere mei, Deus* (Tem piedade de mim, ó Deus), verso inicial do Salmo 51, tradicionalmente associado ao arrependimento e à busca de misericórdia. No entanto, o poema transgride qualquer leitura linear da súplica cristã, incorporando humor, brutalidade e um senso trágico de desorientação.

O primeiro verso sugere um contraste entre o gesto delicado e o pensamento violento: "Eu desenhava no papel de seda uma flor de cinco pétalas / quando me ocorreu a vingança contra os donos do mundo." Esse deslocamento repentino da contemplação estética para a ideia de vingança já antecipa a estrutura errática do poema, onde a mente da poeta salta entre estados opostos — contemplação e fúria, religiosidade e escárnio, resignação e desejo de subversão.

O poema então se inclina para uma cena de esgotamento físico e desamparo médico: "Cismeí que adoecia e procurei o médico. / Ele não foi perspicaz." A doença aqui não é apenas orgânica, mas metafísica. O corpo e a alma se misturam em um mal-estar que o médico, com suas prescrições banais ("ginástica, redução de calorias, vida calma"), não consegue compreender. A ironia da poeta desmonta a linguagem médica e transforma sua dor em uma imagem concreta e absurda: "É certo que o senhor nunca deglutiou pedras, / mas, afianço-lhe, mesmo a água que bebo / é indigesta coisa sólida no meu bucho." O corpo se torna uma prisão, um receptáculo de um mal-estar que não encontra nome.

A crise se intensifica com a amplificação do medo da morte: "O medo de morrer, habitualmente grande, / trinta vezes aumentado." A súplica surge quase como um instinto de sobrevivência: "Perdoa-me, Senhor. Lembra-Te de que és meu

Pai." Mas essa oração não é pacífica. É uma negociação, um ajuste de contas com Deus e com o mundo: a poeta antecipa seu luto por si mesma, sofre pela família que deixaria para trás e ironiza a inevitável continuidade da vida doméstica sem ela: "Onde achará, neste lugar pequeno, outra mulher que lhe ofereça / tantos motivos pra mortificar-se?"

No entanto, a dor não culmina em uma revelação transcendental. A poeta retorna ao cotidiano com uma recuperação abrupta e irreverente: "até que nada, não dói mais." O cansaço da crise espiritual cede espaço ao pragmatismo: "Recolhi-me ao corriqueiro estatuto / de comer, dormir, lavar-me." Mas essa normalidade não é redenção, apenas um intervalo antes do retorno da inquietação: "recuperado o saudável desejo de que se fodam bem determinadas pessoas em suas empresas." A explosão de vulgaridade não é um capricho, mas uma reafirmação do corpo e do instinto como resposta ao excesso de angústia.

A sequência final do poema mergulha na teatralidade, em um duplo sentido: o desejo literal de escrever uma peça e a consciência de que a vida é, em si, uma encenação. O chamado para a violência — "Judith entrou de noite no acampamento inimigo / e decapitou Holofernes. / Pergunto-vos [...] poderia eu também?" — resgata a narrativa bíblica como metáfora para o desejo de justiça e subversão. O poema, até então disperso em sua estrutura errante, encontra um foco: a necessidade de construir algo que capture essa experiência caótica.

O teatro se torna, então, a possibilidade de condensar a verdade que a vida real não acomoda: "Mas duzentas pessoas numa sala, / com olhos fixos na cena, / verão que a vida é doida, doida." A revelação final é que Deus, em sua bondade e severidade, não se resolve em dogmas, mas na imprevisibilidade da existência: "Que Jesus Cristo quando ri alucina as pessoas / e atrai a todos quando diz: AMAIVOS."

O desfecho é um abandono total ao desejo de criação: "Eu estou apaixonada. / Ó meu Deus, me ajuda a escrever um drama." A súplica retorna, mas agora não mais como pedido de salvação, e sim como necessidade de transformar o caos em arte. *Miserere* não busca um Deus que alivie a dor, mas um Deus que conceda o dom de convertê-la em um espetáculo, onde a tragédia e a graça coexistam no mesmo palco.

Essa estética do não dito, ao mesmo tempo evanescente e poderosa, conecta-se, podemos argumentar, em maior ou menor grau, ao conceito de campo

expandido, onde a escrita se desdobra além das fronteiras tradicionais, flertando com a memória e o esquecimento de maneira fluida.

Tal como Krauss, em seu estudo sobre a escultura, redefiniu o espaço da arte para além das limitações tradicionais, a escrita de Prado desafia a rigidez dos gêneros literários ao se colocar em constante diálogo com outras formas de expressão. A memória em *Terra de Santa Cruz*, mais do que um simples repositório de recordações, assume um caráter dinâmico e performático, movendo-se entre o individual e o coletivo, entre o íntimo e o universal.

Seus poemas, ao entrelaçarem tempos, espaços e sensações, recuperam, simultaneamente, aspectos do cotidiano pessoal e da história social brasileira, compondo um mosaico onde a memória é fragmentada, sobreposta e recriada. Nesse sentido, é possível dizer que a escrita de Prado opera num entre-lugar²⁰⁶, como descreve Josefina Ludmer, onde o real e o ficcional se misturam, criando novas formas de percepção e representação.

Diante dessa perspectiva, a memória em *Terra de Santa Cruz* não é estática, mas sim um campo em movimento contínuo, moldado por forças culturais, políticas e históricas. Ao evocar episódios de violência política, como o suicídio de Frei Betto, Prado dá voz a uma memória coletiva que, mesmo dolorosa, precisa ser articulada. Seus versos, permeados de indignação e revolta, emergem como um “vômito” de crítica social, conforme bem descrito por Branca Maria de Paula. A poética de Adélia não se restringe ao espaço individual; ela é performática, atravessada por forças sociais e históricas que extrapolam a subjetividade.

É nesse ponto que a teoria de Georges Didi-Huberman, com sua abordagem sobre a memória e o tempo, oferece uma ferramenta interpretativa crucial. A memória, para Didi-Huberman, é sempre uma forma de sobrevivência e de ressignificação do passado no presente. Em Prado, a memória funciona de maneira semelhante, ao transitar entre as camadas do tempo e ao se reconfigurar constantemente, refletindo tanto o fluxo pessoal quanto o coletivo. Isso ecoa a ideia warburguiana de imagens em movimento, uma trajetória incessante de ressignificação que, na obra de Prado, se dá por meio da justaposição de imagens poéticas que capturam instantes de uma experiência compartilhada.

²⁰⁶ O conceito de **entre-lugar** é fundamental na obra de Josefina Ludmer. Ele se refere a espaços, tempos e identidades que não se encaixam em categorias predefinidas, que estão em constante movimento e transformação. É um lugar de fronteira, de hibridismo, onde diferentes culturas, histórias e linguagens se encontram e se misturam.

Em *Terra de Santa Cruz*, Adélia Prado materializa essa concepção ao mobilizar uma poética onde o passado, ao invés de um registro imutável, se torna um lugar de renovação contínua. Ao trazer para a superfície episódios dolorosos e históricos, como o suicídio de Frei Betto, Prado não busca apenas registrar um trauma, mas articula uma memória coletiva que pulsa, resiste e transforma. Seus versos, permeados por indignação, ganham um tom ritualístico de denúncia e expiação, como se cada palavra, cada imagem, fosse uma espécie de “retorno fantasmático” da injustiça histórica, que emerge para intervir no presente. A evocação desses traumas, como Didi-Huberman observa em sua teoria, não se dá apenas pela lembrança; é um “vômito” de crítica, uma performatividade que subverte o passado ao recolocá-lo no aqui e agora.

