

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ALINE GISELE ROSKOSZ BITTENCOURT

POESIA E ROSTIDADE: A “BAGAGEM” DE ADÉLIA PRADO

**PONTA GROSSA
2019**

ALINE GISELE ROSKOSZ BITTENCOURT

POESIA E ROSTIDADE: A “BAGAGEM” DE ADÉLIA PRADO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Ponta Grossa junto ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Estudos da Linguagem como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem, na linha de pesquisa: Subjetividade, Texto e Ensino.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvana Oliveira

**PONTA GROSSA
2019**

B624 Bittencourt, Aline Gisele Roskosz
Poesia e rostidade: a “bagagem” de Adélia Prado/ Aline Gisele Roskosz Bittencourt. Ponta Grossa, 2019.
81 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de concentração – Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana de Oliveira.

1. Adélia Prado. 2. Rosto da literatura - desfazimento. 3. Subjetividade feminina. I. Oliveira, Silvana. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa- Mestrado em Estudos da Linguagem. III. T.

CDD : 808

ALINE GISELE ROSKOSZ BITTENCOURT

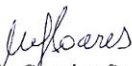
POESIA E ROSTIDADE: A "BAGAGEM" DE ADÉLIA PRADO

Dissertação apresentada para obtenção do título grau de
Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa,
Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 29 de outubro de 2019.



Doutora em Teoria e História Literária – Universidade Estadual Ponta Grossa



Marly Catarina Soares

Doutora em Literatura – Universidade Estadual de Ponta Grossa



Georgiane Garabely Heil Vázquez

Doutora em História – Universidade Estadual de Ponta Grossa - PPGH

*Cantiga triste, pode com ela
é quem não perdeu a alegria.
(PRADO, 2017, p. 47)*

AGRADECIMENTOS

Início por Aquele que esteve comigo em todas os momentos e que me acalentou nos momentos mais difíceis: Deus.

Agradeço aos meus pais, Nelza e Adir, pelo companheirismo, pelo altruísmo, pela compreensão e ajuda e por todo incentivo aos estudos, sempre. Especialmente a minha mãe que me ensinou duas importantes lições: A importância dos estudos para atingir a liberdade e que não se deve nomear a qualquer um pela nobre palavra amigo.

Agradeço imensamente a minha orientadora, Professora Silvana Oliveira, por confiar em mim, por crer que nesse trabalho, por se tornar meu exemplo de profissional e de pessoa desde a época da Graduação e das aulas de Literatura, muito obrigada de coração.

Agradeço também a banca, Professora Marly e Professora Georgiane pelo aceite em contribuir com esse trabalho e por todas as considerações desde a qualificação desta pesquisa.

Ao meu filho amado, Olavo, que no auge de seus seis anos, entendeu minhas ausências para a construção desse sonho e que com cada beijinho e suas singelas frases “mãe, você vai conseguir.” “mãe, bem que você merece esse mestrado.”, me fez e me faz mover o mundo.

Aos meus queridos companheiros de caminhada: Everton, Letícia, Juliana, João, Eduardo, Marcia, Franciele, Isabel e Emerson (que inesperadamente nos deixou, neste meio tempo) que se fizeram, para mim, uma rede de apoio durante todo esse tempo de Mestrado, com toda certeza a presença de cada um tornou essa caminhada mais leve.

Ao meu querido companheiro, namorado e amigo, Luís Guilherme G. Cunha, obrigada por não me deixar nunca desistir, por sempre ter aquela palavra de incentivo e aquele café revigorante! Obrigada!

Minha amada irmã, Karine Roskosz, eu te agradeço de todo coração por sempre estar presente, por segurar minha mão, enxugar minhas lágrimas e ser

um exemplo de ética e força. Se cheguei até aqui é porque pude contar sempre contigo. Amo-te!

Aos meus diretores e diretoras (Pilatti, Cecília, Dênis, Luis Fernando, Gilberto, Andréa) queridos amigos que a vida me deu, sempre compreensíveis para que eu pudesse me ausentar em alguns momentos para realização deste trabalho. Minha sincera gratidão.

As minhas tias Neldi e Lúcia, a minha prima Eliane e irmãzinha Karol; mulheres com quem pude e posso contar.

Não poderia deixar de lembrar das amizades que me sustentaram em um período difícil de minha vida, com quem muitas vezes desabafei e ouvi muitas palavras de apoio: Sandra, Andrea, Lorena, Lu, Marlene, Márcia, Lili, Filó, Rose, Lu Ávila (em memória) enfim, mulheres que lutam pelo seu espaço na sociedade e que me inspiraram e inspiram.

Ao antigo e estimado amigo de tanto tempo, Diego Gomes do Valle (mesmo que ausente, devido às escolhas e correrias da vida), por me motivar e estimular com sua exemplar caminhada, agradeço-lhe e o levo em meu coração e memória.

Aos demais familiares, amigos e companheiros, dentre eles, Marcelo (pai do meu filho), que passaram por minha vida me ajudando a ser quem hoje sou, agradeço pelo aprendizado.

Aos professores do Mestrado em Estudos da Linguagem pelas espetaculares aulas e inestimável aprendizado.

A Vilma, secretária, que com sua atenção e carinho não me deixava esquecer dos afazeres burocráticos.

A todas as mulheres que sonham, buscam e lutam por seu espaço e liberdade nessa sociedade ainda tão desigual. Gratidão.

Dedico este trabalho às mulheres guerreiras do cotidiano e as das literaturas. A todas que seguem levando em seu peito suas bagagens da infância até a vida já adulta. Aquelas que não puderam estudar, as que foram reprimidas, aos que não tiveram a bagagem da leitura, aos que na infância tiveram de carregar tristes fardos; aos que não se rostificam e nem se deixam rostificar nessa viagem chamada vida.

RESUMO

Este estudo busca uma nova possibilidade de leitura das obras de Adélia Prado, em especial na Poesias reunidas (2017) e alguns poemas do Livro *Bagagem*, sob uma perspectiva de os perceber como movimentos de “desfazimento” ou rompimento do rosto da literatura. Verificamos, primeiramente, o percurso da produção de Adélia Prado, a fim de contextualizar qual é o lugar dessa autora na Literatura nacional, bem como sua obra é concebida pela crítica, e abordagens de seus poemas, de maneira que pudéssemos perceber ainda a carência de trabalhos nesta área da literatura. Procuramos observar como os elementos composicionais da subjetividade e poética adeliana, se estruturam e dialogam nos poemas da citada poeta. Tivemos por intenção compreender de que forma esses elementos servem de mecanismo de exercício desfazimento do rosto da Literatura, se consideramos que a Literatura possui uma tipologia mais ou menos fixa, e como o contexto de escrita dessas obras da poetisa ressignificam o olhar para elas. Para fomentar este estudo, nos centramos como referencial teórico a produção de Gilles Deleuze e Felix Guattari, no livro *Mil Platôs* (v. III, 1996), com ênfase nos artigos *Rostidade* e *Como criar para si um corpo sem órgãos*; também outros conceitos engendrados pelos teóricos estão acionados neste trabalho. Entendemos que Adélia Prado recria na linguagem literária a imagem do feminino tradicional e faz disso sua desrostificação, seu desfazimento de corpo (DELEUZE; GUATTARI, 1996) em um novo contexto de escrita da mulher que não se deixa rostificar, produz, assim, o desfazimento de rosto da Literatura com o seu fazer literário.

Palavras-chave: Adélia Prado; desfazimento do rosto da literatura; Subjetividade feminina.

ABSTRACT

This study shows an approach to the poetry of Adélia Prado, especially poems from the book *Bagagem* (1976), from the perspective of perceiving them as movements of “disintegration” or disruption of the “face” of literature, based on Gilles Deleuze’s theoretical considerations and Felix Guattari (1996). In the first moment, we check the path of Adélia Prado’s production, in order to contextualize the place of this author in the national literature and in the tradition of poetic discourse. From that point on, we try to observe how the compositional elements of Adelia subjectivity and poetics are structured and dialogue in their production. We seek to understand how these elements serve as an exercise mechanism for what we call in this paper the “Undoing” of the face of literature, if we consider that literature has a set of characteristics and supports paradigmatic social cultural discourses. To support this study, we focus on the theoretical framework offered by the production of Gilles Deleuze and Felix Guattari, in the book *Thousand Plateaus* (v. III, 1996), with an emphasis on the articles *Rostidade* and *How to create for you a body without organs*; Also other concepts engendered by theorists are triggered in this work. The proposal of reading the poems of Adelia Prado, therefore, supports the perspective that the author problematizes, in literary language, the image of the traditional feminine and makes it her movement of undoing of the face of literature”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996) in a new context of writing by the woman who does not allow herself to be rostitified, she thus produces the undoing of the face of Literature with her literary work.

Keywords: Adelia Prado; undoing of the face of literature; Female subjectivity

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
1 ITNERÁRIO ADELIANO	16
1.1 BAGAGEM DE MÃO: BREVE BIOGRAFIA	16
1.2 BAGAGEM MAIOR: FORTUNA CRÍTICA E ALGUMAS RELAÇÕES TEÓRICAS.....	18
2 GILLES DELEUZE, FELIX GUATTARI e a LITERATURA	32
2.1 ROSTO EM DELEUZE E GUATTARI	35
2.2 DESTERRITORIALIZAÇÃO E RETERRITORIALIZAÇÃO.....	37
2.3 A ESCRITA ADELIANA COMO SUA BUSCA PELO CORPO SEM ÓRGÃOS	49
2.4 O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DA LINGUAGEM ADELIANA COMO DESFAZIMENTO DO ROSTO DO FAZER LITERÁRIO	52
3 BAGAGEM EXCEDENTE: A ESCRITA FEMININA	61
3.1 A METALINGUAGEM NO PROCESSO DE ESCRITA ADELIANA.....	66
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS.....	77

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta pesquisa se configura como um aprofundamento de estudos que se iniciaram ainda na graduação em Letras, em que sempre busquei participar de discussões acadêmicas em torno da Literatura, com uma maior atenção voltada às obras de autoria feminina, em especial para a poesia e por isso a escolha do livro *Poesia reunida*¹ de Adélia Prado, de 2017, no qual se insere a obra de estreia da autora, *Bagagem* (1976). A metodologia dessa pesquisa é de cunho bibliográfico por se tratar de um trabalho de natureza explanatório e analítico.

Este estudo busca uma nova possibilidade de leitura das obras de Adélia Prado, no livro *Poesias reunidas* (2017) e alguns poemas do Livro *Bagagem*, sob uma perspectiva de os perceber como movimentos de “desfazimento” ou rompimento do rosto da literatura, isto é, como a poetisa recriou o fazer literário de modo a não se deixar rostificar, visa ainda, compreender como se compõe o processo criativo nos poemas “Antes do nome”, “Com licença poética”, “Casamento”, “O vestido”, “Grande desejo”, “O que a musa eterna canta”, “Explicação de poesia sem ninguém pedir”, “Atávica” “Briga no beco”, “Dona doida” do livro *Bagagem* e “Anamnese” de *oráculos de maio* disponíveis na edição de *Poesia reunida* (2017), de Adélia Prado. Além disso, o interesse aqui é também situar a escrita da autora no cenário literário da literatura brasileira do século XX.

A literatura se configura como um discurso histórico, social e cultural e, por isso, seu rosto é a linguagem do tempo, do lugar e dos sujeitos que a produzem. Grandes nomes como Tolstói, Balzac, Homero, Saramago, Fernando Pessoa, Miguel de Cervantes, dentre muitos outros gênios das letras, estabilizam – ou sedimentam – certa percepção do funcionamento da literatura.

Por rostificação, entende-se, conforme Guilles Deleuze e Félix Guattari, no texto *Ano Zero - Rostidade*², que todo rosto passa por uma submissão ao processo de rostificação que seria denominada por máquina abstrata da

¹ PRADO, A. **Poesia reunida**. 4 a ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

² Texto presente no livro *Mil Platôs*. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3 tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

rostidade, em que um dispositivo nasce do cruzamento dos sistemas semióticos de significação e de subjetivação e que será tratado por diversas vezes e de distintos modos como o *sistema muro branco-buraco negro*³ (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32).

Seguindo por esse pensamento, consideramos que o funcionamento da literatura, como de outros discursos, corresponde a agenciamentos de poder, de acordo com algumas reflexões dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, apontadas no artigo *Ano Zero – Rostidade*, no livro *Mil Platôs* v. III, 1996. Para aprofundar a ideia de que há um grande rosto produzido por uma máquina abstrata de rostidade, esta pesquisa considera que existe uma “fisionomização” uma “tipologia” na feitura da Literatura, são características atuantes na colaboração dos processos que levam à produção de um rosto que é definido por uma autoria massiva de homens brancos, típicos de uma herança europeizada.

Por este viés, a rostificação da Literatura atuaria na consciência coletiva; a partir daí, foram propostas as análises dos textos de Adélia Prado, com a perspectiva de os perceber como movimentos de “desfazimento” ou rompimento do rosto da literatura. Os mecanismos criativos, ou a máquina poética de Adélia Prado propõe outros rostos para o fazer literário e, por consequência, para a própria literatura.

A análise centra-se no *Poesias reunidas* (2017), em especial poemas citados a cima do livro *Bagagem*, que foi a estreia da autora. A leitura e a anotação analítica dos poemas adelianos se configuram aqui como a busca por outros rostos no campo do discurso literário e tomaremos como referencial teórico a produção de Gilles Deleuze e Felix Guattari, no livro *Mil Platôs* (v. III, 1996), com ênfase nos artigos “Rostidade” e “Como criar para si um corpo sem órgãos” ; outros conceitos engendrados pelos teóricos em sua vasta produção serão também acionados, com as devidas referências.

Para os nossos estudos, Adélia Prado se apresenta como uma mulher madura, mãe, esposa, interiorana, religiosa, autora de seu primeiro livro em 1976, aos 40 anos de idade. A poesia de Adélia já se mostra de início dotada de autocrítica e também aberta a críticas externas. A estreia tardia trouxe um

³ Itálico dos autores.

raro equilíbrio entre leveza e maturidade, despudor e humildade, respeito e provocação, como afirma Augusto Massi no posfácio da quarta edição (MASSI, 2017 p.495).

Adélia Prado é uma das escritoras ligadas ao Modernismo que influenciou gerações, ela parte da observação do cotidiano, do caseiro provinciano, da linguagem simples, com alusões explícitas ao discurso bíblico, e do próprio processo criativo para compor sua obra. Intelectuais influentes somaram-se para o favorecimento de sua consolidação no universo literário nacional, como logo na primeira nota, cuja assinatura foi de Carlos Drummond de Andrade, em coluna do Jornal do Brasil em 09 de outubro de 1975, em que o reconhecido poeta enaltecia as qualidades líricas, religiosas e existenciais dos versos do inaugural livro, *Bagagem*, antes mesmo de sua publicação.

A palavra escolhida para o título do primeiro livro parece prever os deslocamentos que a mais nova escritora interiorana passaria a fazer a partir de então. Embora nunca tenha se mudado de Divinópolis (MG), Adélia passará a sair com frequência de sua cidade natal para divulgar sua obra. Vários pesquisadores, embalados pelos escritos de Drummond, passam a enfatizar o viés filosófico-religioso da obra da autora, tal como Haquira Osakabe em “A ronda do Anti-Cristo”, Hugo Almeida em “A mulher da mão divina” e também Vânia Cristina Alexandrino Bernardo com “Lendo bíblias em Adélia Prado”⁴. Destaque-se ainda *O coração Disparado*, 1978, que desde então não faltaram vozes para a escolher como a poetisa da vida corriqueira, assim como Affonso Romano de Sant’Anna o fez e o faz propagando sua obra, conforme em prefácio à primeira edição do segundo livro. (GOMES, 2012, p.12).

Nota-se ainda que muitos críticos estabelecem uma equivalência entre a vida real e a obra, pois Adélia, estava, definitivamente, enunciando em primeira pessoa. “[...] é a primeira poetisa brasileira que tem marido e filhos, que cuida da casa, que tira poeira, traz legumes da horta e tem alucinações eróticas” (Sant’Anna, 1988, p. 8-13); Pedro Paulo de Sena Madureira também se manifestou nesse sentido ao dizer que “a poesia que Adélia escreve é o que ela é. Não há essa divisão entre a mulher e a obra. São as duas a mesma coisa” (2005, p. 69). Outros estudiosos buscaram, ainda, criticar a representação da

⁴ Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

mulher em seus livros, equivocando-se a respeito da tênue linha entre o feminino e o feminismo, uma vez que esse tema se torna grande polêmica na década de 1970, ao se discutir o papel secundário atribuído à mulher na sociedade e a busca por um lugar mais atuante.

Embora Adélia Prado seja reconhecida por seus versos ela também se lança na prosa, com dez exemplares dentre eles o livro *Quero minha mãe*, que se trata de um romance contemporâneo publicado em 2005; nesse romance o mesmo lirismo e voz feminina seguem semelhantes aos encontrados em seus poemas. Desde seu livro *Bagagem* (1976) até *Misere* (2013) ela trata de ambientes domésticos em suas obras. Ao fazer a leitura do romance *Quero minha mãe* (2005), é possível notar que ela traz à tona com profunda reflexão, por meio de um duplo papel de personagem e narrador um dos temas literários mais complexos: a própria existência que também se pode encontrar em seus poemas. Utilizando uma linguagem forte, bela e poética a autora ganha ainda mais espaço entre os mais aclamados autores de língua portuguesa. (MOREIRA, 2000, p. 16).

A autora evidencia, ainda, em suas obras imagens mais comuns ao universo da mulher (dita tradicional) desde seu poema inaugural *Com licença poética* ao afirmar: “*Inauguro linhagens, fundo reinos/ Mulher é desdobrável. Eu sou.*” (PRADO, 2017, p. 17). Até o já citado romance, *Quero minha mãe* (2005): “*Tornei-me um pouco melhor, dona de uma nova dispensação quanto ao meu próprio sexo...*”, onde se percebe essa ênfase do feminino⁵, porém não necessariamente feminista.