Nesse sentido, Prado transforma a memória em um organismo vivo, cuja natureza resiste a qualquer forma de esquecimento ou apaziguamento. Quando ela escreve sobre a “vida incoerente” e sobre o “medo da morte”, ou quando desenha imagens vívidas de sofrimento e de sacrifício em seus poemas, o que faz é deslocar o passado de seu lugar de repouso, ativando-o como uma presença perturbadora e questionadora do presente. Essa memória, como um arquivo de sobrevivências, exhibe “sintomas” que, ao surgirem de forma visceral e poética, interpelam o leitor, tal como o fazem as sobrevivências em Warburg e Didi-Huberman. Em Prado, a tradição e o passado são forças latentes que, ao emergirem de suas imagens, transformam a recordação em crítica social. Não é apenas o passado que se sobrepõe ao presente; é o presente que se vê obrigado a se redefinir diante dessas figuras traumáticas e das persistências simbólicas que sobreviveram.

Ao enunciar sua poesia de forma performática, Adélia Prado transcende o espaço da subjetividade, inserindo o leitor na experiência da memória como um campo onde forças culturais, históricas e políticas se encontram e se reconfiguram. A memória em *Terra de Santa Cruz*, portanto, não é um fim, mas uma ponte que conecta o passado à possibilidade de transformação social, questionando as estruturas e evocando a capacidade humana de reescrever seu lugar no tempo.

No entanto, essa experiência partilhada não se dá de forma passiva ou documental. Assim como Krauss reconfigura a escultura para além de suas fronteiras fixas, Prado transforma a memória em um espaço performático, onde o leitor é chamado a interagir com o texto, a participar de uma espécie de ritual coletivo de rememoração. Em *Terra de Santa Cruz*, a memória é, portanto, uma

prática transdisciplinar que atravessa o tempo e o espaço, revelando-se tanto nos detalhes mais domésticos e cotidianos quanto nos grandes eventos históricos.

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.

No poema *Casamento*, Adélia Prado transforma um ato trivial — a preparação do peixe — em uma metáfora poderosa da intimidade conjugal. O cotidiano, longe de ser mero pano de fundo, torna-se o solo onde o sagrado e o amor se revelam, alinhando-se à estética dialética de sua poética, onde o sublime não se encontra na fuga da materialidade, mas na sua imersão mais profunda.

O poema se inicia com uma oposição: "Há mulheres que dizem: Meu marido, se quiser pescar, pesque, mas que limpe os peixes." Esse enunciado estabelece um modelo de divisão de tarefas pragmático, distanciado. No entanto, a voz do eu lírico se contrapõe a essa lógica: "Eu não." A recusa marca uma posição afetiva radicalmente diferente, onde a relação conjugal não é um acordo de funções, mas um espaço de compartilhamento.

A cena se desdobra em um gesto de entrega: "A qualquer hora da noite me levanto, ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar." O corpo do peixe, aberto e manipulado, é um símbolo da matéria bruta da vida, daquilo que precisa ser trabalhado em conjunto. A cozinha, muitas vezes associada à servidão feminina, aqui se converte em um espaço de comunhão. A fisicalidade do ato — "de vez em

quando os cotovelos se esbarram" — reforça a proximidade quase ritualística do casal.

O que poderia ser um simples relato doméstico se expande para um território simbólico quando o marido, ao falar do peixe capturado, inscreve na cena uma narrativa quase épica: "'Este foi difícil', 'prateou no ar dando rabanadas'." O peixe, que salta no ar prateado, evoca imagens de transfiguração e sacralidade, remetendo a símbolos cristãos e à tradição mística do alimento como dádiva.

A presença do silêncio, "de quando nos vimos a primeira vez", sugere que o momento na cozinha é mais do que uma tarefa compartilhada; é um rito que reencena a fundação do amor, um reencontro que resgata a memória afetiva do casal. O silêncio é denso, profundo como um rio, carregando a sedimentação do tempo vivido juntos.

O fechamento do poema, "Coisas prateadas espocam: somos noivo e noiva.", reafirma essa dimensão simbólica. A metáfora do brilho sugere que, mesmo após o tempo de convivência, há um frescor, um renascimento contínuo do amor. O casal não é apenas marido e mulher, mas noivo e noiva — como se a essência do matrimônio estivesse na renovação constante do encantamento.

Assim, *Casamento* se insere na tradição poética adelianna de tornar o ordinário luminoso. A poeta dissolve as fronteiras entre o profano e o sagrado, inscrevendo a experiência do amor não em promessas grandiosas ou em idealizações, mas nos gestos mínimos e concretos da vida comum. Ao final, o casamento, como o peixe capturado, é um movimento entre o esforço e a dádiva, um trabalho contínuo de escamação e revelação, onde o amor, como a prata no ar, resiste ao tempo.

.....

A menina e a fruta

Um dia apanhando goiabas com a menina,
ela baixou o galho e disse pro ar
- inconsciente de que me ensinava -
"goiaba é uma fruta abençoada".
Seu movimento e rosto iluminados
agitaram no ar poeira e Espírito:
O Reino é dentro de nós,
Deus nos habita.
Não há como escapar à fome da alegria!

No poema *A menina e a fruta*, Adélia Prado constrói uma cena singela, mas carregada de sentido, onde a simplicidade de um gesto infantil se revela como uma epifania. A menina, ao abaixar um galho e afirmar, sem intenção didática, que "goiaba é uma fruta abençoada", encarna a pureza e a espontaneidade da fé. Seu ato, despretensioso, ilumina a percepção do eu lírico, que vê nesse instante não apenas um aprendizado, mas uma revelação.

A justaposição entre o pó da terra e o Espírito sugere a fusão entre o material e o sagrado, um dos eixos centrais da poética adeliana. Como em tantas outras passagens de sua obra, o divino não se manifesta por meio de grandiosos milagres, mas no ordinário, na fruta colhida, na alegria instintiva da criança.

O verso final, "Não há como escapar à fome da alegria!", sintetiza essa experiência: a felicidade é um impulso vital, tão natural quanto a fome física, e Deus, presente na matéria do mundo, se revela justamente nesse desejo pelo encantamento. Assim, o poema reafirma o que está no cerne da visão espiritual de Adélia Prado: o sagrado é imanente, e a experiência da beleza, do alimento e da partilha é um modo de tocá-lo.

.....

Lembrança de maio

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

No poema *Lembrança de maio*, Adélia Prado tensiona o corpo e o sagrado, revelando como a memória, longe de ser um repositório fixo, é um campo de forças

em constante movimento. A experiência evocada não se limita à subjetividade da poeta, mas ressoa dentro de uma tradição cultural e histórica em que o desejo, a religiosidade e a repressão se entrelaçam.

O poema se inicia com uma pulsação desamparada: "Meu coração bate desamparado / onde minhas pernas se juntam." Esse deslocamento do centro emocional para o ponto de convergência das coxas já sinaliza a fusão entre espiritualidade e desejo. A exaltação vital logo irrompe: "É tão bom existir!" — um grito que se insere na tradição da mística feminina, em que o êxtase não é apenas transcendência, mas também imanência.

A justaposição de imagens — "Seivas, vergôntees, virgens, / tépidos músculos" — inscreve a memória num corpo que não é apenas biológico, mas simbólico. Assim como em Georges Didi-Huberman, para quem a memória se dá na fricção entre passado e presente, a poeta mobiliza imagens que não apenas registram um instante vivido, mas que sobrevivem e se reconfiguram no poema.

O espaço da igreja, longe de ser um local de submissão, transforma-se em um palco de vertigem e poder: "No topo do altar ornado / com flores de papel e cetim / aspiro, vertigem de altura e gozo." O altar, aqui, não é apenas um símbolo de devoção, mas de desejo e ascensão. A poeira nas rosas, o incenso das velas — elementos sensoriais que poderiam remeter ao rito religioso — adquirem um tom afrodisíaco, deslocando a cena para um território onde o prazer e a fé se fundem.

No desfecho, a poeta se vê em um estado paradoxal: "Santa sobre os abismos, / à voz do padre abrasada / eu nada objeto, / lírica e poderosa." A imagem da santa não é de castidade repressora, mas de um poder que nasce da entrega. O nada objeto sugere uma anulação que não é passividade, mas plenitude. Como em Warburg, a imagem sobrevive não como repetição vazia, mas como um corpo que atravessa o tempo e se reinscreve no presente, exigindo uma leitura sempre renovada.

Assim, *Lembrança de maio* não é apenas um poema sobre um instante de epifania individual, mas uma reconfiguração da memória feminina e do desejo dentro da tradição católica. O que se atualiza aqui não é apenas a lembrança, mas a própria possibilidade de reinscrever o corpo como um arquivo do sagrado, onde o prazer e a fé coexistem em uma tensão que, longe de se resolver, continua pulsando.

.....

Lapinha

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

O poema *Lapinha* sintetiza, em sua tessitura, a confluência entre a memória, o sagrado, o feminino e o cotidiano, pilares do quadrantal adeliانو. Ele não apenas evoca uma recordação infantil do Natal, mas transforma essa experiência em um campo dinâmico onde sobrevivências simbólicas, conforme postulam Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, são mobilizadas e ressignificadas.

A memória, nesse poema, não é estática nem mero registro nostálgico. Em vez disso, a poeta aciona uma temporalidade anacrônica, na qual a infância e o presente coexistem: "Olhando a manjedoura, o que eu sentia / — sem arrimo de palavras — / era o que sinto ainda." Esse retorno da experiência não se dá por meio da simples recordação, mas sim como um fenômeno de *Nachleben*, um reviver das imagens do passado no presente, com nova intensidade e significado. A criança que se compadecia de Deus até as lágrimas persiste na poeta adulta, como uma ressonância que não se perdeu no tempo.

O cotidiano é, aqui, mais do que o cenário da infância pobre; ele é o solo onde o mistério se inscreve. Os preparativos para o Advento, o vinho e os doces, os rituais que cercam a espera pelo nascimento divino, não são apenas hábitos familiares, mas atos carregados de sentido. Eles reiteram que o sagrado, na poética adeliانو, não está apartado da vida comum, mas nela se infiltra, transfigurando o

trivial em epifania. Esse é um dos gestos centrais de Terra de Santa Cruz: encontrar o divino no ordinário, a sacralidade na areia e na palha.

O feminino se manifesta de modo sutil, mas essencial. A experiência narrada é mediada pela sensibilidade de uma menina que cresce em um ambiente no qual o Natal não é apenas celebração, mas um campo de experiência espiritual e afetiva. O olhar feminino de Adélia Prado não observa apenas a manjedoura; ele a reinterpreta, reconectando-se com uma tradição de devoção materna e sacralização da experiência infantil. A imagem do Menino estremecendo no feno e a compaixão que dele emana inscrevem-se nesse território simbólico do feminino enquanto guardião da vida e do sagrado.

Por fim, o sagrado, na visão de Prado, não é dogmático nem inatingível. Ele se manifesta na materialidade: "À luz que não tolera excessos, / o musgo, a areia, a palha cintilavam, / a pedra. Eu cintilava." Essa luz que não tolera excessos é uma metáfora da transcendência que se revela no equilíbrio e na sutileza. O que cintila não é apenas o cenário da manjedoura, mas a própria poeta, pois o sagrado nela se imprime, fazendo com que a experiência do divino não seja apenas contemplativa, mas transformadora.

Dessa maneira, Lapinha não é apenas uma rememoração do Natal da infância. Ele exemplifica como a memória na obra de Adélia Prado se constitui enquanto gesto poético de sobrevivência. Não há um passado fixo e sepultado, mas uma mobilização de imagens que retornam, insistem e se reinventam. Como em toda a poética adeliana, a simplicidade do poema esconde um mecanismo sofisticado de construção simbólica, no qual as forças da tradição, do feminino, do cotidiano e do sagrado se encontram para compor um instante de revelação.

.....

Os Tiranos

Joaquim meu tio foi imperturbável ditador.
Só uma de minhas primas se atreveu a casar-se.
As outras ficaram pra lhe honrar a memória
com azedumes e pequenos delírios.
Produzem crochê e hilaridade contando-se anedotas,
virtude e paciência que desperdiçam
por equivocado orgulho, irado catolicismo.
Em bordados e haveres gastam a amargura recíproca:
o galinheiro é de Alvina,

o canteiro é de Rosa,
 o guaraná é de Marta
 na geladeira de Aurora.
 Não pisaram na igreja no casamento da irmã.
 Tia Zilá dá sinais de cansaço,
 breve estará na Glória.
 Não tendo a quem mais servir,
 as primas vão brigar empunhando
 rosários, agulhas, maçanetas.
 Mas, se baterem à porta, servirão biscoitos
 e a anedota do rato equilibrista, que solicito sempre:
 'Um dia papai estava dormindo no quartinho da sala,
 acordou com um barulhinho tin-tin, tin-tin-tão...'
 Me comovem as primas, os tios emoldurados na parede,
 os ratos na batalha campal daquela casa
 caçando pra roer os restos
 do que, apesar de tudo, foi amor.

O poema *Os Tiranos* se inscreve no quadrantal adeliano de maneira particularmente contundente, mobilizando a memória, o feminino e o cotidiano para revelar como o passado se impõe ao presente de forma opressiva, sem, no entanto, obliterá-lo completamente. Aqui, a memória não se dá como reminiscência passiva, mas como uma força de sobrevivência, um espectro que se manifesta na materialidade dos objetos, nos gestos das personagens e nos pequenos rituais cotidianos.

O feminino surge como resistência e também como resignação. As primas, enclausuradas no universo doméstico, parecem prisioneiras de uma ordem patriarcal encarnada na figura do tio Joaquim, o imperturbável ditador. Ele não apenas determinou os destinos das mulheres da família, mas perpetuou um modelo de existência no qual o serviço, a renúncia e a disciplina são a norma. As que ficaram, ao contrário daquela que ousou casar-se, tornaram-se guardiãs de sua memória, mas o fizeram através de azedumes e pequenos delírios, sintomas de uma vida marcada pela repressão. A ironia do poema está em como essa submissão não se dá sem contradições: enquanto sustentam o legado tirânico do tio, disputam entre si minúcias domésticas — um galinheiro, um canteiro, um guaraná — transformando a casa em um espaço de pequenas batalhas, como se a dominação masculina tivesse sido internalizada e reproduzida na fragmentação do feminino.