A referida autora ganha não qualquer espaço, mas sim o seu em que traz como destaque sua composição de linguagem peculiar. Todavia, é certo que o procedimento metalinguístico já é utilizado há tempos, porém, nos escritos de Adélia ele se tornou um importante componente de criação de linguagem poética, somando-se a esse procedimento, tem-se o subelemento de itens e experiências mais atribuídas ao universo feminino que recria outros femininos (pois dentro da literatura, que até então trabalhava-se apenas com a ideia de mulheres idealizadas, delicadas, belas e sempre a espera de um amor) e faz desses recursos exercícios não só de reflexão como de experimentação que vem

⁵ Por feminino tem-se as coisas relacionadas à mulher tradicional, como a maternidade, a dedicação aos afazeres domésticos, o cuidar dos filhos, dentre outras coisas

ganhado a atenção, atualmente, no que tange sobre o fazer literário, poético da autora.

Nesse sentido, a partir dessas experimentações na linguagem e pela linguagem por meio de uma voz feminina a poetisa traz novidade, pois ao utilizar as complexidades existentes nas relações que se estabelecem por exemplo: entre o sagrado e o profano, entre a mulher que se sente bem com os afazeres domésticos, mas que não se objetifica, e sim traz aquela que se coloca como sujeito ativo, Adélia mais uma vez surpreende, além de se tratar de uma autora que faz questão em se anunciar não apenas como mulher, mas sim como uma mulher que escreve.

O livro *Bagagem* foi a primeira publicação de Adélia Prado, em 1976, por “recomendação” do influente poeta Carlos Drummond de Andrade. Conforme já citado; nas palavras da própria autora, fazendo menção a sua obra: Meu primeiro livro foi feito num entusiasmo de fundação e descoberta nesta felicidade. Emoções para mim inseparáveis da criação, ainda que nascidas, muitas vezes, do sofrimento. (CAPELLARI, 2019).

Destaca-se, do ponto de vista estilístico, a combinação dos opostos, entre tristeza e alegria, tanto quanto do lirismo e da ironia. *Bagagem* chamou a atenção da crítica pelo modo peculiar que a autora tem em dizer, em sentir e em ver as coisas ao seu redor. *Bagagem* possui estruturalmente quatro grandes seções, nas quais os poemas estão distribuídos. Tais seções seguem uma configuração variada entre temas existenciais como do “amor”, da “memória” e do “fazer poético”, embora em “alfândega”, se possua um sentido mais fugidio, todavia não menos sugestivo se pensarmos como uma espécie de contraponto do título da mencionada obra. Sabe-se que o cotidiano é uma constante, bem como o espaço o trivial das vivências do eu-lírico, que parte do “terreno” e se potencializa em direção ao mais sublime das experiências metafísicas (PRADO, 1976, p. 4).

Para este trabalho e os propósitos aqui apresentados, analisaremos os seguintes poemas do livro *Bagagem*: “Antes do nome”, “Com licença poética”, “Casamento”, “O vestido”, “Grande desejo”, “O que a musa eterna canta”, “Explicação de poesia sem ninguém pedir”, “Dona Doida”. O trabalho será dividido em três capítulos sob os títulos de *Itinerário Adeliano*, *Algumas*

abordagens de Deleuze e Guattari e a Literatura; O rosto e a metalinguagem nos poemas selecionados.

No primeiro capítulo faremos o percurso da produção de Adélia Prado, a fim de contextualizar qual é o lugar dessa autora na Literatura nacional, bem como sua obra é concebida pela crítica, e abordagens de seus poemas, embora seja uma obra bastante conhecida, acreditamos que ainda existam abordagens que não foram estudadas

No segundo capítulo será contemplada breve bibliografia dos autores que nos servirá de norte, bem como seus conceito de Rostidade e Corpo sem órgãos relacionando tais conceitos à Literatura, especificamente aos poemas de Adélia Prado.

E finalmente, no terceiro capítulo trataremos questões sobre a escrita feminina, o que essa expressão pode significar, bem como a utilização da metalinguagem na escrita de Adélia. Julgamos que o viés que escolhemos é de grande relevância, pois amplia as discussões a cerca dos estudos sobre a literatura de autoria feminina, de escrita feminina e de que feminino se pode ter.

Por fim teremos as considerações finais, em que são retomadas algumas questões pontuais de nossa pesquisa, não necessariamente fechando nossas reflexões, mas sim possibilitando novas, que em uma pesquisa futura poderão ser aprofundadas, trazendo ainda mais contribuições na leitura e contemplação da Literatura, em especial da obra de Adélia Prado.

Diante da riquíssima fortuna crítica da autora, como estudos que abordam a sua produção, ora por sua linguagem religiosa, ora pelo uso da metalinguagem em seus escritos, ou ainda pela questão de gênero, acreditamos que a proposta aqui apresentada se justifica no sentido de estabelecer uma relação entre a poesia de Adélia Prado e o contraponto feminino para a Rostidade da literatura. Nesta análise, comparecerão os conceitos dos teóricos e filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari (*Mil Platôs*, V. III, 1996), para os quais, os movimentos de criação dos rostos da cultura, da história são engendrados na linguagem, por agenciamentos de poder e sentido, que se atualizam a todo o tempo. Neste sentido compreendemos Adélia Prado como uma atualização do processo de realização da máquina cultural a que chamamos Literatura.

1 ITNERÁRIO ADELIANO

1.1 BAGAGEM DE MÃO: BREVE BIOGRAFIA

A mineira Adélia Luzia Prado de Freitas nasceu em Divinópolis no dia 13 de dezembro de 1935 a poetisa é também escritora, professora, filósofa e contista. O pai de Adélia Prado senhor João do Prado Filho era ferroviário e sua mãe, dona de casa, Ana Clotilde Corrêa. A escritora conseguiu ao longo de sua carreira lançar dezenas de obras, todas elas com uma presença forte de sua fé cristã dentre outros temas como a vida interiorana e o cotidiano. Adélia Prado teve suas obras traduzidas para vários idiomas e se tornou uma escritora de reconhecimento internacional.

Seu primeiro trabalho *Bagagem* chegou às mãos de Carlos Drummond de Andrade em 1976 quando ele incentivou a Editora Imago a fazer o lançamento da obra. Dois artigos importantes foram lançados em apoio a obra da escritora, sendo eles um escrito pelo próprio Drummond e outro por Affonso Romano de Sant'Anna que primeiro recebeu os manuscritos do livro e repassou a Drummond.

Quando Adélia Prado lançou seu primeiro livro ela estava com 40 anos de idade, este livro reúne várias poesias da escritora e seu lançamento foi bem-aceito pela crítica que por sua vez projetou Adélia Prado a se dedicar mais às suas obras como escritora. Adélia Prado perdeu a mãe quando tinha apenas 15 anos de idade e essa dor da perda de sua genitora fez com que ela se agarrasse às poesias na busca por perfilar sua dor nessa falta da mãe.

Em 1958 Adélia Prado se casa com um funcionário do Banco do Brasil chamado José Assunção de Freitas com quem teve cinco filhos: Eugênio, Rubem, Sarah, Jordano e Ana Beatriz. Já casada Adélia Prado cursou Filosofia e forma-se em 1973, um ano após a morte do seu pai.

No ano de 1978 a escritora lança *O Coração Disparado* que se torna alvo de boas críticas literárias e faz com que a escritora ganhe o Prêmio Jabuti – concedido pela Câmara Brasileira do Livro. A poetisa, então, parte para a prosa e lança *Soltem Os Cachorros* que é um sucesso. No mesmo ano de lançamento, 1979, resolve deixar de dar aulas para se dedicar exclusivamente a carreira de escritora.

A partir de então as obras e os trabalhos de Adélia Prado não pararam e nem deixaram de ser reconhecidos. Entre 1983 e 1988 exerce a função de Chefe da Divisão Cultural da Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Divinópolis. Publica *Componentes da Banda* (1984). Em 1985, participa em Portugal, de um programa de intercâmbio cultural entre autores brasileiros e portugueses. Em 1988 apresenta-se em Nova York na Semana Brasileira de Poesia, promovida pelo Comitê Internacional pela Poesia.

Em 1993 volta para Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Divinópolis. Em 1996 estreia no Teatro do Sesi em Belo Horizonte, a peça *Duas Horas da Tarde no Brasil*. No ano de 2000, em São Paulo, apresenta o monólogo *Dona de Casa*. Em 2001, no Sesi do Rio de Janeiro, apresenta um Sarau onde declama poesias do livro *Oráculos de Maio*. Entre outras obras, publica *Quero Minha Mãe*, (2005), *A Duração do Dia*, (2010) e *Carmela Vai à Escola* (2011). No ano de 2014 a escritora é condecorada pelo governo Federal com a Ordem do Mérito Cultural. A escritora reside em Divinópolis e é, entre outros, uma das maiores personalidades da cidade e de Minas Gerais. (MOREIRA, 2019, p.02)

Adélia está inserida atualmente como a escritora da contemporaneidade, sempre se faz referência ao seu processo criativo, ou sua criação artística, sabe-se que dados sobre a gênese e o processo artístico não interferem e não interessam na apreciação da obra de arte, uma vez que ela em si, como produto, como objeto acabado, é o que realmente considera-se, porém torna-se quase inevitável o interesse por tais processos. Contudo, desde Aristóteles até os formalistas russos⁶, tem-se desenvolvido todo um esforço epistemológico centrado no estudo da obra em si, uma vez que o universo autorreferenciado, com regras internas próprias são muitas vezes capazes de oferecer a chave de sua própria estrutura e funcionamento.

⁶ Corrente de crítica literária que se desenvolveu na Rússia a partir de 1914, sendo interrompida bruscamente em 1930, por decisão política.

1.2 BAGAGEM MAIOR: FORTUNA CRÍTICA E ALGUMAS RELAÇÕES TEÓRICAS

No poema inaugural do seu primeiro livro, *Bagagem* (1976), a autora dotada de uma consciência de que vem instaurar um universo, uma linguagem poética própria, mostra isso por meio de seus versos ao escrever “*Inauguro linhagens, fundo reinos*” – declarando assim de modo enfático a que veio. A autora evidencia em suas obras a imagem do universo de uma mulher interiorana (desde de a meninice até a maturidade), ainda em *Com licença poética* ao afirmar: “Quando nasci um anjo esbelto/ desses que tocam trombeta, anunciou: / vai carregar bandeira” (PRADO, 2017, p.17). Ou seja, estabelece que a ela cabe um lugar de destaque. Nas palavras de Sant’Anna (2017, p. 485):

Quando Adélia publicou *Bagagem*, fazia eu resenhas para a Veja e indiquei algumas das características de sua poesia. Devia-se entender que o sucesso de Adélia não se devia somente às notícias, à ousadia do editor aos bons fluidos de sua presença física. Mas também e principalmente à força irracional e aliciadora de sua poesia. Porque primeiro mérito de seus versos é pular por cima dessa poesia cerebral e enjoada que se fez no Brasil nos últimos vinte anos e assumir um tom mágico e fantástico que recria a vida do interior mineiro através de uma dicção inovadoramente feminina. (SANT’ANNA, 2017, p. 485, grifos nossos)

Essa inovação aparece de imediato em seu antológico primeiro poema da sua já citada obra *Bagagem* (1976), em que a expressão “*Com licença*” funciona como um diálogo ao poema drummondiano, *Poema de sete faces* (1930), concomitante ela vem pré-anunciando que chega para ocupar seu espaço na literatura brasileira, operando ainda como uma autorização de um representante, à uma autoridade maior de um grupo sócio literário, que tem uma predominância masculina, assim Adélia esclarece que quem se aproxima desse mundo é uma mulher, e esta, por sua vez, requer seu lugar. Ainda segundo Sant’Anna (2017) “Adélia não usa uma linguagem de empréstimo aos homens, nem repete pieguices em torno de imagens [...] Assim ela cruza seus textos como os de Fernando Pessoa, Guimarães Rosa e Drummond, mas para assinalar uma diferença”. Um ano depois do lançamento desse livro, Raquel de Queirós torna-se a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras, coincidência

à parte, fato é, que as mulheres por essa época já estão ocupando seus espaços na Literatura Nacional. (MOREIRA, 2007, p. 15).

A autora, ainda, com seu livro, *Bagagem*, segue sendo um marco na poesia brasileira contemporânea, ao lado de Ferreira Gullar com *Luta corporal*, publicado em 1954, que eles chegaram a movimentar o calmo meio literário, e a partir de então se deu propriamente o início do ciclo das nossas chamadas vanguardas poéticas. Pouquíssimas e raras, obras poéticas possuirão esse caráter de evento que *Bagagem* e *Luta corporal* representam dentro do cenário da poesia brasileira dos últimos cinquenta, sessenta anos. (MOREIRA, 2007, p. 60)

Anos mais tarde, encontramos o mesmo tom lírico e a voz feminina contido nos poemas adelianos no romance contemporâneo *Quero minha mãe* que foi publicado em 2005. Adélia Prado, como abordado anteriormente, é reconhecida por seus poemas, e neles aborda a vida cotidiana como centro de seu universo poético. Desde seu primeiro livro lançado no ano de 1976 até *Miserere* do ano de 2013, Adélia vem tratando do ambiente doméstico em suas obras, de onde tem extraído os elementos básicos para tecer seus textos e com isso constrói um mundo que partindo de experiências singulares as transforma e as eleva ao nível de experiência coletiva, atingindo assim o universal. (MOREIRA, 2007 p.26).

A autora evidencia, em suas obras elementos que dizem respeito à mulher, conforme um pensamento mais conservador: “Inauguro linhagens, fundo reinos/ Mulher é desdobrável. Eu sou.” (PRADO, 2017, p.); quase que enaltecendo esse “sexo ainda envergonhado” (PRADO, 2005) se percebe, então, que ela esclarece que se trata de uma mulher que escreve sobre mulher, mas não necessariamente uma escrita feminista, assim a questão de gênero constitui diretamente o universo literário de Adélia, bem como recorrentemente trata do fazer literário, ou seja, a metalinguagem, tais elementos são uma constante em sua produção literária, como analisaremos mais a frente neste presente trabalho.

Nos poemas de Adélia Prado, ou pelo menos em grande parte deles, nota-se que o eu lírico retrata sua rotina, suas memórias, suas sensações, deixando transparecer a vontade em tornar público a busca pela definição da sua identidade e que estes não se enquadram em ideologias, mostrando-se

como um processo político que se origina no momento da identificação com o coletivo, assim sendo, afirma Bosi que a construção do objeto está subordinada à verdade - real / imaginária- do sujeito e do grupo.

Portanto, caso se pense na identidade feminina como objeto em construção nos poemas da escritora, não se deve esquecer que existe uma inspiração, por trás do discurso que é extraída do próprio sujeito e também que não deixa de ser inserida no grupo de uma dada época. Portanto aqui, Adélia vem numa espécie de contramão, pois a representação da figura feminina na maior parte das obras ficcionais é, conforme afirma Brandão (2004), construída e reproduzida no registro do masculino e não coincide com a mulher, isto é, não se trata de sua cópia fiel, como muitas vezes acredita o leitor desavisado. Sendo comum em nossa literatura tradicional, sobretudo, tem-se uma espécie de produto de um sonho alheio, com aquelas mulheres idealizadas, em que circula, neste espaço de privilégio que a ficção torna possível. Assim, é possível perceber que a autora quando se refere ao texto literário, mostra que nele está o “palco ficcional, metáfora do palco psíquico, com seus espaços, com seu jogo de luz e sombras, com seu discurso de chefe; ele se transveste de forma a confundir o lugar de onde fala e de onde constrói seus fantasmas”. (BRANDÃO, 2004). Ainda segundo Lobo (2006) *Apud* Appel (2006, p.56):

“[...] o feminino representa a tomada de consciência da mulher como ser capaz de atuar em vários segmentos da sociedade; mas como produtora de bens simbólicos, que representam sua emancipação e são responsáveis pela própria escrita, que diz de uma nova identidade feminina.”

Há em Adélia Prado essa consciência de emancipação, tanto que em seu poema *Com licença Poética* (1976), refere-se também a isso, anunciando que quem ali escreve é uma mulher.

Deste modo, importante torna-se refletir sobre a célebre frase de Simone de Beauvoir, filósofa francesa “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.”, Beauvoir (2009, p.361) que por sua vez instaurou grande polêmica desde então, pois por muito tempo o fator biológico foi utilizado para uma hierarquização sexual. Buscava-se na sua “fatalidade” biológica sua subserviência aos homens. Deste modo ao refletir sobre o fato de *tornar-se mulher* desencadeou toda uma análise sócio histórica, e por ser fator histórico traz consigo um fator passivo de

transformação. Embora essa “descoberta” já tenha alguns anos ela ainda está em processo de construção, por se tratar de uma prática discursiva contínua e, portanto está sujeita a constantes re-significações. (BUTLER, 2003, p.59).

As mulheres ainda são minoria na produção de Literatura, basta que se atente para a importante pesquisa coordenada por Regina Dalcastagnè, da Universidade de Brasília, intitulada: *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, para se constatar essa realidade, já que, segundo os dados levantados pela equipe, nos 389 romances brasileiros contemporâneos pesquisados, escritos por 242 autores, numa massa de 1.754 personagens, a maioria se configura como: homem, branco, heterossexual, intelectualizado, sem deficiências físicas ou doenças crônicas, membro da classe média e morador de grandes centros urbanos; sendo que:

as autoras não chegam a 30% do total de escritores editados. O que se reflete também na sub-representação das mulheres como personagens em nossa ficção. As mesmas pesquisas mostram que menos de 40% das personagens são do sexo feminino. Além de serem minoritárias nos romances, as mulheres também têm menos acesso à ‘voz’, isto é, à posição de narradoras, e estão menos presentes como protagonistas das histórias. (DALCASTAGNÈ, 2005)

A literatura de cunho feminino, segundo Duarte (2003), “[...] tem se revelado um campo profícuo, porém, dela ainda é requerida afirmação plena no interior da literatura universal”. A evidência de tal produção desnuda aspectos de uma intimidade cultivada ao longo de toda a história e propicia, sem contestação alguma dessas vidas marcadas pelo recato, pelo sigilo, pela obediência, pela submissão, por uma resistência ou até mesmo por uma afirmação. Na representatividade “natural” da literatura, está todo um modo de ser, de existir, que depende da função social/cultural que por sua vez possui um caráter documental. Deste modo há um fenômeno literário que é composto por um conjunto de elementos interdependentes que, em interação, agem e desenvolve-se historicamente dentro de um outro sistema maior de modo a revelar todas as variações da cultura, recriando assim aspectos de uma época e da sua realidade.