O cotidiano, como sempre na poética adeliana, não é um mero cenário, mas um campo de inscrição do sagrado e da memória. A cena final, em que as primas,

apesar das brigas, ainda servem biscoitos e contam a anedota do rato equilibrista, evidencia essa duplicidade: há ressentimento, mas há também um desejo latente de acolhimento. A repetição ritualística da anedota ('Um dia papai estava dormindo no quartinho da sala, acordou com um barulhinho tin-tin, tin-tin-tão...') ecoa o que Didi-Huberman descreve como a persistência de imagens sobreviventes — algo que retorna, que se recusa a desaparecer, como um sintoma de tempos passados ainda não completamente digeridos. Esse gesto performático, ao mesmo tempo banal e carregado de afeto, não é apenas uma rememoração, mas um ato de reinscrição da memória na experiência presente.

O sagrado, por sua vez, está presente de maneira ambígua. Ele aparece no irado catolicismo, no rosário que se torna arma de disputa, mas também na evocação final do amor que, apesar de tudo, sobrevive. A casa, marcada por uma rígida moralidade católica, se revela um espaço de confinamento e culpa, onde a religião é menos uma promessa de transcendência e mais um instrumento de controle e castigo. Mas, ao mesmo tempo, a figura de Tia Zilá, que dá sinais de cansaço e breve estará na Glória, sugere uma espécie de redenção iminente, como se o fim de sua existência marcasse o último elo de um ciclo de opressão.

A imagem dos ratos no desfecho — caçando pra roer os restos do que, apesar de tudo, foi amor — sintetiza, com maestria, a tensão fundamental do poema. A casa, espaço de sobrevivências, é também um espaço de ruínas. O amor existiu, mas foi corroído pelo tempo, pelo rancor e pelas disputas mesquinhas. No entanto, ele ainda deixa vestígios, ainda pode ser encontrado nas frestas da memória e nos ritos banais da convivência familiar.

Assim, *Os Tiranos* não é apenas um retrato ácido de uma família disfuncional, mas uma complexa meditação sobre como o passado sobrevive no presente, sobre como as heranças culturais e emocionais se infiltram na tessitura da vida diária. No jogo entre rigidez e afeto, entre domínio e resistência, Adélia Prado mais uma vez transforma o ordinário em um espaço de revelação.

.....

Limites

Uma noite me dei conta de que possuía uma história,
contínua, desde o meu nascimento indelével de mim.
E de que era monótona com sua fieira de lábios, narizes,

modos de voz e gesto repetindo-se.
 Até os dons, um certo comum apelo ao religioso
 e que tudo pesava. E desejei ser outro.
 Minha mãe não tinha letras.
 Meu pai frequentou um ginásio por três dias
 de proveitoso retiro espiritual.
 Tive um mundo grandíssimo a explorar:
 ‘Demagogia, o que é mesmo que essa palavra é?’
 Abismos de maravilha oferecidos em sermões triunfantes:
 ‘Tota pulchra est Maria!’
 Só quadros religiosos nas paredes.
 Só um lugar aonde ir
 — e já existiam Nova Iorque, Roma!
 Tanta coisa eu julguei inventar,
 minha vida e paixão,
 minha própria morte,
 esta tristeza endócrina resolvida a jaculatórias pungentes,
 observações sobre o tempo. Aprendi a suspirar.
 A poesia é tão triste! O que é bonito enche os olhos de
 [lágrimas.
 Tenho tanta saudade dos meus mortos!
 Estou tão feliz! À beira do ridículo
 arde meu peito em brasas de paixão.
 Vinte anos de menos, só seria mais jovem.
 Nunca, mais amorável.
 Já desejei ser outro.
 Não desejo mais não.

O poema *Limites* condensa, com precisão e lirismo, a tensão fundamental da poética adelianna: o embate entre pertencimento e desejo de fuga, entre tradição e reinvenção, entre a contingência da memória e a necessidade de transcendência. Como em *Terra de Santa Cruz*, a poeta não se contenta com uma visão nostálgica do passado, mas o mobiliza como um campo de forças vivas, onde identidade e destino se confrontam e se redefinem.

A memória, nesse poema, assume a forma de uma continuidade inexorável, uma história contínua, desde o nascimento, indelével de mim. Essa constatação, longe de ser um simples reconhecimento, pesa sobre a poeta como uma prisão, marcada pela repetição: modos de voz e gesto repetindo-se. A individualidade parece dissolver-se na herança familiar e cultural, em um ciclo monótono de gestos e crenças transmitidos. Essa percepção se inscreve na lógica das sobrevivências warburgianas: não somos apenas sujeitos do presente, mas também atravessados por imagens e estruturas que resistem à passagem do tempo, impondo-se como um destino.

O cotidiano, espaço essencial na obra de Adélia Prado, aqui se apresenta como território da clausura. O lar da infância é descrito em sua limitação material e simbólica: Só quadros religiosos nas paredes. / Só um lugar aonde ir. A cultura doméstica, imersa no catolicismo e nos sermões triunfantes, oferece à poeta um universo grandioso em potência, mas fechado em sua própria lógica. No entanto, essa aparente restrição não anula a possibilidade de deslumbramento: Abismos de maravilha oferecidos em sermões triunfantes: 'Tota pulchra est Maria!' O latim eclesiástico, nesse contexto, não é apenas um signo de religiosidade, mas um portal para o mistério e o desejo.

O feminino se insinua na referência à mãe, cujo analfabetismo simboliza não apenas uma limitação social, mas uma condição histórica da mulher subjugada. No entanto, há também a insinuação de um legado espiritual: Até os dons, um certo comum apelo ao religioso. A poeta se percebe como herdeira dessa linhagem, ao mesmo tempo em que deseja romper com ela. É um conflito fundamental na obra de Adélia Prado: o feminino como espaço de transmissão de saberes, mas também de clausura.

O sagrado, por sua vez, opera em dois registros: como estrutura opressora e como possibilidade de epifania. O universo religioso impregna a infância da poeta, ao ponto de marcar suas emoções mais íntimas: Tanta coisa eu julguei inventar, / minha vida e paixão, / minha própria morte. A religiosidade, então, não é apenas um elemento externo, mas uma gramática afetiva e existencial, que molda até mesmo o modo como a poeta concebe a si mesma. No entanto, essa imersão não é meramente dogmática: A poesia é tão triste! O que é bonito enche os olhos de lágrimas. Aqui, o sagrado se confunde com a estética, com a experiência sensível do belo. O divino, em Adélia Prado, nunca é apenas um dogma; ele se manifesta na emoção, na vulnerabilidade, no desejo de plenitude.

O poema culmina em um gesto de reconciliação: Já desejei ser outro. / Não desejo mais não. Essa aceitação, contudo, não se dá como uma mera resignação. Pelo contrário, é o resultado de uma jornada onde o desejo de fuga se transforma em reconhecimento da própria trajetória como espaço de riqueza e beleza. O que antes pesava como destino inexorável, agora se revela como fonte de plenitude. A poeta, ao final, não quer ser mais jovem, nunca, mais amável. A consciência da própria história, que antes oprimia, agora se transforma em um espaço de amor e aceitação.

Assim, *Limites* não é apenas um poema sobre identidade e memória, mas um mergulho na experiência existencial de ser atravessado pelo passado e, ainda assim, encontrar nele a própria centelha de liberdade. É, em última instância, um poema sobre sobrevivência — não apenas das imagens do passado, mas do próprio eu, que se afirma, se transforma e resiste.

.....

Sagração

Na casa de meus pais, minha mãe cozinhava,
eu tomava conta de menino pequeno.
Inquieta, porque o moço aguardava-me.
O neném está molhado, dizia-lhe,
vou lhe trocar as fraldas.
Fui para o quarto, minha mãe me passando olhos,
eu experimentando vestidos pra chegar na porta
e conversar com o moço sussurrando-me:
quero comer suas pernas, sua barriga, seus peitos,
quero tocar você.
E deveras tocava-me com o fundo da alma dele
reluzindo nos olhos:
Você trocou o neném?
Você é tão esquisita!
Para de falar em amigos e me escuta.
Comecei a chorar de prazer e vergonha.
Olhando meus pés descalços ele riu.
As vibrações da carne entoam hinos,
também às que se vira o rosto como a fornicações:
flatulência (disse num meu ouvido),
bocejos (disse no outro),
pulsações de prazer.
— Estive ataviada o tempo todo...
— E é tão simples e nu, continuou,
uma mulher fornida em sua cama
pode louvar a Deus,
sendo apenas fornida e prazerosa.
— Os pobres já sabem...
— Sim, quando escrevem nos muros
OS MENDIGOS SAÚDA-VOS Ó DEUS.
Parecia um anjo falando as sabedorias...
Hélios, chamei-lhe, também luminescente,
o corpo representa o espírito.
— Aprendes rapidamente, louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo!
entooou com os abismos de sua alma cristã
e me atraiu para sempre.
Quem é o papa, perguntei-lhe, ansiosa por sacramentos.
— É nosso pai abençoando-nos.

E me chamou vaca, como se dissesse or, santa,
prostituta feliz.

O poema *Sagração*, de Adélia Prado, é uma celebração da memória como experiência em trânsito, onde a subjetividade se entrelaça ao desejo, ao feminino e ao sagrado. A cena doméstica inicial — a mãe cozinhando, a filha cuidando do irmão pequeno — configura um espaço de tradição e continuidade familiar, mas a inquietação do eu lírico rompe essa estabilidade. O desejo amoroso irrompe nesse cotidiano ritualizado, assumindo uma intensidade sagrada e carnal, um jogo entre a inocência e a descoberta do corpo. O jovem amado, que sussurra palavras de posse e atração, não apenas desperta a consciência física da narradora, mas também a conduz a um estado de epifania, onde a sexualidade se torna veículo de transcendência.

A tensão entre carne e espírito, um dos eixos centrais da poética adeliana, ganha aqui um tratamento radical. O desejo, longe de ser um obstáculo ao divino, se apresenta como caminho: uma mulher fornida em sua cama pode louvar a Deus, sendo apenas fornida e prazerosa. A ideia de que a experiência corpórea pode ser um ato de devoção subverte dicotomias tradicionais entre o sagrado e o profano, inserindo-se em uma tradição mística na qual a união física pode ser também um êxtase espiritual. Nesse contexto, a linguagem religiosa e litúrgica se apropria do desejo, transformando a experiência amorosa em um sacramento: o amante se torna Hélios, luminescente como um anjo, e o próprio ato de entrega se converte em um aprendizado teológico.

Esse movimento performático da memória, no qual o desejo e a fé se entrelaçam, remete às reflexões de Didi-Huberman sobre o tempo e a ressignificação do passado no presente. O que se desenha em *Sagração* não é um simples retorno nostálgico, mas a atualização de um rito, onde a vivência do feminino se faz símbolo de sobrevivência. Assim como em *Terra de Santa Cruz*, a memória não é estática, mas um campo de forças que se reconfigura, confrontando e iluminando a experiência individual e coletiva. A transgressão do sagrado tradicional, ao tornar o prazer um espaço de louvor, desafia leituras moralistas e inscreve a experiência erótica como uma manifestação legítima da sacralidade, ecoando a presença de um Deus que se revela também na plenitude da carne.

A fluidez da memória em Prado reflete a interdisciplinaridade contemporânea mencionada no conceito de campo expandido. Seus versos não são confinados à pura forma poética; eles dialogam com o teatro, a narrativa, a crítica social, e até com a performance, criando um “móvil” poético, como sugere Ludmer. Essa mobilidade da escrita de Prado, seu constante estado de transformação, reflete uma condição poética que está em crise e, ao mesmo tempo, em renovação perpétua. O poema, como afirma a citação referida, jamais acata a unidade do discurso prosaico; pelo contrário, mantém-se em tensão, revelando uma abertura crítica essencial.

Tal tensão entre o som e o silêncio, entre a presença e a ausência, entre a expressão e a impressão, como propõe o trecho citado, reflete a própria estrutura da memória em *Terra de Santa Cruz*. A memória, no texto de Prado, não é meramente aquilo que se lembra, mas também aquilo que se esquece, aquilo que permanece em silêncio, que se oculta nas entrelinhas do poema. Dessa forma, a obra desafia o leitor a perceber as ausências tanto quanto as presenças, a compreender que a memória é, em última instância, uma negociação entre o que foi e o que ainda está por vir.

Terra de Santa Cruz, ao mesmo tempo que recupera uma memória individual e coletiva, faz isso de maneira anacrônica, rompendo com as barreiras temporais e espaciais, transformando a escrita em um lugar de abertura e de ressignificação constante.

Eis, contudo, o que permanece difícil de conceber: que a imagem poética adeliãna possa perturbar nosso ler e, desde o seu âmago de humanidade fugaz, nos encarar; desde sua dessemelhança que opera uma perda e fragmenta o visível. Eis a dupla distância que devemos nos esforçar para compreender.

Diante disso, observa-se que em *Terra de Santa Cruz* a imagem poética dialética se apresenta, de forma paradoxal, como a memória de um esquecimento conscientemente reivindicado. E, sendo assim, isso tudo define nada menos que uma exigência simultaneamente cognitiva, ética e estética. E o que essa exigência pede? Pede que nada seja sacrificado às falsas certezas do presente e que nada seja sacrificado às nostalgias duvidosas de um sonho substantivado. O que equivale a dizer: nada deve ser sacrificado à tautologia do visível, nem a uma crença que encontre seu sustento em uma transcendência invisível. Assim, a imagem poética dialética adeliãna se torna o lugar por excelência para considerar o que realmente nos interpela no que lemos. Adélia Prado não teme, diante das certezas de seus

respectivos tempos, reconvocar mitos ou paradigmas religiosos, mas não para restaurá-los, e sim para superá-los em formas absolutamente novas e originais.

A grande lição de Benjamin, através de sua noção de imagem dialética, foi nos advertir que a dimensão essencial de uma obra de arte moderna não reside em sua novidade absoluta — como se pudéssemos esquecer tudo. Quando uma obra consegue reconhecer o elemento mítico e memorativo do qual procede para superá-lo, quando consegue reconhecer o elemento presente do qual participa para transcender suas limitações, então ela se torna uma imagem autêntica no sentido benjaminiano.