Assim, torna-se evidente que na representação tanto social como literária, ainda prevalece a classe dominante, mesmo com tantas mudanças percebe-se que, ainda, há muito o que se transformar para se chegar na igualdade de proporção de valor do ser humano pelo próprio ser humano.

Adélia traz no seu fazer literário também questões ligadas à identidade feminina, onde se tem uma maior relevância na própria poesia e não para a sustentação de ideologias de cunho feminista, pois em uma entrevista dada ao programa “memória e poder” em 2016, Prado diz que o quê mais vale é o humano, independente do gênero, mas que no seu fazer literário transparece sua subjetividade feminina, pois está nela, e como, para ela, “toda obra é autobiográfica”, assim é a sua obra. É o que também se pode perceber em *Grande desejo*, o segundo poema do livro *Bagagem*, quando o eu lírico diz, em seus primeiros versos “Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,/ sou mulher do povo, mãe de filhos, Adélia./ Faço comida e como” (PRADO, 1999). A poetisa sem titubear coloca seu nome no eu lírico de seu poema, reforçando esse tom autobiográfico de seus poemas.

Deste modo a definição da identidade feminina retrata a imagem de uma mulher real, feita de carne osso, do povo, mãe, notando que em todo o texto os elementos do cotidiano ficam presentificados. Esses versos mostram uma mulher comum, como qualquer outra, contudo, sensível. Nota-se que o eu lírico tem seus prantos, que se pode entender, tal como a autora em sua própria poesia, e mostra ainda uma religiosidade, tal como componente de um universo feminino bastante comum para uma mulher no contexto de sua época, e de sua região, bem como ainda permanece para muitas na atualidade, mas que é uma constante em toda sua obra literária (PRADO, 1999). Conforme se percebe nesse trecho de “Quero minha mãe”, um de seus romances:

“Ela me unge para a sepultura”, ó Cristo, era de gelar, eu transpirava medo. Admiro quem diz eu não perdôo, parece forte, sem culpa, parece da lei mosaica, o próprio Javé vingando-se, humano como um chefe tribal. Nasci perdoadando, perdôo fácil, guardo tão bem segredos que os esqueço. O que me impediu ter sido uma criança como o menino Ivã do filme russo? Careço de um perfil, careço tanto, pareço um cristão-novo, batizada, continuo querendo cortar cabeças. [...] Por isso fui contar a Cleonir o que Deus me pedia, por isso ofereci a cabeça à sanha da predadora.” (PRADO, 2005, p. 10)

Em seus poemas, também há esse elemento religioso em que o ato do fazer poético é, não apenas consciente, mas também de certo modo sacralizado, em que se estabelece uma mudança de situação, há uma importante particularidade no universo desta mulher, onde através da poesia, define-se, e demonstra sua emoção na já citada poesia, *Grande desejo*, ao ter sua obra concretizada, nos versos que se seguem:

Quando escrever o livro com meu nome
e o nome que eu vou pôr nele, vou com ele a uma igreja,
a uma lápide, a um descampado,
para chorar, e chorar,
rentada e esquisita como uma dama. (PRADO, 2017, p. 18)

Com isso, é possível perceber esses fragmentos identitários permeando a obra adeliana, pois se vive em um período em que as fronteiras se tornaram mais fluidas, e com isso apresenta uma das mais importantes características da globalização que é o efeito desta sobre as identidades culturais. Uma das consequências desse efeito é o surgimento de novas identidades, as híbridas, em detrimento da chamada identidade nacional, estas por sua vez se encontram em declínio. (HALL, 2001). O autor ainda reafirma que se passa por um período de crise de identidade que vem promovendo as mudanças nas estruturas da sociedade contemporânea:

Isto está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações e como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentralização do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentralização dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (HALL, 2001, p.9)

Sant`Ana (2017) em seu posfácio à edição de Poesia reunida, também destaca a questão de representação de um grupo na obra adeliana, ao dizer que a poetisa está, acima de tudo, “exorcizando a província de suas vergonhas”, isto é, Adélia não só mostra os costumes interioranos com orgulho bem como os celebra, ou nas palavras do crítico “[...] também se rejubila com a condição daquelas que descobrem a alegria da vida nos menores e desprezíveis afazeres do dia a dia.” Vejamos como a autora faz isso, nos versos que se seguem:

Exibo a sorte comum das mulheres nos tanques,
das que jamais verão seu nome impresso e, no entanto,
sustentam os pilares do mundo, porque mesmo viúvas dignas
não recusam casamento, antes acham o sexo agradável,
condição para a normal alegria de amarrar uma tira no cabelo
e varrer a casa de manhã.
(PRADO *apud* SANT`ANA, 2017, p.487)

Percebe-se nesses versos uma representação das mulheres interioranas e a valorização que autora emprega a elas, trazendo assim um olhar diferenciado a essas subjetividades dessa gama social que muitas vezes

passam despercebidas por muitos, tanto no que tange a realidade, quanto à Literatura.

Ainda a respeito das concepções de identidade, surgem reflexões de como elas são representadas, e com isso a reflexão de como as palavras abarcam a existência de identidades e subjetividades, segundo Hutcheon *apud* Santana (2011), usando o termo “ex-centricidade” para se referir a todas as vozes que ficaram a parte da história oficial e atualmente possuem posicionamentos internos e externos dos discursos dominantes. Assim surge uma importante marca do pós-modernismo que é a valorização da “Minoria”, do “Outro”, refletindo as concepções de posicionamento central dos cânones:

Ser ex-centrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente, uma perspectiva que está “sempre alterando seu foco” porque não possui força centralizadora. Talvez a teoria feminista apresente o exemplo mais evidente da importância de uma consciência sobre a diversidade da história e da cultura das mulheres: suas diferenças de raça, grupos, classe e preferência sexual. (HUTCHEON *apud* SANTANA, 2011, p. 14).

Ora, como reforça Nelly Novaes Coelho, em seu ensaio *A presença da mulher na literatura brasileira contemporânea*:

Entre os fenômenos mais significativos deste último quarto de século, no âmbito da literatura e da crítica, está sem dúvida o crescente interesse que desde os anos 70 vem despertando não só a produção literária das mulheres, mas também a de literatura infantil juvenil e a da ‘negritude’. Muito mais que simples moda, esse triplo interesse arraiga em um fenômeno cultural mais amplo: a inegável emergência do *diferente*; das vozes divergentes; a descoberta da alteridade ou do Outro, via de regra, sufocadas ou oprimidas pelo sistema de valores dominantes.” (COELHO, 1993, p. 11).⁷

Assim, se fortalece o olhar para a escrita feminina e, em especial, os modos pelos quais se processa, a representação social da mulher, a construção da sua imagem, a constituição da sua identidade e subjetividade, as peculiaridades de suas manifestações e modos de ser e estar no mundo, bem como os conflitos e valores de gênero que vão se explicitando – mais do que nunca se apresenta como um desafio necessário a ser enfrentado para que se amplie e se enriqueça uma visão plural da sociedade e da cultura, com seus valores em jogo e sua dinâmica permanentemente transformadora frente à complexidade e novidade do ser e da presença do outro.

⁷ In: COELHO, *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993; p. 11.

Adélia insere-se como escritora da contemporaneidade, bem aceita, e muitos se referem ao seu ato criativo, embora alguns acreditam que a obra deve ser analisada por si só. Porém, há os conhecidos ensaios de Antônio Candido, onde o renomado crítico literário persiste em abordagens da obra literária que combinem os elementos externos (psíquicos, sociais, históricos...) e os elementos internos e formais, de modo que o texto artístico constitui uma organização em que a coerência é resultado da integração constante desses dois componentes (CANDIDO, 1965). Como sintetiza e esclarece o autor quando explica que só se pode entender o todo da obra se:

[...] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (CANDIDO, 1965, p. 5).

Mesmo que o presente trabalho não tenha como objetivo analisar a religiosidade na poesia adeliana é inevitável desconsiderá-la, pois assim como a feminilidade e a metalinguagem constituem a obra desta autora a religião também a integra, mas é importante atentar para essa concepção de religião, nas palavras da autora. E dessa forma Adélia Prado insiste em afirmar, nas suas várias entrevistas, que a poesia não é religiosa devido tratar de assuntos religiosos “ligados, por exemplo, à sua experiência institucional católica: missa, procissões, rituais da Semana Santa, ouvir a Rádio Aparecida...”, mas sim por possuir em sua origem, ela é, na verdade, uma experiência de natureza religiosa (PRADO, 1991). Nessa mesma entrevista concedida a Hermes Rodrigues Nery, a autora diz:

A poesia religiosa não é religiosa por causa do tema religioso. Não é o assunto religioso que a torna religiosa, não. Eu disse que a experiência poética é de natureza religiosa. A experiência, como tal. E aí você pode falar de mar, de sol, de terra que você está falando de religião. (PRADO, 1991)

Ou seja, para Adélia Prado a religião não deve ser confundida com catolicismo ou com outra instituição religiosa, mas sim, se consiste em uma experiência anterior e universal, que tem a ver com a experiência da totalidade, e constitui uma das dimensões intrínsecas do ser humano, assim como ser mulher, interiorana, mineira.

Em outra entrevista concedida a Maria José Somerlate Barbosa, a poetisa e escritora afirma que a sua grande descoberta do estético, já na infância, foi a liturgia. Explicou ainda que lá havia todo um conjunto organizado

de seus celebrantes, com os gestos, com as roupas, com a escolha de palavras e os rituais [...]; E sua satisfação, foi posteriormente ao ler Drummond, quando descobre o verso livre e diz ter se encontrado naquele momento. Seguida das leituras de Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Alphonsus de Guimaraens – segundo ela, seus autores prediletos, ainda que existam outros (PRADO, 1993). E ainda revela sua descoberta:

[...] percebi que a mesma emoção de natureza poética e religiosa que eu sentia desde a infância (e que me transformava e me fazia achar que a vida era boa e só isso valia a pena) eu encontrei nos textos de poesia. Eu falei: “puxa, é uma coisa só.” Aquilo me salvou para o resto da vida. [...] eu descobri então que a experiência de ordem poética, a natureza dela, é de ordem religiosa. A natureza da beleza é de ordem espiritual. (PRADO, 1993 *apud* Moreira, 2000)

Ora, Adélia Prado abrange todas estas esferas: experiência estética, artística, religiosa. Ela transforma tudo em uma única experiência, que seria identificada como: experiência mística, uma vez que se tratada revelação da presença divina nos seres e que para ela essa experiência será traduzida no momento de sua criação poética, momento este onde a inspiração se constitui em forma de linguagem (PRADO, 1993).

Adélia Prado em outra entrevista, para o programa roda viva reforça, que se encontrou quando descobriu os versos livres, por meio da obra drummondiana, e isso também foi levado em conta para a crítica. Em um ensaio intitulado *A epifania da condição feminina*, Antonio Hohlfeldt, ensaísta e escritor, faz um panorama sobre a obra de Adélia:

A partir de Bagagem, Adélia Prado tornou-se um caso na literatura brasileira [...]. Entrevistas, curiosidade, certa mistificação e, por outro lado, alguma marginalização de críticos que não podiam aceitar o novo discurso poético, marcaram os primeiros anos da escritora. (HOHLFELDT, 2000, p.71, grifos nossos).

Neste mesmo ensaio, o autor ainda afirma que a recepção à obra de Adélia Prado enfrentou uma certa resistência, e como exemplo tem-se o comentário feito por um crítico, ele dizia que Adélia Prado vem surgindo com um descompromisso formal, confessando sobre aspirações cotidianas, num tom de desvalor (HOHLFELDT, 2000).

Não foi uma única vez no que diz respeito do seu fazer poético que Adélia Prado, no âmbito tanto da concepção teórica quanto a realização da

poética, demonstra sua convicção em dizer que sua inspiração exerce forte influência no processo criador, ainda que inconscientemente, chama-a de natureza espiritual; referente ao processo técnico de seu trabalho, quando a mesma diz que “o poema já lhe vem pronto”, sabe-se que tal afirmação é somente uma força de expressão, pois a escritora deixa evidente em suas falas que possui uma consciência artesanal assim como qualquer outro poeta (MOREIRA, 2010). Segundo Massi, no posfácio intitulado “Mobile para Adélia”, a poética adeliана é uma poética da voz:

Adélia é uma poeta da linguagem escrita. Mas escrita ditada pelos ritmos da voz, longamente cultivada na liturgia, na conversa da cidade de interior, na memória familiar, nas canções populares e na declamação dos poemas. A sua concepção poética converge para o *verbo*. Como nos lembra Paul Zumthor: “O sopro da voz é criador. Seu nome é espírito: hebraico *rouah*; o grego *pneuma*, mas também *psiché*; o latim *animus*, mas também certos termos bantos. Na Bíblia, o sopro de Javé cria o universo como engendra Cristo.” (MASSI, 2017, p.508)

Deste modo, com sua peculiaridade ao trazer na sua escrita a leveza da oralidade, Adélia cria uma nova forma, ou melhor as formas que a poeta cria se manifesta de modos distintos, ora seus poemas demonstram um forte desejo de retornar à origem da linguagem como no poema “Antes do nome” em *Bagagem*, outras em linguagem adquire um grande rendimento estético através de vocativos e com eles uma espécie de pulsão criativa. (MASSI, 2017p. 509)

Embora o enfoque deste estudo tenha por objeto alguns poemas do livro *Bagagem*, é válido observarmos o que ocorreu no episódio dos poemas criticados por Felipe Fortuna em *A faca no peito* e, posteriormente, por ela mesma, publicamente, repudiados; o que, a propósito, foi algo inédito e surpreendente no cenário de nossas letras. No último livro de poemas, *Oráculos de maio*, Prado sintetiza de maneira muito clara sua própria “suma poética”, em que traz seus principais assuntos. Trata-se de seu poema *Direitos humanos* (PRADO, 1999, p. 73) que muito pode contribuir com tais reflexões:

Direitos humanos

Sei que Deus mora em mim como sua melhor casa.
Sou sua paisagem, sua retorta alquímica e para sua alegria seus dois olhos.
Mas esta letra é minha.
(MOREIRA, 2010).

Então, pode-se dizer aqui que ao mesmo tempo em que esse poema sugere uma inspiração divina, ele também demonstra a importância do ato da escrita da autora, que por sua vez é um ser comum, real, que escreve... assim se posicionou o eu –lírico (MOREIRA, 2010).

A memória e alguns elementos pertencentes ao universo feminino⁸ também se fazem elementos presentes na composição poética adelianna, torna-se marcante essa característica, pois traz consigo um tom de uma mulher de seu tempo com euforia em ser quem é e capaz de lidar com questões como o envelhecer, que para alguns pode não ser tão bem aceito, vejamos isso no poema que segue:

O vestido

No armário do meu quarto escondo de tempo e traço meu vestido estampado em fundo preto. É de seda macia desenhada em campânulas vermelhas à ponta de longas hastes delicadas. Eu o 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, volatiliza-se a memória guardada: eu estou no cinema e deixo que segurem minha mão. De tempo e traço meu vestido me guarda. (PRADO, 2017 p. 79)

Observa-se que nos primeiros versos o eu-lírico é o sujeito que guarda e protege cuidadosamente o objeto-vestido, pode-se perceber que, ao longo desse processo de rememoração, há um movimento pelo qual o sujeito lírico, aproximando-se cada vez mais de seu objeto pelas lembranças que ele suscita, então vai-se transformando ele próprio no objeto dessa doce lembrança, em um verdadeiro processo de fusão entre o sujeito e seu objeto: “Eu o quis com paixão [...] e o vesti [...]./ Ficou meu cheiro nele, meu sonho, meu corpo ido/ [...] eu estou no cinema e deixo que me segurem a mão”. Antes de tê-lo de fato, ela o teve na forma do intenso desejo: “Eu o quis com paixão”, tira-se a veste comum, do dia-a-dia, e ao pôr o vestido especial, realiza-se um verdadeiro rito de passagem: passa-se do espaço cotidiano para o espaço da festa, desnuda-se das preocupações corriqueiras e se traça com o entusiasmo da aventura. Mais do que uma simples troca de roupa, esses versos trazem uma teia de identidade (PRADO, 2017).

⁸ Nesse caso, considera-se coisas relacionadas à mulher mais tradicional, exemplo: vestido, o cuidar dos filhos, do marido, dos afazeres domésticos.

Então, o poema mostra que no presente enunciativo da rememoração, isto é, no momento em que recorre a sua memória, assume uma outra prerrogativa, decorrente da anterior (PRADO, 2017), ou seja, tem a função de ligar-se ao passado e memorar sentimentos e sensações passadas: uma vivência amorosa, feliz, de outrora, em que a totalidade do ser, corpo jovem e alma sonhadora, se condensa e se preserva da corrupção do tempo e das traças e acaba a contagiando até o seu tempo presente, independente de como está na situação atual.