Adélia Prado, em *Terra de Santa Cruz*, faz exatamente isso ao evocar os tempos passados. Sua obra não é moderna, no sentido de um projeto que exclui toda memória; tampouco é um sonho do passado ou da origem. Ela é dialética, porque opera como um momento de despertar, fazendo brilhar o chamado na memória do sonho, e dissolvendo o sonho em um projeto de razão. Em outras palavras, na dialética adeliана, o passado não é um refúgio, mas um chamado à ação, e o presente se torna o campo fecundo de uma memória que continuamente se refaz e nos transforma.

A memória em *Terra de Santa Cruz*, de Adélia Prado, emerge como um espaço de recriação e fricção, onde as marcas do passado — tanto individuais quanto coletivas — são revisitadas e ressignificadas. Ao evocar momentos e figuras de outrora, a poeta não faz apenas uma recuperação do que já foi. Ela cria um diálogo entre passado e presente, e, nesse movimento dialético, a memória atua como uma força viva, que provoca e desafia. Não há aqui qualquer nostalgia ou idealização. Ao contrário, Adélia parece sugerir que o passado, quando trazido ao presente, carrega em si um potencial transformador, uma energia que nos impulsiona a agir e reinterpretar o presente. Nesse processo, a história do Brasil, marcada pela colonização e pela repressão, não é apenas lembrada, mas confrontada.

Dessa forma, ao iluminar o passado, a memória na obra de Prado não é um refúgio nostálgico, mas um espaço de confronto e transformação. O quadrantal adeliано — a simplicidade/cotidiano, a memória, o sagrado e a feminilidade — revela-se como uma plataforma para ressignificar o presente. A obra de Adélia, ao amalgamar camadas, nos chama a agir, a reconsiderar as marcas deixadas pela

história e a explorar, através de sua poesia, novas possibilidades de sentido e transcendência.

Diante disso, pode-se argumentar, em linhas gerais, que a poética adeliana, ao revisitar, em maior ou menor grau, a história brasileira – em *Terra de Santa Cruz* –, nos convida a confrontar as cicatrizes deixadas pela colonização e pelas ditaduras, em vez de meramente recordá-las. A memória em *Terra de Santa Cruz* não aparece como uma fuga para o passado, mas como uma ferramenta para a transformação no presente, questionando e ressignificando as feridas que ainda moldam a identidade coletiva do país. Esse uso ativo da memória não apenas rememora os eventos históricos, mas os expõe em sua complexidade, instigando o leitor a enxergar o passado como algo que ainda pulsa e interfere no agora.

Esse movimento de reaparição, tão caro aos estudos de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, ganha um novo contorno na obra de Adélia Prado. A memória, em sua poética, traz os ecos da história, mas não para paralisar o sujeito contemporâneo. Pelo contrário, as sombras do passado reaparecem como forças propulsoras que exigem uma resposta crítica e criativa no presente. O ato de lembrar, nesse sentido, não se limita à rememoração passiva, mas se transforma em um gesto poético que aponta para a ação e a redenção, seja no plano individual ou coletivo.

Ao lado da memória, a feminilidade em *Terra de Santa Cruz* se impõe como uma dimensão central da poética de Adélia. As figuras femininas na obra não são meramente espectadoras das tensões sociais e históricas que atravessam o Brasil. Elas assumem o protagonismo, seja nas esferas íntimas do cotidiano, seja nos movimentos espirituais e políticos que atravessam o texto. Em Adélia, o sagrado e o feminino estão profundamente entrelaçados, e é nesse ponto que sua poética se eleva: a mulher, ao incorporar o divino no seu dia a dia, transforma o ordinário em um espaço de resistência e renovação.

A repetição dos gestos cotidianos – lavar a roupa, preparar a refeição, cuidar da casa – não é, em Adélia Prado, uma expressão de submissão, mas um terreno fértil para a manifestação do sagrado. É através desses rituais comuns que a mulher se conecta com o transcendente, transformando o que parece mundano em uma experiência de espiritualidade profunda. A feminilidade em Adélia não se reduz às funções tradicionais, mas ressurgue como uma força ativa, que desafia as fronteiras entre o divino e o cotidiano, entre o passado e o presente. Ora, o que é esse

movimento se não um reconvocar mitos ou paradigmas religiosos, mas não para restaurá-los, e sim para superá-los em formas absolutamente novas e originais?

O sagrado, por sua vez, ocupa uma posição de destaque em *Terra de Santa Cruz*, e sua manifestação ultrapassa as questões de fé individual. O sagrado, em Adélia Prado, é também um caminho para confrontar as injustiças e contradições do Brasil contemporâneo. A cruz, símbolo que dá nome à obra, carrega essa ambivalência: é ao mesmo tempo sinal de sofrimento e de esperança, um convite à redenção que passa pela reconciliação entre o humano e o divino. A espiritualidade, aqui, não está afastada da realidade histórica. Ela se apresenta como uma chave de interpretação do caos e das contradições que permeiam a vida cotidiana e a história do país.

Adélia Prado, com sua poética, constrói um universo onde essas diferentes dimensões – a memória, o sagrado, o cotidiano e a feminilidade – se entrelaçam de forma orgânica. Ao unir essas camadas, Adélia nos oferece uma literatura que ultrapassa a esfera pessoal ou confessional, propondo uma reflexão mais ampla sobre a nossa própria história e sobre o papel transformador da poesia.

A memória é um dos elementos centrais na obra de Adélia Prado, e em *Terra de Santa Cruz*, ela assume um caráter particularmente político. Ao rememorar o passado, Prado revisita as cicatrizes deixadas pelo processo de colonização e pela ditadura militar, posicionando sua poética como um espaço onde o esquecimento é combatido e as histórias são recontadas sob uma nova luz. A memória, nesse sentido, funciona como uma resistência ao apagamento imposto pelas narrativas oficiais.

Nesse processo de revisitar a história, a poeta questiona o ideal de um Brasil abençoado pela cruz, confrontando a violência histórica e propondo a necessidade de uma cura que passa, primeiro, pela lembrança do que foi perdido ou destruído. O ato de recordar, em Adélia, não é meramente saudosista, mas uma forma de resgatar a dignidade e de denunciar as injustiças sofridas. A história brasileira é permeada por traumas que continuam a reverberar no presente, e *Terra de Santa Cruz* utiliza a memória, em maior ou menor grau, também como um instrumento de intervenção política e poética.

A escatologia presente no tempo poético de Adélia Prado reflete a renovação contínua e a esperança de uma ressurreição que não é apenas espiritual, mas também material e histórica. Nesse sentido, a obra se alinha com uma tradição que

busca na poesia não apenas a beleza formal, mas também a possibilidade de transformação social.

Além disso, *Terra de Santa Cruz* se destaca por sua habilidade em integrar o drama da existência humana com as questões políticas e sociais da época. Embora a tônica de sua poesia permaneça, de fato, mais ligada ao existencial, à relação amorosa e ao cotidiano, Adélia Prado expande seu olhar para além dos limites do eu, oferecendo uma visão crítica da realidade. Esse movimento de expansão é, em grande parte, sustentado pela presença constante da memória – pessoal, familiar e nacional – que reabre feridas e redesenha os contornos do passado, trazendo-o para o presente.