Segundo Moreira (2011) em seu artigo:

A interioridade do desejo se projeta sob as formas do vestido: ele é ela, porque o existir do vestido só se justifica na pessoa que o veste; e ela é ele, pois ele é o sinal, a visibilização do seu novo eu. Essa transformação não se faz de qualquer jeito, como simples troca de roupa, exige uma atitude compenetrada, consciente do significado performático do gesto “Eu [...] o vesti como um rito”. Há, pois, toda uma dinâmica de identificação entre o sujeito lírico e o objeto provocador de suas recordações. E nessa doce lembrança, evoluindo para a situação final, o eu-lírico se sente resguardado em sua integridade de tempo e memória, cumprindo o vestido, enfim, o papel de ser o seu guardião: “De tempo e traça meu vestido me guarda”. (MOREIRA, 2011, p. 94).

Nesse poema há uma representação de mulher diferenciada se compara aos “rostos” apresentados pela literatura atual, pois o que se tem aqui é uma autora, isto é, tem-se uma mulher pelo viés de outra mulher, sem ser idealizada, ou suavizada, contudo, uma mulher que envelhece fisicamente, que não é mais uma sonhadora, mas ainda sim aceita-se, e não se trata de uma aceitação no sentido de conformidade, e sim com uma atmosfera eufórica, a mulher que tem em sua memória suas boas vivências e não deixará que tempo as apague, como declara nos versos finais: “De tempo e traça meu vestido me guarda” (MOREIRA, 2011). E deste modo, pode-se dizer que não se trata apenas de um poema de mulher para falar de mulher, mas de como a escritora é mulher e assim deixa transparecer sua subjetividade feminina em seu fazer poético. E como a própria poetisa afirma em muitas das suas entrevistas, todavia é válido lembrar que “toda obra é autobiográfica”.

Portanto, o poema analisado trouxe outra questão, que é, ao contrário dos poemas de autoria masculina, onde por vezes a mulher é idealizada, um ser quase místico, há uma valorização da memória, isto é a mulher que tenta conviver harmonicamente com o “passar dos anos” com seu envelhecimento

físico, sem que isso possua uma carga disfórica. Assim, mais uma vez confirma-se que a autora agrega um novo olhar, novos valores à imagem das mulheres e porque não dizer um novo rosto do fazer literário, uma vez que ao mesmo tempo em que ela aborda temas tradicionais em suas obras, o modo como são tratados, tais assuntos trazem outras perspectivas de leitura, diferentes do que se espera ao se ler o tradicional (MEIRELES, 2001), como exemplo disso ao nos depararmos com outro poema que fala do envelhecer da mulher por outro viés, notaremos que este parece estar um pouco mais de acordo com o que uma maioria da sociedade associa a esse mesmo tema, a esse “rosto” produzido pela sociedade ao abordar o envelhecer da mulher:

Retrato

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio tão amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou perdida
a minha face? (MEIRELES, 2001)

Recorre-se a esse conhecido poema de Cecília Meireles para demonstrar um outro olhar de uma também autora, isto é, uma mulher que também trata de importantes questões para uma boa parte das mulheres, nota-se que aqui o envelhecer de uma mulher é algo sofrido, doloroso, o que reflete a visão da maior parte da sociedade, pois é comum notar como a “juventude eterna” ainda é cobrada nos dias atuais e principalmente das mulheres. Há uma espécie de tipificação do comportamento feminino (há um rosto atribuído ao sujeito que nasce do sexo feminino), quando se nota que um homem grisalho é tido como pessoa madura, homem charmoso, ao passo que uma mulher na mesma condição é caracterizada como pessoa velha e até mesmo julgada como mulher descuidada. Portanto, o que Adélia faz em suas obras é outra coisa, ela aborda questões típicas e as coloca sob outra perspectiva, ela recombina elementos conhecidos e os coloca em lugares que até então não se conhecia (PRADO, 2013). Então, pode-se afirmar que o que a autora traz é uma sobra de

possibilidades à Literatura de modo a dialogar pertinentemente com alguns dos postulados de Deleuze e Guattari, que abordam a desrostificação e o corpo sem órgãos que também, de algum modo, abarcam novas possibilidades, novas combinações e assim caminham para a contribuição na análise desta pesquisa, como se verificará adiante.

2 GILLES DELEUZE, FELIX GUATTARI E A LITERATURA

Gilles Deleuze nasceu no ano de 1925, em Paris, pertencente a uma família de classe média. Perdeu seu irmão (que era mais velho do que ele) durante a luta contra a ocupação nazista. Gilles é assumidamente apaixonado por literatura, mas foi com as aulas de filosofia poéticas com o professor Vial, que se identificou nisso no Liceu Carnot, em 1943, já que no ano seguinte vai à Sorbonne onde diploma-se. Lecionou por alguns anos nos Liceus parisienses. Trabalhou também na Sorbonne entre os anos de 1957 e 1960. Sempre pesquisador, ingressa como professor na Faculdade de Lyon e lá permanece até 1969. A partir de 1969 e por conta dos desdobramentos de maio de 68, firmou sua sólida produção com Felix Guattari. Isso resultou obras de relevância como *O anti-Édipo* (1972), *Mil platôs* (1980) e *O que é a filosofia?* (1991). Então com o corpo já adoecido o escritor resolve encerrar sua vida em 1995. Com outras obras como *Diferença e repetição* (1968), *Lógica do sentido* (1969), *Crítica e clínica* (1993), dentre outras, deixa ver quão vasta foram as conexões tecidas para além da filosofia, bem como sua imensa capacidade de trabalho de escrita conjunta e coescrita, no caso de sua parceria produtiva com Guattari.

Pierre-Felix Guattari nasceu no ano de 1930, em uma vila próxima a Paris, Oise, e falece em 1992 na clínica de psicoterapia institucional de La Borde, na qual ele mesmo trabalhou por praticamente toda sua vida. Seguiu os seminários de seu analista Jacques Lacan, porém ao conviver com Gilles Deleuze, desde 1969 e passou a ter parceria nas obras escritas, isso fez com que se afastasse do lacanismo. Foi militante de esquerda, pois era um filósofo da práxis por isso tinha horror aos dogmatismos. Participou do movimento de maio de 68 que foi uma grande onda de protestos que teve início com manifestações estudantis para pedir reformas no setor educacional. O movimento cresceu tanto que junto com os trabalhadores balançou o governo da época que renunciou um ano depois, segundo o historiador Alberto (Unesp), de Franca (SP).

Na década de 70 participou de outros movimentos, bem como esteve ao lado de minorias lutando por suas causas. Possui vasta produção individual e além de sua parceria com Gilles Deleuze, esse psicanalista filósofo sempre buscou “liberar o campo do possível”, sobretudo por meio de experimentações

micropolíticas que buscam criar aberturas no funcionamento dos coletivos afim de levar as relações de amizade para além de suas fixações identitárias. ORLANDI, 2011, 2ª edição).

Depois de muito se dedicarem, cada uma a seu modo, a diferentes configurações de problemas, o Filósofo Gilles Deleuze e o heterodoxo psicanalista Félix Guattari, foram aproximados pela intensidade dos acontecimentos de maio de 1968, e o resultado dessa aproximação foram obras que surpreendem pela potência de suas ideias. Uma dessas obras a qual nos interessa é o Livro *Mil Platôs*, em que se perceberá a utilização de alguns conceitos abordados por esses autores.

O filósofo e o psicanalista, aproximaram-se, devido aos intensos acontecimentos de Maio de 1968, quando ocorreu uma onda de protestos iniciada com manifestações estudantis para pedir reformas no setor educacional e foi acrescido por trabalhadores que iniciaram uma grande greve geral e balançou o governo do então presidente da França, Charles De Gaulle. Fato é, que dessa aproximação surgiram obras tão intensas e reflexivas que abarcam variados públicos, sendo a primeira obra *O anti-Édipo* (1972), seguido de uma mútua e complexa colaboração tem-se *Kafka: por uma literatura menor* (1975), depois surge a obra *Mil platôs* (1980) e *O que é filosofia?* (1991). Desde então essas obras contendo circuitos mentais decisivos atingem leitores das mais diversas formações. (ORLANDI, 2011)⁹.

Inicia-se nesse ponto a reflexão referente ao rosto da literatura, isto é busca-se perceber como se dá esse rosto, pode-se dizer que há um início de problema que enquadra-se no estatuto teórico do conceito de texto literário; pois, sabido é que todos os conhecimentos possíveis no campo da literatura partem sempre do texto. (RIBEIRO, 2008, p.23). Sabe-se que um dos primeiros pensadores da estética a voltar-se para o fato de que a arte moderna não se trata de mero procedimento mimético, isto é, mera representação da realidade, na verdade tem-se na arte uma reflexão e essa reflexão é sobre a própria arte, tudo isso foi atentado por Hegel. Desde então é possível encontrar tal apontamento na arte de Mallarmé, que tem em sua essência esse “ensimesmamento”, em que faz com que o leitor questione esse limite da

⁹ Informações retiradas do prefácio do livro *O anti-Édipo*, 2ª edição.

expressão e se perceba envolvido no ato de processo criativo, ou seja, de certo modo ele participa dessa criação. (MULLER, 2017). Assim acontece também com arte literária, com a poesia, conforme Silva (2009, p.105, grifos nossos) afirma que a poesia tem o poder de mobilizar o homem tanto pelo lado intuitivo como emocional, afirma ainda que “O poeta é um porta-voz da coletividade.” Tem se assim esse viés de um referencial todo masculino, ainda que justifique que os termos sejam universais não se pode negar esse fato.

Outro ponto de vista a respeito do fato de Adélia trazer novidade é o de Afonso Romano de Sant`Anna, quando em um de seus escritos afirma que por vinte anos a Literatura, em especial a poesia brasileira “tinha ficado esquartejada na disputa entre meia dúzia de grupos que se engalfinharam (dentro e fora do país) na luta pelo poder (literário). De alguma maneira era monótono ler livro de poesia.” Ele explica ainda que ao se ler os textos literários haviam apenas duas alternativas, ou eram autores filiados a uma das estéticas do momento ou então encontraria uma desinformação quase total do que se podia dizer o que fosse poesia, classificando os autores daquele período de vanguardistas ou alienados. (SANT`ANNA, 1978).¹⁰

No campo da Literatura há também a ligação com as lentes do positivismo, ela não poderia sozinha escapar de uma espécie de hegemonia, pois toda a articulação de pesquisas é voltada a uma visão que se opera textos, que por sua vez, trata-se de objetos carregados de significação própria e com ela a sua realidade empírica concomitante com o autor e o leitor. Assim, tem-se as postulações dos estruturalistas¹¹ que em um dado momento afirmam que em um texto entrecruzam-se a tradição e a renovação, mas que ele não é tão somente um significante que tem um significado, mas sim um espaço onde as experiências históricas e sociais se entremeiam, de modo dinâmico e constante na busca de uma produção de sentido. (Ibidem, p.29)

¹⁰ - Texto do prefácio da primeira edição de *O coração disparado*, de Adélia Prado em 1978 .

¹¹ Estruturalismo é uma palavra muito usada para definir uma abordagem de pensamento que pode ser apresentada em vários campos de estudo acadêmico, como a antropologia, sociologia, psicologia, filosofia e também a linguística, tendo como ponto de vista uma sociedade e sua cultura formada por estruturas.

2.1 ROSTO EM DELEUZE E GUATTARI

O Rosto, em Deleuze e Guattari (1996) é tido como um sistema que opera por significação, um sistema em um sistema – muro branco – buraco negro, onde se considera o muro branco como portador das escritas e das significâncias enquanto que no plano do buraco negro tem-se o lócus da consciência, da subjetividade e das paixões; é no buraco negro que se constroem os vários rostos, onde as coisas subjetivas circulam. (1996, p. 32).

Os autores seguem apontando que os rostos têm sua gênese em uma máquina abstrata de rostidade, mostrando que o sistema buraco negro-muro branco não se trata de imediato de um rosto, mas sim de uma máquina abstrata capaz de produzir a partir de combinações tais rostos. Eles podem advir das subjetividades para se alcançar significados, trazendo um paradigma de significação/subjetivação. (Ibidem p. 33). Tais máquinas, segundo os autores, não são meras metáforas, mas estão atribuídas aos fluxos, isto é, produção de fluxo:

As máquinas desejantes são máquinas sem metáfora. [...] Em suma toda máquina é corte de fluxo em relação àquela com que está conectada, mas ela própria é fluxo ou produção de fluxos em relação àquela que lhe é conectada. É esta a lei da produção de produção. (DELEUZE, G. e GUATTARI, F., 2010, p. 54\55).

Portanto, conforme os autores as máquinas são responsáveis por tais criações, produções, assim surge o conceito de rostidade. Contudo o conceito de rostidade não deve ser ligado às aparências ou ao assemelhamento de pares, mas sim a um processo que se trama de modo a envolver o inconsciente de uma certa realidade social. Para os filósofos Deleuze e Guattari, o extenso processo de formação da modernidade teria submetido o rosto a uma modelagem pelo capitalismo, por meio das máquinas que constituem os sistemas culturais, sociais bem como os financeiros e assim operariam no homem subjetivando-o e significando-o conforme certos padrões já estabelecidos.

As máquinas são trazidas pelos filósofos, primeiramente em seu livro *O anti-Édipo* de 1972, como processo de produção, advindas do desejo e

explicitado que esse desejo não seria falta, mas sim “impulsionamento”. Segundo François Zourabichvili, em seu livro *O vocabulário de Deleuze* (2004):

Uma máquina desejante define-se, em primeiro lugar, por um acoplamento ou um sistema "corte-fluxo" cujos termos, determinados no acoplamento, são "objetos parciais" (num sentido que não é mais o de Melanie Klein, isto é, que não remete mais à integridade anterior de um todo): desse ponto de vista, ela já se compõe de máquinas, ao infinito. O anti-Édipo abre-se assim no plano unívoco ou imanente de uma Natureza concebida como processo de produção [...]. Em segundo lugar, os cortes de fluxo se inscrevem, se registram ou se distribuem segundo a lei da síntese disjuntiva sobre um corpo pleno sem órgãos. Enfim, um sujeito que, em hipótese alguma, preexiste à máquina, mas nela é produzido como um "resto" ou "resíduo", circula através das disjunções e as consome como diversos estados de si mesmo. As máquinas desejantes são paradoxais: elas "só funcionam avariadas". Esse paradoxo é apenas aparente se percebermos que aqui a palavra máquina não é uma metáfora. Com efeito, o sentido corrente da palavra resulta de uma abstração pela qual se isola a máquina técnica das condições de seu surgimento e de seu funcionamento (homens, eventualmente animais, tipo de sociedade ou de economia etc.). (ZOURABICHVILI, 2004, p.35).

Portanto, tem-se a máquina como algo social antes mesmo de ser apenas de ser técnica, não há diferença entre sua produção e seu funcionamento, também não se confunde de forma alguma com um mecanismo fechado. Assim, não existe diferença de natureza entre as "máquinas sociais" que se refere ao mercado capitalista, Estado, Igreja, Exército, família etc. ou as "máquinas desejantes", mas sim uma diferença de regime ou ainda de lógica, isto é, estas "investem" aquelas e constituem seu inconsciente, isso significa que: ao mesmo tempo em que se alimentam delas e as tornam possíveis, também as fazem "fugir". Nota-se que em *Mil platôs*, o conceito de máquinas desejantes acaba desaparecendo em benefício dos conceitos de agenciamento e de máquina abstrata em que encontramos a função paradoxal de condicionamento desestabilizante.

Deste modo, não é surpreendente o distanciamento entre a concepção deleuzo-guattariana e a significação corrente da palavra desejo, na verdade, a distância encontra-se na própria palavra, entre a experiência por ela designada, onde se eleva ao conceito, bem como a interpretação que ela transmite de tudo isso, em conformidade com as exigências das representações conscientes de um sujeito constituído. É comum se opor, nesse caso, o desejo à sua realização, de modo que ele é rejeitado juntamente com sonho, com a fantasia, ou ainda, com a representação. Contudo, o desejo é reconduzido ao lado da produção, e

seu modelo não se trata mais do teatro - a eterna representação da história de Édipo -, mas a fábrica, em que, "se o desejo produz, ele produz real... o ser objetivo do desejo é o próprio Real" . O desejo não é a representação de um objeto ausente ou faltante, mas é algo ativo que produz, ou seja, produção, uma experimentação que não cessa, uma montagem experimental: "o desejo é a máquina". (ZOURABICHVILI, 2004)

Assim, interessa-nos o viés dessas experimentações, uma vez que o campo das linguagens traz em si essas possibilidades de experimentos, sobretudo a literatura e mais ainda o literatura adeliã, que se mostra sobremodo repleto de novas possibilidades, como já citado anteriormente, em seu fazer literário.

2.2 DESTERRITORIALIZAÇÃO E RETERRITORIALIZAÇÃO

Deleuze e Guattari (1996) destacam, ainda, que o rosto representa uma desterritorialização. Esse termo também é encontrado em *O anti- Édipo*, surge na obra como um neologismo e desde então é constantemente abordado nas ciências humanas, porém, ainda conforme François Zourabichvili, esse termo sozinho não chega a formar um conceito. Nas palavras do autor:

[...] Mas ele não forma por si só um conceito, e sua significação permanece vaga enquanto não é referido a três outros elementos: território, terra e reterritorialização [...]. Distingue-se uma desterritorialização relativa, que consiste em se reterritorializar de outra forma, em mudar de território (ora, devir não é mudar, já que não há término ou fim para o devir - haveria talvez nesse ponto certa diferença com relação a Foucault); e uma desterritorialização absoluta, que equivale a viver sobre uma linha abstrata ou de fuga (se devir não é mudar), em contrapartida toda mudança envolve um devir que, apreendido como tal, nos subtrai à influência da reterritorialização. Tal é o esquema aproximado que prevalece no Anti-Édipo, onde "desterritorialização" é sinônimo de "decodificação". Entretanto, já se coloca o problema da "reterritorialização", que leva ao tema polêmico da "nova terra", sempre por vir e a ser construída, contra toda terra prometida ou ancestral, reterritorialização arcaica de tipo fascista. (ZOURABICHVILI, 2004, p. 22).