Em suma, Adélia Prado articula sua poética com as questões políticas de seu tempo, sem abrir mão dos elementos centrais que compõem o quadrantal de sua obra. A simplicidade, o sagrado, a memória e o feminino não são apenas temas isolados, mas partes integradas de uma reflexão mais ampla sobre a história e a condição humana. Em *Terra de Santa Cruz*, a poeta mineira nos mostra que a poesia pode ser, simultaneamente, íntima e coletiva, pessoal e política, simples e profundamente complexa.

Sua obra se entrelaça com as tensões sociais, políticas e históricas que marcam o Brasil, e faz isso de maneira sutil, mas incisiva. Dessa forma, a simplicidade, o sagrado, a memória e o feminino, pilares de seu quadrantal, são as lentes através das quais ela reinterpreta o passado e projeta um futuro.

Considerações Finais

Ao abordar a obra *Terra de Santa Cruz*, de Adélia Prado, esta dissertação procurou iluminar o ponto de inflexão que a obra representa tanto na trajetória da poeta mineira quanto na própria história literária brasileira. Publicado em 1981, o livro surge em um momento crítico, não só para a história política do país, mas também para a progressão poética da autora. Em um Brasil em processo de redemocratização, Prado lança um olhar profundo sobre a realidade nacional, onde o sagrado, o cotidiano, a feminilidade e a memória se entrelaçam, criando uma complexidade que desafia leituras simplistas de sua obra.

A escolha do título *Terra de Santa Cruz* já indica o desejo da poeta de discutir, sob sua própria ótica, a história do Brasil. Ao evocar o nome dado ao país no momento de sua “descoberta”, Adélia Prado se engaja em um diálogo com a história oficial, questionando os ideais de redenção e nação abençoados pela cruz. Nesse sentido, a obra vai além de um lirismo pessoal e confessional, expandindo seu alcance para questões sociais e políticas. O suicídio de Frei Tito, um evento emblemático da repressão política no Brasil, emerge em sua obra como um símbolo de dor e sacralidade, uma forma de reelaborar poeticamente as marcas deixadas pela violência ditatorial.

Assim, *Terra de Santa Cruz* se posiciona como uma obra onde a história do Brasil é lida à luz de um quadrantal que não se furta de confrontar as contradições da nação sem deixar de lado o profundo caráter espiritual, memorialista e feminino que caracteriza a poética da autora.

Essa justaposição entre o sagrado, o cotidiano, a feminilidade, a memória e o histórico é central para entender o amadurecimento da obra de Adélia Prado. Diferentemente de suas primeiras publicações - *Bagagem* e *O coração disparado* -, *Terra de Santa Cruz* amplia o escopo para questões coletivas, permitindo que o íntimo e o público se fundam. A poeta se torna uma voz que fala não apenas de si, mas também de uma nação em crise. Nesse processo, a obra desafia a crítica tradicional, que, em grande parte, limitou a leitura de Prado a questões de gênero ou espiritualidade.

O estudo empreendido nesta dissertação buscou, entre outras coisas, preencher uma lacuna na crítica literária ao destacar outros âmbitos de *Terra de Santa Cruz*. Embora críticos como Frei Betto e Augusto Massi tenham apontado o

engajamento social na obra de Prado, a análise aqui proposta aponta para as implicações desse engajamento.

A obra é organizada em três blocos — Território, Catequese e Sagração — que marcam uma progressão simbólica. Em cada uma dessas partes, a poesia de Prado constrói e desconstrói o quadrantal - o sagrado, o cotidiano, a feminilidade e a memória - revelando uma relação dialética. Ao se empreender uma leitura mais atenta de *Terra de Santa Cruz*, pode-se argumentar, em linhas gerais, que para Adélia a memória histórica do Brasil é permeada pela dor, mas também pela promessa de redenção, uma dualidade que Adélia Prado explora com grande sutileza.

A crítica, no entanto, ainda hesita em reconhecer essa ambiguidade como parte integral da poética adeliana. Parte dos estudiosos, como Antonio Hohlfeldt, vê *Terra de Santa Cruz* como uma continuação do lirismo pessoal presente nos primeiros livros da poeta. Contudo, este estudo refuta essa perspectiva ao argumentar que a obra representa uma mudança de direção, onde o indivíduo se funde ao coletivo e a poesia se torna um meio de intervenção na realidade social. Adélia Prado reinterpreta o Brasil, não como um espaço idílico, mas como um lugar onde o sofrimento humano encontra eco na história do país e onde o sagrado, o feminino, o cotidiano e a memória surgem como uma resposta.

As contribuições desta dissertação também tocam no papel do feminino na obra de Prado. A mulher em *Terra de Santa Cruz* não é apenas musa, mas agente de transformação social. Essa faceta da poesia adeliana, embora explorada de forma tangencial pela crítica, ainda carece de uma análise mais profunda, o que abre espaço para futuras pesquisas sobre a complexidade das relações de gênero em sua obra.

Apesar das limitações inerentes a qualquer pesquisa, este estudo procurou avançar a compreensão da obra de Adélia Prado, inserindo-a em um debate mais amplo. Ao amalgamar o sagrado, o cotidiano, a feminilidade e a memória, Prado oferece uma visão crítica, mas também esperançosa, onde a poesia pode atuar como força de transformação.

Adélia Prado se vale, ainda, de uma complexa simbologia que atravessa a obra, ligando temas aparentemente desconexos como o erotismo, a esperança e a redenção. É nessa sobreposição de sentidos que reside a força de sua poesia. O sagrado se mistura ao mundano, o feminino à memória coletiva, o cotidiano à busca

pela transcendência, resultando em uma obra que reflete a multiplicidade da condição humana e da própria história do Brasil.

A crítica literária, especialmente nas duas primeiras décadas após a estreia de Adélia Prado, muitas vezes desconsiderou a profundidade política e social de sua obra. Como Ramos, em linhas gerais sugere, a busca pelo sentido em uma obra literária não deve se limitar a uma interpretação normativa, mas deve englobar a construção de significados que emerge tanto do texto quanto de seu contexto histórico. Dessa forma, este estudo procurou mostrar como *Terra de Santa Cruz* não se restringe a um diálogo com a história, mas propõe uma releitura crítica dessa história.

As considerações feitas ao longo desta dissertação apontam, entre outras coisas, que o trabalho de Adélia Prado em *Terra de Santa Cruz* é uma proposta poética que desafia as fronteiras entre o pessoal e o político, o espiritual e o material, o individual e o coletivo. Ao amalgamar o sagrado, o cotidiano, a feminilidade e a memória, Prado oferece ao leitor uma visão profundamente crítica, onde a poesia emerge também como um instrumento de reflexão e, acima de tudo, de transformação.

Ao final desta dissertação, resta claro que *Terra de Santa Cruz* é uma obra que exige uma leitura multifacetada, onde as fronteiras entre o sagrado, o cotidiano, a feminilidade e a memória, o pessoal e o coletivo, são constantemente questionadas e reformuladas. A poesia de Adélia Prado, com sua linguagem simples, mas repleta de significados complexos, desafia categorizações fáceis e convida o leitor, em *Terra de Santa Cruz*, a uma reflexão profunda sobre o Brasil e sua história.