Portanto, a ideia de que o devir é algo que sempre está por vir, mas que se dá pela recombinação daquilo que já se possui e que assim, por meio delas o novo se dará, porém continuará a se reestruturar. O mesmo autor ainda pontua

que em *Mil platôs*, o entendimento uso do termo desterritorialização torna-se mais sofisticado, devido aos sentidos de terra e território serem ambivalentes :

Em *Mil platôs*, o esquema se complica e sofisticada em torno de uma acentuação da ambivalência da relação com a terra - profundidade da terra natal e espaço liso do nomadismo - que, com isso, afeta também o território. Não apenas a rigidez do código não dá mais conta de todos os tipos de território, bem como a reterritorialização e doravante plenamente assumida como o correlato de qualquer desterritorialização, posto que ela não se efetua mais necessariamente sobre um território propriamente dito, mas, quando é absoluta, sobre uma terra não delimitada: agenciamento nômade, deserto ou estepe como território paradoxal, onde o nômade "se reterritorializa sobre a própria desterritorialização". (ZOURABICHVILI, 2004, p. 24).

Válido lembrar que desterritorializar é sair de seu território, deixar esse lugar, que não é necessariamente um lugar concreto; ao passo que reterritorializar significa retornar, voltar, contudo, esse lugar de retorno jamais será o mesmo de quando foi deixado, pois há mudanças. Observemos como isso se processa no poema de Adélia Prado:

DONA DOIDA
 Uma vez, quando eu era menina, choveu grosso,
 com trovoada e clarões, exatamente como chove agora.
 Quando se pôde abrir as janelas,
 as poças tremiam com os últimos pingos.
 Minha mãe, como quem sabe que vai escrever um poema,
 decidiu inspirada: chuchu novinho, angu, molho e ovos.
 Fui buscar os chuchus e estou voltando agora,
 trinta anos depois. Não encontrei minha mãe.
 A mulher que me abriu a porta riu de dona tão velha,
 com sombrinha infantil e coxas à mostra.
 Meus filhos me repudiaram envergonhados,
 meu marido ficou triste até a morte,
 eu fiquei doida no encalço.
 Só melhora quando chove. (PRADO, 2017, p. 80).

Pode-se perceber que logo no primeiro verso o eu-poético transporta-se para sua infância, por meio de sua memória que foi ativada pela chuva forte; sai de seu território de adulta e vai ao lugar de sua infância, isto é, tem-se um deslocamento interno, subjetivo entre o lugar do tempo presente e o do tempo passado, facilmente observado nos versos “Uma vez, quando eu era menina, choveu grosso, / com trovoada e clarões, exatamente como chove agora.”

O eu-poético retorna ao tempo da menina que foi feliz buscar os chuchus à sua mãe, mas ao regressar, “trinta anos depois” - esse trinta anos demonstra como o tempo é implacável – e acaba acontecendo uma retomada da realidade, quando ela se percebe a “dona, uma senhora com certa idade avançada”, mas

que carrega em si aquela criança que ainda possui sua sombrinha infantil; e da menina moça com as coxas à mostra e quando estas outras “eus” (a menina, a jovem) se manifestam nesse lugar do tempo presente é tida como “doida”, pois isso choca os filhos e entristece o marido. Aqui tem-se então a reterritorialização, pois mesmo que o eu-poético retorne, traz em si marcas de onde esteve, deixando claro que algo foi alterado nesse lugar, evidenciado no verso final quando o eu afirma “só melhora quando chove”.

Os filósofos afirmam que o rosto possui um “correlato de uma grande importância, a paisagem, que não é somente um meio, mas um mundo desterritorializado.” (Ibidem p. 38). Nota-se uma correspondência nesse processo de desterritorialização, em que para determinada natureza a máquina abstrata cria um rosto, ou seria ainda a necessidade da natureza em se ter um formato de rosto, conforme reforçam Deleuze e Guattari:

Não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado. Que rosto evocou as paisagens que amalgamava, o mar e a montanha, que paisagem não evocou o rosto que teria completado, que lhe teria fornecido o complemento inesperado de suas linhas e de seus traços? Mesmo quando a pintura se torna abstrata, ela não faz senão reencontrar o buraco negro e o muro branco, a grande composição da tela branca e da fenda negra. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 38-39).

Assim, baseando-se ainda no conceito de rostidade, apresentado por Gilles Deleuze e Félix Guattari no *Platô 7: Ano zero – Rostidade*, tem-se como problemática a “significância” e a “subjettivação” da escrita, onde não só se tem de representações, bem como a invenção de superfícies e espaços de inscrição, cujas subjetividades se identificam em imagens que se desconstroem e voltam a se formar. Nesse processo, “o rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas de rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 35). Portanto, no fazer literário há diferentes modos do eu lírico se apresentar, isto é, outros modos de ser. Como “o rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 34), determina, identifica aquele que faz, o que faz e como faz. Ao tê-lo coberto, retira-se sua organização, suas feições, sua classificação: se está desse ou daquele modo, se é isso ou aquilo. “Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, professor, um policial...” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32). Pode-se, então, despir-se de si mesmo,

assumir novos “eus” representacionais a partir do modo de se escrever, sugerindo um “não corpo”, mas sim outros corpos apresentados na poesia durante sua performance. Fruição dos corpos e rostos que experimenta diversas formas de vida.

A rostificação não opera por semelhança, mas por ordem de razões. É uma operação muito mais inconsciente e maquínica que faz passar todo corpo pela superfície esburacada, e onde o rosto não tem papel de modelo ou de imagem, mas o de sobrecodificação para todas as partes decodificadas. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 35)

Válido torna-se para nossas reflexões analisar o rosto que nossa literatura possui, *à priori* nos parece que esse rosto é o resultado de uma ideologia patriarcal dominante, onde parte da formulação de que os homens criam e as mulheres procriam, por fim nossa literatura tornou-se herdeira de uma tradição estética europeia, onde se defende a criação literária como um dom essencialmente masculino, uma criação androcêntrica. Ao assumir um caráter universalizante, a literatura neutraliza a representação da experiência feminina e subtrai sua importância, por esta não privilegiar as chamadas verdades universais humanas, ou seja, o ponto de vista masculino. Isso se reforça nos escritos de Sant`Anna (2017):

A verdade de sua experiência feminina é contemplada pela fidelidade à sua paisagem ambiental lá estão as comadres, as santas missões, as formigas pretas, o angu, as tanajuras, as pessoas na sombra com faca e laranjas. Embora pudesse se mostrar pedantemente culta a autora se expõe visceral [...].

A exemplo disso, tem-se o poema “Grande desejo”, onde há ali uma representação de formas de vida, de rostos, pois ao se pensar em escritora, tem-se algumas características que estão relacionadas a esse “rosto”, seria uma pessoa intelectualizada, debruçada em uma escrivaninha, ou em frente ao computador, enfim, uma reprodução imagética do intelectual. Porém, no citado poema o que há, todavia é outra imagem a de uma matrona, a mulher casada, mãe de família, ou ainda uma mulher corpulenta. Em um primeiro momento ambos rostos: Escritora e Matrona, em nada parece assemelhar-se ou aproximar-se, porém Adélia os costura e os desrostifica sutilmente em um de seus poemas:

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,
 claridades atrás do meu estômago humilde
 e fortíssima voz pra cânticos de festa.
 Quando escrever o livro com o meu nome
 e o nome que eu vou pôr nele, vou com ele a uma igreja,
 a uma lápide, a um descampado,
 para chorar, chorar, e chorar,
 requintada e esquisita como uma dama.
 (PRADO, 2017, p.18)

Assim podemos dizer que há um desfazimento do rosto da Literatura tanto na autoria, por se tratar de uma mulher que escreve, tanto quanto na representação da mulher na Literatura, isto é não aquela idealizada no imaginário masculino, mas sim a real pela forma de dizer e ser de uma autora, também mulher.

Analisando o poema nota-se que a autora começa afirmando que é uma mulher comum, do povo, mãe. Assim, observa-se ainda a rima provocada pelo contraste dos nomes "Cornélia" e "Adélia", desse modo, como o contraste de significado que esses dois nomes representam, isto é ela autodeclara-se uma mulher simples por meio da enumeração de atitudes corriqueiros, banais, tais como fazer comida e bater o osso no prato pra chamar cachorro.

Já no sexto verso, para haver uma aproximação ainda maior com o coletivo, Adélia diz que “quando dói” grita “ai”, mostrando que neste momento não se trata de uma mulher revolucionária, que reprime sua dor em busca de determinado ideal, e sim, de uma mulher que constitui sua força com base na franqueza consigo mesma, aceitando-se sem maiores contestações. Dessa forma, suas sensibilidades são desgovernadas e não há problema nisso, pois aceita-se tal como ela é, com seus momentos de dor e até mesmo de irracionalidade, quando se deixa dominar pelas emoções.

O poema segue com a apresentação do eu-lírico, que deixa evidente sua religiosidade no décimo segundo verso, pois essa religiosidade é também uma característica constante na obra de Adélia Prado. Nesse momento a poetisa é colocada como uma porta-voz divina que cumpre sua sina escrevendo o que

sente. Ao afirmar que irá a uma igreja quando escrever seu livro, revela ainda mais sua ligação à religião. Assim com uma forte carga emocional o eu-lírico afirma que chorará por ter um livro com seu nome e deste modo transformar-se-á em uma requintada dama; entretanto surge o estranhamento, pois, para ela, diferente, uma vez que possui um destino certo, isto é , já sabido.

Ora, Adélia é uma mulher do povo e com o poema "Grande desejo", pode-se notar que neste poema não se trata de uma mulher extraordinária, revolucionária - esclareça-se que isso não em uma esfera ideológica, ou estética – mas o sujeito- lírico se coloca como Cornélia, aquela mãe dos irmãos Tibério e Caio, que foram condenados à morte, em Roma e foram bravamente defendidos pela mãe. Portanto no poema ela identifica-se apenas como Adélia, mas é uma mulher que sabe fazer rima, uma mulher que é do povo, e mulher da cozinha, como tantas outras, que ainda cuida de cachorro e se alguma coisa lhe dói, grita “Ai!”, contudo possui alta sensibilidade para as coisas belas da vida. Assim, concomitante mostra-se requintada e esquisita, porém isso se dará após ter um livro com seu nome, que por sua vez trata-se do próprio livro que o leitor está em mãos, naquele momento. Deste modo, é possível perceber que há uma ressignificação da mulher neste poema, e por que não dizer na Literatura, e conseqüentemente percebermos que mais uma vez a autora desrosta o tradicional ao apresentar uma outra concepção de mulher em sua arte, pois aqui se apresenta de modo, no mínimo surpreendente, não só por se colocar como uma mulher simples que torna-se poeta, mas também por equivocar até mesmo especialistas com o seu modo de escrever - que em um primeiro momento conceberam os escritos adelianos como simplórios, mas que posteriormente receberam o devido reconhecimento, pois o que Adélia faz é algo que parece simples, mas é de tal requinte que esse modo de escrever a caracteriza como única em nossa poesia.

Adélia Prado possui uma escrita singular, onde aproxima sua obra a sua vida, torna a arte de escrever tangível a pessoa dita comum. Ao se autocitar em seu poema se caracteriza e costura as várias subjetividades os vários rostos que possui: Mulher, religiosa, mãe, mulher do povo, mulher humilde, dona de casa e escritora, uma escritora que se emociona por ter seu livro com seu nome, com seu rosto. Nas palavras de Sant`Anna:

Adélia, que já se definia como “mulher do povo”, que faz a própria comida, que aos domingos bate osso no prato pra chamar o cachorro e atira restos, constitui um “caso” em nossa poesia. [...] Um escritor pode inventar um trejeito retórico, patentear isto e achar que tem uma linguagem. [...] aquela maneira de pegar a gente pelo pé e deixar a gente prostrado e besta com uma verdade revelada. Aquilo que se poderia chamar de “epifania” _ a revelação abrupta de uma verdade revelada. (SANT`ANNA, 1978, p.485, grifo nosso).¹²

E o autor ainda continua, pontuando que Adélia possui uma linguagem desnorteante em sua obra, a compara a bruxos e mágicos no seu fazer literário. Segue afirmando que ela rompe com as poéticas vigentes e instaura seu próprio e único modo de dizer, “a poesia de Adélia redescobre um aspecto do interior brasileiro, que é universal [...]”.

Gilles Deleuze e Félix Guattari em sua obra intitulada “Kafka: uma literatura menor” (1977) institui uma noção de que não há nada mais revolucionário de suma relevância do que “o menor”, seguem nessa obra incentivando os seus leitores a desenvolverem a criatividade partindo desse “menor”. Desse modo pode-se compreender a Desterritorialização como um rompimento com o tradicional, em que sua estrutura permanece calcificada, porém desgastada pelo excesso de uso indiscriminado. Contudo a oposição se apresenta na reterritorialização, isto é, quando se sai desse tradicional e há o retorno a ele, porém mesmo com tal retorno, este por sua vez jamais se dará da mesma forma, ou seja, mesmo que retorne, algo já está alterado. Para os autores a noção de território é:

O território não é o primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções num território não são as primeiras; elas supõe, antes de tudo, uma expressividade que faz território. É de fato nesse sentido que o território, e as funções que ali exercem, são produtos da territorialização. A territorialização é o ato de ritmo tornado expressivo, ou de componentes tornados qualitativos. (DELEUZE, G. E GUATTARI F., 2012, p. 388).

Portanto, cabe nesse momento esclarecer que a desterritorialização pressupõe concomitantemente a reterritorialização, que trata da tentativa que a máquina emprega no sentido de redisciplinar as possibilidades de desvios do rosto. Conforme Deleuze e Guattari: “[...] De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a territorialidade primitiva ou mais antiga: ela

¹² Retirado do posfácio de *Poesia reunida*, 2017, 4ª edição.

implica necessariamente um conjunto de artifício pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que perdeu a sua. (1996, p.40)”.

Desterritorializar, portanto, apresenta-se como um ato criativo de dentro que desestabiliza-se a partir desse dentro, utilizando-se da estratégia da repetição da mimese, no caso de autores que por força de sua criatividade apropriam-se daquilo que é tido como corriqueiro e dele traz o obscuro o inesperado o inimaginável, trata-se então de uma postura radical a qual os ditos autores menores assumem essa importante postura. De acordo com Deleuze e Guattari, tem-se nesse ato pequenas transgressões que resultam em uma dimensão ontológica radical.

Assim, o ato criativo que é capaz de desterritorializar a linguagem pode ser configurado como uma demanda dessa linguagem que se desestabiliza, bem como o uso excessivo e intenso dessa mesma linguagem. Para Deleuze e Guattari, quando a linguagem literária passa a abordar pessoas que vivem e falam interiormente em um espaço que não é originalmente o delas, que passa pela disjunção entre conteúdo e expressão, há então o ato de desterritorializar e reterritorializar. Observe-se um trecho de “Poema esquisito” de Adélia Prado para uma possível aproximação desse conceito:

[...] É de tanto lembra-los que eu não vou.
 Ôôô pai
 Ôôô mãe
 Dentro de mim eles respondem
 tenazes e duros,
 porque o zelo do espírito é sem meiguices:
 Ôôô fia.

(PRADO, 2017, P. 23)

Nota-se que no segundo, terceiro e último versos há marcas da oralidade, sobretudo o último verso que além de ser uma marca da oralidade vem como marca de regionalidade e de um grupo da sociedade, esse grupo seria, de pessoas simples, do interior, pois a expressão “fia” seria a palavra “filha”. Sabe-se que esses locais de fala, em um primeiro momento, não seria abordada pela Literatura, ou pela grande Literatura, pois sabe-se que por muito tempo os poemas seguiram formas fixas e uma linguagem rebuscada, tal como no parnasianismo, contudo na evolução da arte literária e principalmente no

chamado “autor menor”, esses processos tornaram-se suas marcas, trazendo uma reterritorialização na Literatura, ou ainda um novo rosto para a Literatura.

Ainda segundo o próprio autor, em uma entrevista em vídeo, necessitou construir uma palavra “bárbara” para abarcar toda uma noção com uma nova pretensão. “A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte. (DELEUZE, 1996 *apud* BRUCE et al, 2002).

Nesse sentido a reterritorialização traz uma espécie de resignificação contínua, novas configurações que podem continuar a se recombinar, tal como uma rostificação “...sobre uma casa, um utensílio ou um objeto, sobre uma roupa, etc. [...] estão presos ao processo muro branco- buraco negro, porque se conectam à máquina abstrata de rostificação. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.41). Deste modo, é no novo território que há lugar o rosto constituído pela máquina abstrata.

Vale destacar que é possível “dizer” pelo rosto, ora trata-se de uma espécie de indexação de linguagem, “uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falem um língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidades específicos” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 32). Portanto o rosto torna-se um “porta-voz”:

[...] Uma língua está sempre presa a rostos que anunciamos enunciados dela, que os lastream em relação aos significantes em curso e aos sujeitos concernidos. É pelos rostos que as escolhas se guiam e que elementos se organizam: a gramática comum nunca é separável de uma educação dos rostos.[...] (IBIDEM, p. 47)

É possível perceber uma proximidade de rostidade no campo dos gêneros discursivos, ao dialogismo e a polifonia, concepções bakhtinianas em que se afirma tratar de “multiplicidade de vozes e de consciências independentes” (BAKHTIN, 1981, *apud* SOERENSEN, 2009), de modo que as personagens não trazem a reprodução do ponto de vista de seu autor, porém criam e apropriam-se de seus próprios discursos, assim o romance parece contar com vários autores e suas diferentes formas de ver o mundo. Ainda sobre polifonia, em síntese, é o elemento que harmoniza a diversidade de vozes

independentes produzindo diferentes efeitos de sentidos repercutindo múltiplas ideologias. A produção de sentidos gerada pela heterogeneidade discursiva – as várias vozes – concebe a monofonia ou a polifonia. (BAKHTIN, 1981, apud SOERENSEN, 2009)

Embora o termo seja rostificação, na verdade ela pode afastar-se da idéia de rosto, tal como se compreende na sua humanidade, ou pelo menos tenta concretizar a ideia de que rosto, a interface entre o dentro e o fora que muitas vezes expressa o que somos, é para os autores uma superfície de valores, o muro branco, produzindo na modernidade pelos sistemas capitais. O rosto seria um lócus de redundâncias em que se busca a conformidade à realidade dominante (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32). Assim, deve-se saber que é possível rostificar um corpo, devido aos estratos de significância e subjetivação, construindo sobre o corpo o sistema muro branco- buraco negro, esclarecendo ainda que não é o sujeito que escolhe o rosto, mas são os rostos que escolhem seus sujeitos, uma espécie de preexistência de rostos. Ora se demonstra aqui que a rostidade trata ainda de produção social “[...] Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 49). Pode-se considerar um exemplo de rostificação de um corpo quando se elege o corpo magro feminino como sendo o corpo belo para as mulheres.