O impacto desta pesquisa não se limita à obra de Adélia Prado. Ela aponta para novas direções nos estudos literários, sugerindo que a literatura brasileira contemporânea pode e deve ser lida a partir de suas interseções. A obra de Prado, ao unir elementos de forma tão orgânica, oferece uma contribuição inestimável para o entendimento das tensões que definem o Brasil contemporâneo.

Assim, a dissertação não só revisita e amplia a crítica sobre *Terra de Santa Cruz*, mas também abre portas para uma reavaliação da obra de Adélia Prado em seu conjunto. Ao final, emerge a imagem de uma poeta que não se limita a descrever o sagrado, o cotidiano, a feminilidade e a memória, mas que, através de sua linguagem única, oferece um testemunho profundo das contradições do Brasil e

de sua própria busca por transcendência. O quadrantal de Prado, longe de ser uma fuga da realidade, é, na verdade, uma resposta a ela — uma forma de confrontar o caos histórico e encontrar sentido nas sombras da história.

REFERÊNCIAS

- ALI, F. **Um país de memória e sentimento**: alguns temas na poesia de Adélia Prado. Dissertação (Mestrado)—Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- ALVES, Gláucio Zani. **Antologia, taxonomia e fortuna crítica: a bagagem poética de Adélia Prado**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras – Tecnologias da Edição) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. 1. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.
- BALBINO, Evaldo. **Inspiração e poiésis na poesia de Adélia Prado**. Anais do SILEL, v. 2, n. 2, Uberlândia: EDUFU, 2011.
- Bataille, Georges. **Origem dos textos**. In_ A pura felicidade: ensaios sobre o impossível. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Tradução de João Barrento. São Paulo: Alameda, 2016.
- BETTO, Frei. **Adélia nos prados do Senhor**. In.: _____. Caderno de literatura Brasileira. São Paulo: Moreira Sales, 2000.
- BRANCO, Lúcia Castello. **O que é escrita feminina?** São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CAMPOS, Lindoberg. **O quão modernistas ainda somos?**. Rascunho, 2022.
- CARDEAL, R. **O olhar sacramental na poesia de Adélia Prado**. VERSALETE, Curitiba, v. 3, n. 4, p. 378, jan./jun. 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN; Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN; Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.** Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DINIZ, Sônia Figueiredo. **Adélia Prado: poesia, a passagem de Deus entre os homens.** Belo Horizonte: Suplemento Literário de Minas Gerais, n. 505.

EL-JAICK ANDRADE, D. **Escrita da História e política no século XIX:** Thomas Carlyle e o culto aos heróis. Revista História & Perspectivas, [S. l.], v. 1, n. 35, 2007.

FOUCAULT. Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 1996.

FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **O rastro e a cicatriz:** metáforas da memória. Pro-Posições, Campinas, v. 13, n. 3 (39), p. 125-133, set./dez. 2002.

GOMBRICH; E.H. **Breve história do mundo.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GULLAR, Ferreira. **Uma poesia brasileira.** Belo Horizonte: Suplemento Literário de Minas Gerais, n. 925.

HOHLFELDT, Antonio. **A epifania da condição feminina.** In.: ____ Caderno de literatura Brasileira. São Paulo: Moreira Sales, 2000.

Ipotesi Juiz de Fora, v. 7, n. 13, p. 165-176, jan./jun. 2011.

MASSI, Augusto. **Móvil para Adélia.** In: ____ Poesia reunida. Rio de Janeiro: Record, 2019.

MAUSS; M. **Ensaio sobre a dádiva.** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MESNIL; Jacques. **A biblioteca de Warburg.** In: ____ A presença do antigo: escritos inéditos - volume 1. Tradução Cássio Fernandes. São Paulo: Editora Unicamp, 2018.

MOREIRA, U. A. **Uma poética da casa.** Uniletras, v. 22, n. 1, p. 81-104, dez. 2000.

MORET, Ana Lúcia. **Tradição e modernidade na obra de Adélia Prado.** 1993.

MORICONI, Italo. **Como e por que ler poesia brasileira do século XX.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MORICONI, Italo. **Poética do Sublime e volta da poesia do sublime na poesia brasileira.** In: ____ NASCIMENTO, E.; MATOS, C; PEDROSA, C. (Org.). Poesia Hoje. Niterói: Eduff, 1998.

PASCHE, Marcos. **Milagre dos pés descalços.** Rascunho, 2016.

PAULA, Branca Maria de (org.). **O anjo poético de Adélia Prado.** Suplemento Literário de Minas Gerais, n. 505.

POTTS, Alex. **Winckelmann's e a construção da história**. In: Arte e história, v.4, 1ªed. São Paulo: Cultrix, 1982.

POUND, Ezra. **O ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

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

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

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 5º ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

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

QUATREMÈRE DE QUINCY. A.S. **Cartas a Miranda sobre o movimento dos monumentos de arte italianos**. In:____ FREUD. S. O mal-estar na civilização. In: ESB, v.21. 1º ed. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. 4ºed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RICCIARDI, Giovanni. **Entrevista**: Adélia Prado. Belo Horizonte: Suplemento Literário de Minas Gerais, n. 505.

RICHMOND, Carolyn. **Adélia Prado**: uma nova voz na lírica brasileira I e II. Belo horizonte: Suplemento literário de Minas Gerais, 1982.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Manifestos e conteúdo latente: as vanguardas latino-americanas**. Rascunho, 2022.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Adélia ontem e hoje**. Rascunho, 2011.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Adélia: a mulher, o corpo e a poesia**. In:____ PRADO, Adélia. Poesia reunida. Rio de Janeiro: Record, 2019.

SAXL. F. **Continuidade e variação no significado das imagens**. Palestras. Londres: The Warburg Institute, 1957. In:____ DIDI-HUBERMAN. Georges. A imagem sobrevivente. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

SILVA, Evaldo Balbino da. **Entre a santidade e a loucura**: o desdobramento da mulher na bagagem poética de Adélia Prado. Belo Horizonte, v. 6, p. 181-186, ago. 2003.

SOARES, A. **A natureza imaginativa da memória: Cecília Meireles e Adélia Prado**.

SOARES, Angélica. **A espacialização do tempo no memorialismo poético de Cecília Meireles, Adélia Prado e Renata Pallottini**. Uniletras, Ponta Grossa, v. 33, n. 1, p. 29-41, jan./jun. 2011.

SPERBER, S. F. **Adélia Prado: a poesia como ascese**. Lusorama. Zeitschrift für Lusitanistik, Frankfurt am Main, ano XII, n. 31, p. 38-50, 1996.

TEIXEIRA, Celso Márcio. Lapinha de Jesus.Editora Vozes, 2023.

TYLOR; E. B. **Primitive culture**. Paris: Reinwald, 1876-1878. In: ____

DIDI-HUBERMAN; Georges. A imagem sobrevivente. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. **Dürer e a Antiguidade Italiana**. In: Cadernos benjaminianos. Belo Horizonte, nº5, p. 66-72, jan-jun, 2012.

WARBURG; Aby. **A presença do antigo**: escritos inéditos - volume 1. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018.

WINCKELMANN; J. J. BORNHEIM; G. A. **Reflexões sobre a arte antiga**: estudo introdutório. Tradução Herbert Caro; Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento/URGS, 1975.

ZILBERMAN, Regina. **Poesia feminina em tempo de repressão**. Signótica, v. 16, n. 1, p 143-169, jan./jun. 2004. 174f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.