Ainda sobre rostidade, ela se projeta também nas linguagens, ora para David Lapoujade em suas análises sobre os pensamentos deleuzianos e de Guattari, segundo ele: é por meio de uma “voz muda das alturas e do além”, a partir do momento em que surge a escrita e os homens passam a dominá-la, mas também a obedecê-la, inicia-se aí um outro processo, isto é, uma outra dominação. Significa então que inconsciente será estruturado por uma dupla inscrição, tomando-se por duas linguagens, sendo que uma estabelece o significado (a partir de elementos fonéticos de uma língua), enquanto a outra representa o que ela quer dizer, mas por meio de uma outra linguagem, havendo assim uma sobrecodificação, ou seja, o significante (LAPOUJADE, 2015, p. 167).

Seguindo as ideias do mesmo autor, o rosto pode, aqui, corresponder a uma cara comum a todas as coisas, para ele trata-se de um sujeito que vive com

suas variadas “formas de porvir”, tais como: formação profissional, pessoal, acadêmicos, sociais... cujas formas, mesmo que se negue a fazer parte de um grande modelo, se perceberá esvaziado em sua potência. Para Lapoujade apud Flauzino:

Somos pegos em agenciamentos que nos fazem ver, falar e agir de maneira que vemos apenas aquilo do que se fala, que falamos apenas do que se vê e que agimos em conformidade com essa relação – a redundância como função social e novo senso comum (Lapoujade apud Flauzino, 2019, p.23).

Portanto mais do que querer se ter rosto, fato é que somos rostificados, pois trata-se de uma natureza que tem por característica própria tomar posse do indivíduo, negando tanto para esse sujeito, ou para qualquer outro, o reconhecimento dessa condição de “apropriação” (aspas nossas).

Ainda sim a quem deseje sair do buraco negro, atravessar o muro branco, ou seja, desfazer o rosto que não é tarefa exatamente fácil. Sendo assim Deleuze oferta a arte como uma possível saída para o desfazimento dos rostos, pois deste modo haverá uma reterritorialização delas, serão levadas ao lugar de um não significado, um não subjetivo, isto é ao sem-rosto, mesmo que isso pareça ser uma proximidade da loucura:

Desfazer o rosto não é coisa a toa. Corre-se o risco da loucura: é por acaso que o esquizo perde ao mesmo tempo o sentido do rosto, de seu próprio rosto e do dos outros, o sentido da paisagem, o sentido da linguagem e de suas significações dominantes? É porque o rosto é uma organização forte. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 57-58)

Sabe-se que a sociedade possui a necessidade de construir rostos, assim sendo não seria diferente ao se pensar a Literatura Clássica. Por literatura Classica pode-se remeter muitas vezes ao conceito de tradicional em que a se preocupa com a forma, linguagem rebuscada, onde vem sendo posto em confronto e até mesmo em paralelo com os conceitos de popular e de oral. A designação de “literatura popular” torna-se um equívoco, para alguns autores, em virtude da polissemia do lexema popular, em cuja amplitude semântica cabem significados e valores de heterogênea e contraditória natureza, pois o conceito de “popular” designa textos transmitidos de geração em geração, tratando-se do resultado de uma “criação coletiva”, no sentido em que se

desconhece o seu autor e em que sofreram ao longo dos tempos alterações que podem atingir diferentes níveis dos textos podendo dar origem a versões diferentes do texto original.

Portanto o conceito de “variação” é importante para a compreensão do funcionamento da Literatura Popular, cuja transmissão, ao longo dos séculos vem sendo essencialmente baseada na oralidade, oscilando entre a transmissão oral e a transmissão escrita. A essa pesquisa cabe o recorte da transmissão escrita, portanto, aqui entram os grandes clássicos como literatura Clássica, tendo em comum, uma hegemonia entre os escritores onde a maioria são homens, brancos, caso remeta-se a Dostoievski, Tolstoi, Flaubert e uma sequencia de grandes autores.

É nesse contexto que se percebe uma espécie de rosto da Grande Literatura, pois ainda tem-se fortemente essa marca da hegemonia do masculino. Basta que se atente para a importante pesquisa coordenada por Regina Dalcastagnè, da Universidade de Brasília, intitulada: *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, para se constatar essa realidade, já que, segundo os dados levantados pela equipe, nos 389 romances brasileiros contemporâneos pesquisados, escritos por 242 autores, numa massa de 1.754 personagens, a maioria se configura como: homem, branco, heterossexual, intelectualizado, sem deficiências físicas ou doenças crônicas, membro da classe média e morador de grandes centros urbanos; sendo que pesquisas apontam que as autoras mal chegam a trinta por cento de um total de escritores que tem suas obras editadas, bem como a subrepresentação das mulheres como personagens em nossa ficção na Literatura, deste modo apenas uma minoria das personagens são do sexo feminino.(DALCASTAGNÈ, 2016.)

Assim sendo propõe-se um novo olhar para a Literatura, busca-se mostrar o desfazimento de rosto por meio de uma escritora que vem com um fazer literário peculiar, quebrando com aquilo que se vinha desenhando como Literatura, a escritora Adélia Prado é um exemplo de reterritorialização, de desfazimento daquilo que se poderia se dizer rosto da Literatura.

Augusto Massi, no posfácio do livro *Poesia reunida*, de 2017, salienta o assombro de leitores dos poemas de Adélia:

Até mesmo leitores sofisticados , em dia com as novidades culturais, estranham a inversão de rota. Então era possível escrever poesia

moderna fora dos grandes centros urbanos? [...] Adélia desarmou a todos. A literatura voltava a ser galvanizada pela experiência. (MASSI, 2017)

Massi ainda reforça, alegando que “em vez de uma voz poética isolada, Adélia pode era considerada um desdobramento tardio do modernismo.” Embora o autor a coloque no quadro da literatura como “poesia moderna”, é sabido que Adélia não segue diretamente essa classificação, de modo que conforme visto anteriormente nesse estudo, segundo Sant’Anna, Adélia foi de uma “força irracional e aliciadora de sua poesia”. Pois segundo o autor o primeiro mérito de seus versos foi “pular por cima dessa poesia cerebral e enjoada que se fez no Brasil nos últimos vinte anos e assumir um tom mágico e fantástico que recria a vida do interior mineiro através de uma dicção inovadoramente feminina”. Deste modo nota-se que até os grandes críticos da autora divergem, devido a sua peculiaridade e dificuldade em “rostificar” os poemas adelianos, e também por isso trazemos Adélia como uma autora que não se deixa rostificar.

Finalmente, cabe nesse ponto dizer que não se pode crer que o desfazimento do rosto é algo pessimista, ruim, pois um rosto desfeito, destruído possui uma grande expectativa, um grande porvir. Assim, pode-se buscar uma linha de fuga de modo que nem sempre o que levará a essa linha de fuga será algo somente negativo, porém a de se considerar que buscar essa linha de fuga torna-se o caminho para o corpo sem órgão. Considerando-se isso, desfazer o rosto acaso não seria desfazer o corpo também. E com isso submeter-se também à desterritorialização e assim sair da ordem habitual, partir em busca do corpo sem órgãos.

2.3 A ESCRITA ADELIANA COMO SUA BUSCA PELO CORPO SEM ÓRGÃOS

Alguns autores destacam que Adélia Prado escreve a poesia do cotidiano e não do grandiloquente, todavia muitos outros escritores brasileiros já tinham praticado ou pregado cotidiano em seus fazeres poéticos antes de Adélia - dos modernistas a Mário Quintana-, mas na autora a transformação do ordinário em extraordinário é algo soberbo, não fosse esse um adjetivo que ela talvez abominasse, devido sua religiosidade, mas é ele que mais se aproxima de sua criação. Além de toda a sensualidade que ela empresta à religiosidade, que

também a diferencia dos demais autores. Há também de modo marcante a questão do feminino que surge na poesia adeliãna na forma como ela dá a ler um conjunto de práticas culturalmente caracterizada, de modo que o sujeito lírico ora com ele se identifica, ora dele se afasta, num movimento pendular entre o tradicional e a ruptura com ele, o diálogo com os poetas masculinos e a ênfase em explicitar sua diferença, e sua busca por escrever de modo original e peculiar, como reforça o estudo sobre a obra de Adélia Prado em que Antonio Hohfeldt dirá que “sua literatura constitui uma espécie de contra discurso da domesticação do corpo” (HOHFELD, p. 8, 2000). Por tudo isso, tal busca da autora, permite aproximar da ideia da busca pelo corpo sem órgãos, assim veremos a seguir.

Antonin Artaud (1895 – 1948), poeta, dramaturgo e ator, cria essa expressão para a produção teórico-artística. Artaud afirma que a potência do significado somente poderia ser liberada quando o corpo organizado saísse de seu funcionamento usual, ou seja quando ele se desestruturasse, desse modo propiciaria uma experiência insólita de experimentação de outras funções. Deleuze e Guattari utilizam-se de formações de imagens para exprimir suas ideias, percepções e pensamentos. Assim o fazem em seus estudos ao retratar a ideia do Corpo sem Órgãos na filosofia. Segundo os citados autores “Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 9). Continuam a esclarecer se para a psicanálise é necessário buscar o “seu eu”, para a busca do Corpo sem órgãos faz se necessário extrapolar, ir além, desfazer esse “eu”, tudo com base em experimentações.

Embora o termo fale em corpo, ele não se refere necessariamente a um corpo dito, trata-se de um devir, surge de algo imprevisto, seria uma experimentação inesperada, um atravessamento de limites, que advém dos desejos:

O CsO é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo). (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 15).

No entanto não se deve ver o desejo como falta e sim como movimento, busca de intensidades mediadas por meio de experimentações, trata-se, pois da produção desejante, onde desejo vem a ser considerado produtor, mesmo que seja como autoprodução do inconsciente:

[...] O desejo e o seu objeto se constituem uma só mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objeto do desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir e algo se destaca do produzir passando ao produto e dando um resto ao sujeito nômade e vagabundo. [...] Não é o desejo que se apoia nas necessidades, ao contrário, são as necessidades que derivam do desejo: elas são contraproduzidas no real que o desejo produz, A Falta é um contra efeito do desejo [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 43-44)

Nesse sentido tem-se nesse momento uma análise antipsicanalítica, pois como já se viu a psicanálise transforma tudo em fantasmas, ao passo que Deleuze e Guattari (1996) visam o Corpo sem órgãos e demonstram sua criação por meio do exemplo do masoquismo, afirmando que não se tem o prazer apenas desviando-se da dor, esclarecem que provavelmente existam outros meios, ou procedimentos diferentes do masoquismo, mas o fato é que isso serve a alguns:

[...] Acontece que existe uma alegria imanente ao desejo, como se ele se preenchesse de si mesmo e de suas contemplações, fato que não implica falta alguma, impossibilidade alguma, que não se equipara e que também não se mede pelo prazer, posto que é esta alegria que distribuirá as intensidades de prazer e impedirá que sejam penetradas de angústias, de vergonha, de culpa. Em suma, o masoquista serve-se do sofrimento como de um meio para constituir um corpo sem órgãos e depreender um plano de consistência do desejo. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 16)

Assim sendo não se pode afirmar que o masoquista busca a dor, segundo os estudiosos, o masoquista busca um Corpo sem Órgãos, e para alcançá-lo se faz o percurso pela dor, devido a condições em que se constrói, construindo assim um agenciamento. (IBDEM, 1996, p. 17). Nesse passo revela-se que esse campo de ver construído de diversas formas em diferentes agenciamentos, podendo ser artísticos, místicos, políticos, ou seja, há diversos tipos de corpo sem órgãos.

Importante mencionar que o Corpo sem Órgãos não declara guerra total aos órgãos, não se trata de “Desfazer o organismo, nunca foi matar-se, mas abrir

o corpo a conexões que supõe todo um agenciamento, circuitos, conjunções...”, pois se torna necessário utilizá-los em novas experimentações, não existe para se deixar usar, mas sim para se utilizar.

Muito embora Deleuze e Guattari (1996) não tratem de conclusões, mas sim reflexões acerca de máquinas desejantes, desterritorializações, Corpo sem Órgãos, para o fim desse estudo buscar-se-á relacionar a forma de escrever e a metalinguagem na obra de Adélia Prado como um exercício de desfazimento de rosto e conseqüentemente, do corpo. E por ser uma análise que não se finda, que não se exaure, teríamos, então, nesse processo de uma busca pelo corpo sem órgãos.

2.4 O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DA LINGUAGEM ADELIANA COMO DESFAZIMENTO DO ROSTO DO FAZER LITERÁRIO

Para se falar em desfazimento de rostos, entende-se que há um rosto, conforme mencionado anteriormente, para que esse trabalho se faça possível, considera-se que se pode atribuir um rosto à Literatura, em especial a Literatura tradicional, a qual ainda se tem a ideia de uma literatura feita por escritores dotados de inspiração, sendo homens, em sua maioria branco, e assim se comprova, de certa forma pelos números de pesquisas já expostas nesse trabalho, onde se nota uma espécie ainda de silenciamento da participação de mulheres na Literatura.

Conforme evidencia Derrida (1991), a construção de um pólo positivo associado à autoridade do *logos* em que o ser constitui-se como presença, e de um pólo negativo marcado pela ausência do ser. A esse sistema denominou-se falocêntrico, segundo Cixous (1975) e a partir de Derrida (1991) tem-se a classificação de “clássicos pares heterossexuais”. Assim, existe toda uma imagem que dá sustentação a construção de gêneros na sociedade ocidental e com isso as mulheres ao longo da história vem sofrendo um processo de silenciamento e exclusão.

Tanto na sociedade de modo geral como na Literatura o sujeito que fala é primordialmente masculino, é para ele as reserva dos lugares de maior destaque. Bakhtin (1992) destaca que o discurso não é algo fechado em si mesmo, também não é do domínio exclusivo do locutor, pois aquilo que se diz

apenas significa em relação ao que não se diz, ao lugar social do qual se diz, para quem se diz, em relação a outros discursos, finaliza.

As práticas políticas e socioculturais resultaram na exclusão histórica da autoria feminina no campo institucional da literatura e no campo do saber, pois sempre foi privilegiada a enunciação do sujeito dominante da cultura, o sujeito tido como masculino. Assim, toda a produção de mulheres, como autoras, sempre colocou a crítica do passado em um lugar de defensivo, devido a inúmeros motivos, dentre eles, o preconceito de uma sociedade arraigada de valores patriarcais, em sua maciça parte machista, que procura estabelecer à mulher o lugar tido como o mais adequado e ainda visto como mais condizente com suas capacidades físicas e intelectuais: a de reprodutora da espécie. Deste modo, toda a criação cultural para a mulher sempre foi avaliada como deficitária em comparação à norma de realização estética, instaurada sempre do ponto de vista do homem.

Assim sendo, no espaço cultural e social a experiência feminina de um modo geral, seja de suas vivências pessoais ou profissionais, e aqui se inclui também a escrita, sempre que é estabelecida como menos importante quando se trata de mulheres, se vendo então na impossibilidade de ser e conhecer em uma tradição literária. Lúcia Castello Branco faz uma importante consideração em seu livro intitulado *O que é escrita feminina?* (1991), ao esclarecer que: não é que os temas abordados em obras de autoria feminina não sejam grandiosos, ou menos importante, mas sim por se tratar de uma preferência pela escrita intimista, devido toda uma cultura de uma sociedade de seu tempo. Segundo a autora:

É claro que os temas também eram, em geral, diferentes: as autoras falavam muito da maternidade, do próprio corpo, da casa e da infância e quase nada ou (nunca) dos negócios, da vida urbana, das guerras, do mundo exterior ao eu. Mas essas preferências são facilmente explicáveis por uma leitura de cunho sociológico: com um olhar histórico, não é difícil afirmar que as mulheres não escreviam textos épicos porque não iam às guerras, que suas preferências pelo gênero memorialístico ou autobiográfico se deve a seu profundo conhecimento dos universos do *lar* e do *eu*, próprios à criação de uma escrita intimista etc. etc.¹³ (BRANCO, 1991, p.14).

Deste modo, entende-se melhor essa certa preferência de escrita, possibilitando de um olhar sensibilizar a crítica e leitores que não está em jogo

¹³ Destaques da autora.

um olhar de valoração, ou seja não há um tipo melhor ou pior de escrita (na literatura) o que há de fato são diferenças, isto é, nem melhor, nem pior, apenas diferente.

Sabe-se ainda que no cânone ortodoxo as imagens literárias vigentes dirigidas à mulher era a de musa inspiradora ou então, criatura, de modo que excluía a mulher do processo de criação, em especial as mulheres do século XIX, que por sua vez lutaram contra suas incertezas, inseguranças, angústias e ansiedades quando se pensava em seu papel de escritoras, buscando seus lugares nesse espaço tão segregado e ainda garantir sua autoridade. Havendo então uma transgressão nos padrões culturais, de modo a desafiar nesse processo de socialização, estabelecendo um novo caminho a ser seguido pelas próximas escritoras as quais devem fomentar uma tradição de cultura feminina que, embora desenvolvida no interior de uma cultura dominante, encontrará uma porta para o diálogo mesmo com as tensões e contrastes que desequilibra, mas representações simbólicas estagnadas por anos e anos de uma percepção masculina. (TEIXEIRA, 2000 p. 94).

No percurso deixado pelas escritoras segue Adélia Prado, que lança mão da metalinguagem para que este procedimento se faça constituinte de sua linguagem literária bem como o uso da intertextualidade, em seu poema inaugural “Com licença poética” (2017, p.17) onde exalta seu ser e dialoga com o poema de Carlos Drummond de Andrade, “Poema de sete faces”, do livro *Alguma Poesia* (1930):

COM LICENÇA POÉTICA
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 posso 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.
(PRADO, 2017, p. 17).

Nota-se que os primeiros poemas de Adélia Prado, publicados em *Bagagem*, visam especialmente definir a imagem da poeta. Em "Com licença poética", o sujeito lírico assume sua sina de mulher-poeta ao passo em que se apresenta de forma simples e sublime ao mesmo tempo; sem deixar de explicitar suas antíteses, ou seja, as contradições do universo feminino, bem como suas especificidades perante o universo masculino.

Percebe-se que já no primeiro verso, a paródia ao poema de Carlos Drummond de Andrade é posta de forma explícita, como vimos anteriormente, na qual a poeta deixa, num primeiro momento, claro sua diferenciação. Pois ao invés de um anjo coxo, conforme o conhecido poema drummondiano, o que ali se tem é um anjo esbelto que anuncia o nascimento do eu-lírico de "Com licença poética".

Seguindo com a análise, no terceiro verso o eu-poético diz "vai carregar bandeira.", isto é, vai ter um lugar de destaque, ainda que o cargo seja pesado, por ser mulher, como sugere o quarto verso, ela aceita.

No quinto verso, quando o eu-poético de "Com licença poética" define a mulher como "esta espécie ainda envergonhada", podemos deduzir que a mulher é pertencente ao grupo dos enxovalhados, com resquícios da criação sob os preceitos católicos já mencionados anteriormente, isto é, pertence aquela categoria que carrega uma "culpa" herdada de Eva, daquela culpa de ter nascido mulher e o pai não tenha podido acender o charuto para comemorar o nascimento de seu varão; que muitas vezes a mulher não reconhece seu verdadeiro potencial, e que lhe permite engendrar homens e ainda sim, fazer poesia.

Em relação ao sexto e ao sétimo verso, é possível perceber que o eu-poético se revela conformada com sua condição, ou seja, aceita os pretextos que, ao longo dos anos, foram dados à mulher, tais como mãe, dona de casa, esposa, pois ela não necessita negar essa condição, pois assim afirma: é desdobrável, como quem diz "Dou conta de tudo".

Na sequência, nos próximos versos, o eu-poético faz uma enumeração, de modo simples, de algumas das características que a mulher é, abordando questões constantemente ligadas ao sexo feminino, como o temor de não conseguir casar, o medo da dor do parto. Sem titubear, revela sua forma de fazer

poesia: escreve o que sente. E isso é assimilado por si mesma como uma sina, pois faz parte de seu destino.

Assim, fica evidente que se trata de uma mulher que cumpre a sina há tempos a ela destinada: casar, parir os filhos, cuidar da casa, mas com uma novidade: a de escrever. Enfim, isso faz com que não deixe de ser uma “nova mulher”, que se define, que se encontra e que é dona de uma consciência de si, portanto no décimo segundo verso, declara seu intuito: inaugurar uma linguagem, fundar reinos.

Desse modo, ela planta sua semente apor meio da poesia, fundando um reinado que irá resultar na literatura feminina amadurecida dos tempos atuais. Reinos que se deve ampliar conforme as conquistas da mulher nesta sociedade que ainda se apresenta tão desigual.

Contudo, o eu-lírico afirma que a dor não se trata de amargura; e isso é expresso entre parênteses, como um adendo, para que não passe despercebido. Ela enfatiza que a mulher já sofreu muito, e ainda sofre, no entanto essa dor não se transformou em amargura, mas em crescimento, em sentimento, em poesia.

Conforme seu décimo quarto verso, sua tristeza não tem linhagem, isto significa que se trata de um sentimento bastante comum e deste modo identifica-se com o coletivo. Entretanto, seu desejo, sua disposição e sua determinação em busca da satisfação são características seculares, ou seja, características próprias da mulher. Finalmente, o eu-poético retoma a referência a Drummond; no entanto, mais uma vez, o utiliza como uma antítese sua. Dessa forma, perpassa a ideia de uma harmonia da mulher com seu gênero, visto que “ser coxo na vida é maldição pra homem. A mulher é desdobrável”, flexível, isto é, não aceita um destino defeituoso para o qual o homem sempre tentou persuadi-la. Enfim, ela é mulher e assume esse fato sem problema algum, pode-se dizer que até sente-se orgulhosa por isso.

Neste poema além de fazer uso da metalinguagem, ou metapoesia - “mas o que sinto escrevo [...]” – Prado acrescenta o feminino como subelemento de composição de sua escrita, mais que isso, ela recria esse feminino, pois se analisarmos que seu poema não tem um teor de denúncia feminista, de toda a conotação negativa da condição da mulher, mas sim que aceita essa condição e ainda a celebra “aceito os subterfúgios que me cabem” , recobre-se de uma

aura positiva toda essa condição do sujeito feminino. Ao expor assim toda essa positividade em ser mulher, pode-se de modo perfunctório acreditar que se tem um sujeito conformado, submisso, contudo, de fato não é isso que ocorre, pois a poeta consegue ao mesmo tempo expor as dores e as agruras em ser mulher ao passo que se orgulha e celebra este fato, há o belo nessa dor, há uma satisfação nessa dificuldade que se apresenta nos poemas Adelianos.

Partindo dessa linguagem, no mínimo instigante, pode-se afirmar que a linguagem de Adélia não se deixa rostificar, pois o que temos aqui é uma espécie de devir de mulher. Segundo Deleuze e Guattari:

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco ele é uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação [...]. O devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança.

Mergulhar no campo do devir é estar sempre completando corpos, de modo a ser algo inusitado a partir de cada contato que se tem com o outro, sempre entrando em possíveis linhas de fuga desterritorializantes. De modo que entre indivíduos possivelmente identificáveis e fechados em si mesmos, o que há é uma composição de afetos, uma mistura de corpos, tal como destacou Espinosa. Sendo assim, entende-se que cada sujeito pode ser definido por uma espécie de lista de afetos e devires, ou seja, ele é, por si só, uma multiplicidade de acontecimentos que nunca cessam de assediá-lo e de gerar efeitos distintos em sua vida. Tal ideia aproxima-se do proposto Bakhtiniano de dialogismo:

A descoisificação humanístico-sentimental do homem, que permanece objetificado: a piedade, as modalidades inferiores de amor (às crianças, a tudo o que é fraco e pequeno). O homem deixa de ser coisa mas não se torna indivíduo, ou seja, permanece objeto situado na zona do *outro*, vivenciável na forma pura do *outro*, distanciado da zona do *eu*. [...] (BAKHTIN, 2006, p. 353).

Assim, é verificável a total relevância da interação social, tanto em Bakhtin em que se vê implicitamente na citação acima a noção de subjetividade, isto é, a relação “eu-tu”. O ato responsivo decorre do ato que “eu” realizo como indivíduo, mas ao mesmo tempo é responsável no que tange ao exterior, um

“outro”; como em Deleuze e Guattari ao se referir às multiplicidades de acontecimentos.

Voltando ao devir, como exemplo, na citação adeliana “essa espécie ainda envergonhada”, tem-se aí uma identificação de um devir, ou seja, o elemento “ainda”, nos sugere que essa espécie, um dia, não haverá de se envergonhar por essa condição, “esses movimentos são movimentos de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1996 p. 37), pois ao mesmo tempo que se tem a imagem de uma mulher escrevendo sobre mulheres, em um contexto paradoxal (mulher não submissa, ativa, realizando atividades domésticas) onde a mulher luta pela igualdade de gênero, onde por vezes associamos a isso o negar-se a realizar serviços domésticos sem que se seja julgada por isso; Prado sente-se a vontade em se identificar com esses espaços e transforma essas “obrigações” em momentos prazerosos.

Contudo, continua a surpreender por também não se encaixar como mera dona de casa submissa, objetificada, tradicional. Fato é que os poemas de Adélia Prado e até seu romance quero minha mãe (2005) recria a voz de um sujeito lírico feminino:

Quando nasceram meus filhos – que esta confissão me salve – amamentei-os com gosto, cuidei muito da comida de todos dei vermífugo, cálcio, vacinas, básica como um português de anedota. A alegria de quando ganhei a Singer dá a medida de meu projeto doméstico. Passava o dia na máquina, eu, de quem Martina vaticinava: quando casar, seu marido vai comer livro. Detestava me ver “passando folha”, queria me ver passando vassoura. [...] (PRADO, 2005, p. 23).

Com isso, a linguagem de Adélia Prado nos convida a refletir sobre as relações de gênero que perpassam esse sujeito lírico, que apesar de não expor um enfrentamento das concepções patriarcais, nascem imagens femininas que extrapolam dos estereótipos comuns, ou seja, não encontramos aqui nem a denúncia das feministas e nem a opressão, muito menos uma mulher na visão tradicional, Prado traz outra coisa e ao criar essa voz feminina inovadora ela se desrostifica, e desfazer o rosto a caso não seria também desfazer um corpo?

Pode-se dizer que Adélia experimenta essa nova voz, fazendo de sua escrita a busca de seu corpo sem órgãos, “E é o mesmo todo, mas em condições tais que o corpo sem órgãos substitui o organismo, a experimentação substitui a interpretação da qual ela não tem mais necessidade.” (DELEUZE; GUATTARI

1996, p. 25) , pois se torna necessário utilizá-los em novas experimentações, tem-se uma resignificação da voz feminina, uma mulher que se coloca como cristã em sintonia com a mulher erótica, quase que uma subversiva, ao unir cristianismo e a cabala como nos sugere ao dizer “Sou cristã-nova¹⁴, inclinada à cabala¹⁵, gosto da ideia de Abraão fazendo filho com a escrava, [...]” (PRADO, 2005, p. 63), como nos sugere essa passagem do livro *Quero minha mãe* (2005).

Pode-se observar que Adélia traz novidade em sua linguagem literária e em seus poemas, ao unir duas esferas que em um primeiro momento nos parece tão opostas: a mulher religiosa e a mulher erótica, a mulher dona de casa com seus afazeres domésticos, porém cheia de autonomia, por tudo isso se diferencia, trata-se de uma experimentação na sua linguagem, que ao fundirem-se tornam essa voz feminina contemporânea e única.

Desta forma, tem-se uma linguagem cujas complexidades situam-se nas relações que se estabelecem entre o sagrado e o profano, entre a mulher que se sente bem com os afazeres domésticos, mas que não se objetifica, traz aquela que se coloca como sujeito ativo, como nota-se no poema que se segue:

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 coisa como “este foi difícil”,
 “prateou no ar dando rabanadas”
 e faz o gesto com a mão.
 O silêncio de quando nos vimos a primeira vez
 atravessa a cozinha como um rio profundo.
 Por fim, os peixes na travessa,
 Vamos dormir.
 Coisas prateadas espocam:
 somos noivo e noiva.
 (PRADO, 2017, p. 188)

¹⁴ Nesse verso, interpretamos como ela se dizendo uma cristã moderna, que compartilha de outras crenças e não fazendo menção aos *Cristãos-novos* históricos, que foi a alcunha dada aos judeus e muçulmanos (mourões) que migraram para Portugal durante a última década do século XV por causa de sua expulsão do território espanhol, recém-conquistado. Os cristãos-novos figuraram entre os grupos sociais mais perseguidos do início da Idade Moderna. (FERNANDES, 2019).

¹⁵ A Cabala é uma doutrina mística judaica que procura compreender a essência de Deus e do Universo. Este termo proveniente do hebraico tem o sentido de ‘receber’. Este tratado envolve questões religiosas e filosóficas, divergindo do judaísmo ortodoxo, do Talmud – obra que reúne os debates teóricos dos rabis sobre as tradições judaicas. (SANTANA, 2019).

Tem-se como enfoque do poema as relações conjugais, vê-se que nos três primeiros versos é mostrada a reação de algumas esposas, que se posicionam contrariamente ao trabalho doméstico: limpar os peixes do marido. Então o sujeito lírico, também esposa, opõe-se a elas, afirma que sua reação é diferente: “Eu não. A qualquer hora da noite me levanto, / ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar,” Ela por sua própria vontade, por sua decisão, levanta-se e ajuda o marido e ainda de forma entusiasmada, demonstrando companheirismo e essa atitude a agrada.

Nesse passo, pode-se pensar naquelas esposas que reagiriam tão somente na “obrigação” em realizar qualquer tarefa doméstica, devido às “funções” a priori, dadas como sendo da esposa e da dona-de-casa, como tradicionalmente essas relações são vistas. Apesar de não ser mencionado no poema, o eu-lírico adelião opõe-se a essa postura “imposta”, pois transforma a atividade doméstica descrita em um momento prazeroso, de cumplicidade com o esposo, de união com o amado. Assim sendo esse ambiente doméstico feminino passa a ser dividido com a figura masculina, surge então a desrostitificação também da figura masculina tradicional em seu poema.

Na sequência, do sexto até o décimo segundo verso, esse espaço doméstico passa a ser o lugar para relação amorosa, onde o simples toque da pele por meio dos cotovelos que se esbarram na cozinha, ilustra uma atração física concomitante com um afeto sincero entre o casal. Por fim, tem-se toda a sensualidade dos corpos dos amantes que se completa com a alegria da cumplicidade que se renova através da lembrança do dia em que se conheceram: “O silêncio de quando nos vimos a primeira vez / atravessa a cozinha como um rio profundo.”

Ao final do poema e do trabalho doméstico do casal, a casa passa a ser o cenário do amor que sugere a relação sexual entre os cônjuges “Coisas prateadas espocam/somos noivo e noiva”. Deste modo é no espaço da casa que o homem e a mulher se unem, e por meio das tarefas do lar e o modo como são desempenhadas demonstram um profundo equilíbrio, uma extrema harmonia no relacionamento desse casal.

3 BAGAGEM EXCEDENTE: A ESCRITA FEMININA

Por muito tempo acreditou-se que escrita feminina era sinônimo de obras escritas por mulher e de certo modo a presença da mulher na literatura e nas práticas sociais de uma cultura, criaram uma espécie de imagem desvalorizada, algo menor, o feminino foi projetado como outro nesse contexto sociocultural patriarcal e machista. Além disso, tem-se o fato de que os fundamentos estão comprometidos com convicções estéticas, ao expressar valores ideológicos explícitos, ainda mantenedores da invisibilidade no cânone da produção literária procedente da autoria de mulheres.(TEIXEIRA, 2009,p. 2).

Essa questão referente à escrita feminina foi explorada na pesquisa da autora Lúcia Castello Branco em seu livro intitulado *O que é a escrita feminina?* (1991) que traz reflexões bastante interessantes. Branco esclarece que ao se deparar com inúmeras obras de autoras mulheres percebeu que há uma imensa distinção entre eles, embora possuam um tom, uma dicção, uma ritmo e uma respiração próprios e que além do tema tudo isso acabava distinguindo a escrita dessas mulheres, segunda a autora. (BRANCO, 1991, p.14).

Ela também pôde constatar que muitas tinham por tema a maternidade, o próprio corpo, a casa, a infância e raramente sobre negócios, vida urbana, guerras ou algo exterior ao “eu”. Adélia Prado enquadra-se nesse quesito:

ANAMNESE
 Na hora mais calma do dia
 o frango assustado
 atravessou o terreiro
 em desabalado viés.
 Era carijó,
 minha mãe era viva,
 eu era muito pequena.
 Sem palavra para o despropósito
 ela falou:
 frango mais bobo.
 Comecei a chorar,
 era como estar sem calcinhas.
 (PRADO, 2017, p. 353).

Nesse poema é possível notar que o eu-poético recorre às memórias da infância: “Eu era muito pequena” ; o eu poético resgata a imagem do quintal de sua casa, com o frango que corre assustado, possivelmente, por medo de ser abatido. Com o verso “Minha mãe era viva” percebe-se a ausência da mãe e

indica que a cena descrita trata-se de uma recordação do eu poético. Na poesia de Adélia há outros versos alusivos à ausência da mãe:

Na poesia de Adélia Prado, a rememoração da infância e de figuras familiares é frequente assim como outras escritoras estudadas por Branco (1991). Consideramos que para essa poetisa as lembranças da infância e da família, contribuem para a reorganização dos seus sentimentos, uma vez que o título nos sugere tanto a rememoração, como sendo um histórico de todos os sintomas narrados por pacientes, se considerarmos que a rememoração cura, talvez esse eu-poético esteja tentando curar-se dessa dor causada pela saudade que sente pela mãe, que não mais está viva, bem como o desassossego do frango reflete o desassossego do coração desse eu-poético. Assim, esse processo de recorrer a essas memórias de infância auxilia na constituição da identidade pessoal do presente e isso também nos remete a um processo de desterritorialização/reterritorialização para essa retomada identitária. Nota-se que o eu-poético recorre a uma sensação de profundo desconforto, esse choro, essa impressão de falta de proteção e de segurança expressos pelos versos “Comecei a chorar,/era como estar sem calcinhas.” Tal imagem é tão forte e profunda que se torna fácil entender a aflição, a inquietude que a voz desse poema emana. (BRANDÃO, 2004, p.105).

Ainda segundo Brandão (2004) a representação da figura feminina contida nas obras ficcionais é conforme o imaginário masculino que quase nunca coincide com a mulher, ou melhor com as mulheres, que dificilmente poderá ser definida, uma vez que cada uma são muitas e isso quase nunca é repassado em uma obra criado por um homem. Neste momento podemos retornar às reflexões sobre rostidade, nos parece que a mulher no imaginário do autor (homem) possui um único rosto, e este é facilmente aceito pela maioria de nossa sociedade, ao passo que na obra Adeliara, na escrita dessa mulher, há sim o desfazimento desse rosto, pois ela registra em sua obra alguns dos vários rostos que a mulher pode possuir, retornemos ao poema “Anamnese”, onde pode-se facilmente reconhecer o eu-poético como alguém do sexo feminino, pois nos versos “ eu era muito pequena” e no “era como estar sem calcinhas”, lembrando que o adjetivo pequena, possui o morfema final “a” utilizado para o gênero feminino, conforme normas da Língua Portuguesa, bem como a calcinha é um artigo atribuído às meninas, (dentro da tradição popular).

Desse modo esse poema é capaz de trazer uma mulher que rememora seu passado, portanto traz o seu rosto de menina, que por ser pequena, assustada, que chora. Traz ainda o rosto de sua mãe, possivelmente uma mulher simples, devido achar o comportamento daquele frango “bobo”, pois para ela tal cena era algo comum, diferentemente da sensibilidade da pequena filha que se sente emocionada, assustada com aquilo e que hoje é uma mulher buscando-se em suas memórias. O ato desse mergulho subjetivo do eu-poético de “Anamnese”, nos faz refletir ainda sobre o ato de que é comum utilizarmos a memória para construirmos nossa identidade.

Sabe-se que identidade e diferença são criações tanto sociais quanto intelectuais que servem como disputadas nas relações de poder. Considere-se que na literatura, a representação de homens e de mulheres, bem como as relações entre eles, durante ao longo da história o caráter de destinar à mulher a condição de inferioridade. Mesmo na literatura brasileira contemporânea, a mulher ainda vem sendo representada em condição marginal, mesmo com abas que tentem desrostar tudo isso. Conforme afirma Lauretis (1994):

As concepções culturais de masculino e feminino, como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados, formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. (LAURETIS, 1994).

Portanto, caso a igualdade de gênero depende da superação da disputa por poder, que esteja inserido na base das relações entre os sexos, é possível compreender esse mecanismo atuando de modo estratégico, como sendo uma luta masculina no campo social, usa indiretamente a desvalorização do outro que disputa posições, nesse sentido o “outro” seria a mulher. Assim ao nos depararmos repetidamente com personagens femininas em situação inferior, resulta que autores (maioria homens) performativamente atuam como agentes que produzem e incentivam, ainda que indiretamente, a exclusão das mulheres em um lugar de prestígio.

Seguindo por essa ideia, Spivak em seu o quarto capítulo, do livro intitulado *Pode o subalterno falar?* (2010), em que a autora direciona-se à mulher, especialmente à “pobre e negra”(p.85, a qual engendra todos os requisitos que lhe conferem a condição de subalternidade: a da pobreza, a do

gênero, a da cor, que fazem com que a mulher negra permaneça “no lugar” demarcado ideologicamente e que lhe foi atribuído. Esse lugar jamais é o central, mas sim o periférico, sequer é dentro do, e sim fora do círculo.

Dessa forma, refletindo a situação da subalternidade feminina, Spivak evidencia a marginalização da mulher no cenário da produção colonial dominado pelo gênero masculino. De modo que se constata o poderio masculino no âmbito da produção colonial, sugere que refletir sobre a “mudez” feminina não pode apenas ficar no âmbito idealista, mas que necessita ser caracterizado como um exercício de fala e de reposicionamento da mulher em seu espaço social. Observemos o poema adelião:

BRIGA NO BECO

Encontrei meu marido às três da tarde
com uma loura oxidada.
Tomavam guaraná e riam, os desavergonhados.
Ataquei-os por trás com mão e palavras
que nunca suspeitei conhecer.
Voaram três dentes e gritei, esmurrei-os e gritei,
Gritei meu urro, a torrente de impropérios.
Ajuntou gente, escureceu o sol,
A poeira adensou como cortina.
Ele me pegava nos braços, nas pernas, na cintura,
sem me reter, peixe-piranha, bicho pior, fêmea-ofendida,
uivava.
Gritei, gritei, gritei, até a cratera exaurir-se.
Quando não pude mais fiquei rígida,
as mãos na garganta dele, nos dois petrificados,
eu sem tocar o chão. Quando abri os olhos,
as mulheres abriam alas, me tocando, me pedindo graças.
Desde então faço milagres. (PRADO, 2017, p.72)

No poema acima é interessante notarmos que ocorre algo que não é natural na literatura, pois nele há uma mulher tida como comum: casada, frequentando um beco para espionar o marido que possivelmente estava tendo um relacionamento extraconjugal com outra mulher, o ciúme, a ira, e a agressividade de uma mulher que descobre uma tração de seu cônjuge – tudo isso em um posicionamento de centro- a mulher real colocada em evidência e destaque e ainda é admirada e exaltada ao final do poema por outras mulheres que apoiaram seu ato, isso se evidencia nos versos “as mulheres abriam alas, me tocando, me pedindo graças./ Desde então faço milagres”.

É como se essa mulher comum se tornasse sagrada, atendendo ao desejo de suas semelhantes, realizando “milagres”, pois é um eu-poético cheio de atitude e personalidade que consegue realizar coisas inacreditáveis.

Desse modo Adélia Prado dá voz a essa mulher comum, colocando-a em um lugar de destaque, e novamente desrostificando não só a literatura como o espaço social da mulher, isto é, uma autora, mulher, interiorana e segundo Spivak, uma autora marginal, uma subalterna que apropria-se de um lugar que *a priori* não seria dela e legitima esse espaço, essa voz de mulher pertencente à sociedade, colocando-a em um lugar que a partir desse momento é seu lugar de sujeito possuidor de discurso, possuidor de voz.

Portanto, a escrita de autoras busca, por meio das personagens, estabelecer representações que questionem e contestem as posições ocupadas por homens e mulheres na sociedade. De modo que a inclusão social da mulher encontra-se em um processo de desrostificação das suas identidades, incluindo o campo literário. Assim, a produção literária contemporânea busca falar das mulheres que procuram por seus espaços próprios, sobretudo da rostificação/desrostificação das identidades femininas presentes na sociedade.

O gênero é elemento que constitui as relações sociais que por sua vez são fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder, conforme afirma Joan Scott. É comum que estas diferenças se fundam em símbolos que estão disponíveis culturalmente e que evocam representações simbólicas. Sobretudo, os conceitos e as normas sociais evidenciam as interpretações do sentido desses símbolos, e acabam por limitar possibilidades metafóricas que podem opor-se de maneira binária e inequívoca as concepções de masculino e feminino. Ainda segundo Scott (1990), as identidades de gênero são sobremodo construídas e relacionam-se com uma série de atividades, de organizações e de representações sociais que estão historicamente situadas.

Roborando a essas discussões, Butler (1990) afirma que o gênero estabelece relações com paradigmas de representações étnicas, raciais, sexuais, regionais de classe, além de identidade e, assim, não se isenta de inserções políticas e culturais que surgem e vão se mantendo. Então partindo da representação de gênero é possível notar a organização concreta e simbólica que há na vida social e as ligações diretas de poder contidas nas relações entre

os sexos; busca-se, desse modo compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana em que a representação pode ser considerada como a consolidação de um discurso que constrói uma identidade do feminino e do masculino que apreende e fixa homens e mulheres em seus limites.

Portanto além de se refletir as questões a respeito das percepções dos registros pelo masculino e/ou pelo feminino; reflete-se ainda se realmente existe gênero na escrita, pois é o que Ana Lucia Castello Branco (1991) discorre em sua obra, deixa subentendido que acreditar nisso é ter uma percepção redutora da literatura e da arte. (BRANCO, 1991, p. 15). Para a autora escrita feminina não se trata apenas de autoria feminina, pois a exemplo disso cita Guimarães Rosa e James Joyce que “quando completamente tomado pela magia e pelo excesso da linguagem, fazia-se ouvir assim, femininamente”, (BRANCO, 1991, p. 14).

Deste modo, pode-se entender que a escrita feminina vai além gênero, pois o que reside no feminino, segundo Branco (1991), não é apenas da mulher, mas sim tem coisas que se relacionam a mulher. Além disso, importante e perceber que o que se tem na arte são as diferentes formas de se manifestar, e que para isso não se pode seguir apenas pelo modo simplista, dualista, pois vai além. (BRANCO, 1991, p.76).

3.1 A METALINGUAGEM NO PROCESSO DE ESCRITA ADELIANA

Refletindo sobre o processo de escrever como feitura de arte, Roland Barthes, em sua obra *Escrever, verbo intransitivo*, conceitua o escrever moderno como aquele que usa a voz reflexiva, e mais a voz ativa, como em tempos anteriores; para ele trata-se de um escrever-se, de modo que “escrever é hoje fazer-se o centro do processo da palavra, e efetuar a escritura afetando-se a si próprio [...] e deixar o escritor no interior da escritura”. (1967). Assim, nesse ato de escrever-se reduz drasticamente a eventual distância entre linguagem e escritor, essa redução é tão evidente que Barthes posteriormente aborda em seus postulados a “morte do autor”, bem como a potencialização da ideia de escritura. Para Barthes:

O escritor não pode deixar de imitar um gesto anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas as outras, de modo a nunca se apoiar numa delas. (BARTHES, 1967, p. 22).

De modo que a busca pelas formas de expressão poética sempre foram abordadas em distintas épocas, e assim continuará sendo, trata-se de algo como um devir, na sociedade. Tanto o ato de escrever-se como escrever sobre escrever, desnuda acima de tudo uma consciência frente ao ato criativo.

Muitos autores destacam a relevância da metalinguagem na poesia recente, pois tal processo torna-se um ponto de partida do discurso, sobre o discurso e o surgimento de novos. Portanto, não há em definitivo um ponto de chegada.

Voltando às mudanças no modo de fazer poético, tem-se também as recentes vanguardas futuristas, em que a poesia, na busca por novos horizontes acaba deleitando-se na criatividade desse percurso. Fato é que, assim aconteceu empiricamente, a poesia conseguiu encontrar um outro viés de metalinguagem, libertando-se dessa imposição de preocupação com a forma do poema. Foi nessa liberdade que Prado se encontrou e desde então não parou de produzir suas obras.

Portanto se antes o poeta, por ser visto como um sujeito superior, digno de inspiração divina, e por isso incapaz de admitir tal esforço, atualmente, desconstrói-se essa ideia, pois o que se tem agora é o “construtor de sentidos”, munido de um plural que revela a abertura de possibilidades e ainda com reais possibilidades de indagar sobre sua própria construção poética, assim, faz Adélia Prado.

Nos poemas adelianos há esse conteúdo, a que se pode chamar de “dessacralização” da linguagem por meio da revelação do processo criativo, onde adquire uma espécie de paradoxo, pois ao “dessacralizar” a criação literária e a desprovido de todo e qualquer mistério, fazendo com que se torne algo alcançável, ou seja, leitor e poema são remetidos a um tempo-espço original em que a linguagem ainda não se trata apenas de representação, mas sim de uma apresentação primeira, apreensão pura, devido ao . Assim afirma Alfredo Bosi: “dessacralizado o conteúdo, sacralizado o código [...] Se mantém o fervor da devoção, votado agora ao ofício de escrever” (BOSI, 2000, p. 99).

Segundo Valéry essa “linguagem dentro da linguagem” capaz de desvendar as potencialidades desse ato de aperfeiçoamento e recriação da linguagem. (VALÉRY, 1991 *apud* TAVARES, 2010), ou ainda ao afirmar que “um poema é uma máquina de produzir o estado poético através das palavras” e que “o efeito dessa máquina é incerto, pois nada é garantido em matéria de ação sobre nossos espíritos” (VALÉRY, 1991, p. 217). A máquina de produzir estado poético é consistente, rápida, exata, com leveza e transparência ao mesmo tempo, desnudando para revelar.

Deste modo é possível verificar no poema “Antes do nome”, de Adélia Prado, (2017), em que a poeta parece nos falar sobre esse desejo de recuperar a essência original da linguagem, apresentando nos três versos finais, uma imagem bastante significativa desse momento:

ANTES DO NOME
 Não quero a palavra, esta corriqueira.
 Quero é o esplêndido caos de onde nasce a sintaxe,
 os sítios escuros onde nasce o “de”, o “aliás”,
 o “o”, o “porém”, e o “que”, esta incompreensível
 muleta que me apoia.
 Quem entender a linguagem entende Deus
 cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.
 A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
 foi inventada para ser calada.
 Em momentos de graça, infrequentíssimos,
 se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
 Puro susto e terror.
 (PRADO, 2017, p. 24).

Nota-se que o eu-lírico expressa que seu desejo, nos primeiros versos, não é o de apreender a palavra corriqueira, aquela a qual fazemos uso no dia a dia, revestida de significados outros que não o original, o primeiro, pois essa palavra de uso cotidiano, comum, é aquela que morre, que se perde quando atinge seu objetivo comunicativo que é tão fugaz. Portanto o que se busca é a palavra desejada, aquela que é plena de ser, é aquela que simplesmente é em si.

O poema de Adélia Prado, “Explicação de poesia sem ninguém pedir”, aponta, desde o título, para essa dessacralização da linguagem, aspecto que será progressivamente confrontado até a revelação maior (sacralizadora) presente no último verso.

Explicação de poesia sem ninguém pedir
 Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica,
 Mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,
 Atravessou minha vida,
 Virou só sentimento. (PRADO, 1991, p. 48).

O título anuncia uma explicação “sem ninguém pedir”. Uma explicação, normalmente, acontece com fins determinados para destinatários bem definidos. Porém, mais uma vez, não em Adélia, pois a poesia deseja explicar –se a si. Todavia o título do poema sugere uma simples explicação de poesia, o que realmente os versos trazem é paradoxalmente a impossibilidade de explicá-la. Tal qual ao trem-de-ferro que, embora seja forte, veloz e mecânico, perpassa paisagens sutis, leves e tempos fugazes, assim também a poesia possui valores, tais como: consistência, rapidez e exatidão, porém, é com a leveza e a visibilidade que atravessa a vida e vira puro sentimento; o que se pretende dizer é que para tornar-se explicação científica, precisaria de consistência e consistência teórica, bem como concisão de ideias. Contudo, tratando-se de explicação poética -requer ainda outros elementos, tais como a leveza e a visibilidade, não tendo por objetivo a comprovação, mas sim uma mostra.

Portanto, a tradução do sentimento é trazida envolta na leveza e nas imagens delineadas pela descrição, de modo a explicar e concomitantemente acionar a sensibilidade para então compreender a poesia pelo puro sentimento, conforma as palavras da poetisa. O poema segue de modo mais dinâmico, ao terceiro verso, expresso por uma consciência que se utiliza da enumeração de tempo para fazer a imagem de um trem atravessando - a noite, a madrugada, o dia - É nesse momento que, segundo Calvino (1994), tem-se a importância da visibilidade; trata-se da parte visual da fantasia que precede ou acompanha a imaginação que advém da linguagem verbal, que pode tanto partir da palavra para a imagem visível, quanto da imagem para a expressão verbal.

Assim o é possível notar que a poesia em questão se enquadrar no segundo caso, de modo que se parte da paisagem para então alcançar a construção do sentido. Para Adélia Prado esses espaços, essas paisagens são tidas como um locus sagrado, pois em seus poemas circundam textos bíblicos, tal como do Êxodo, utilizado em sua primeira publicação, *Bagagem* (1976), conforme se segue: “Tira as sandálias de teus pés, porque a terra em que estás é uma terra sagrada”. A terra sagrada citada no Êxodo, um dos cinco primeiros

livros da Bíblia que compõem o Pentateuco, é a terra santa prometida a Moisés e a seu povo.

Importante notar que há uma aproximação a natural das experiências poéticas de Adélia para com a natureza religiosa, conforme sua formação, atuando como assistente de história da filosofia na faculdade de Divinópolis, “na hora de escrever não filosofava, seguia aquele conselho de Mário, caía de quatro, com todas as vísceras no chão.” (Sant’Anna, p.483), embora aborde também os temas religiosos, vê-se então todo esse processo composicional relacionado a essa metalinguagem única adeliана. Tal como se pisa em solo sagrado Adélia pisa com vasto cuidado, nesse lugar onde enraíza suas palavras e propõe aos leitores de suas obras uma experiência singular, algo que ela traz como novo dentro do comum, faz do velho e clássico deleite da leitura da poesia novidade, como se ali o leitor estivesse pela primeira vez, e conforme Chalhoub (1998), Adélia Prado procura abordar em seus poemas além de um autorreconhecer-se, bem como trazer uma reflexão sobre seu exercício de escrita, sobre o seu fazer poético, assim mais uma vez, ela recorre a estratégias criativas a qual chamamos de metalinguagem, e por isso temos então o poema metalinguístico.

Ainda nessa esteira de pensamento analise-se ainda a metalinguagem expressas no poema “O que a musa eterna canta”:

Cesse de uma vez meu vão desejo
de que o poema sirva a todas as fomes.
Um jogador de futebol chegou mesmo a declarar:
‘Tenho birra de que me chamem de intelectual,
sou um homem como todos os outros,
a quem bastou descobrir:
letras eu quero é pra pedir emprego,
agradecer favores,
escrever meu nome completo.
O mais são as maltraçadas linhas. (PRADO, 2017)

Aqui Adélia claramente mostra qual linha prefere seguir para delinear suas poesias: não a linguagem dos intelectuais, mas sim a simples a qual se faz uso efetivo na vida real, para os feitos práticos do cotidiano. Embora faça uso da palavra em sua simplicidade ela não deixa de atingir a magnitude da beleza poética, do orquestrado da afetividade, ou seja, mais uma vez a autora estabelece seu modo de escrever fazendo uso da metalinguagem esse elemento

indispensável em seu fazer poético/literário sem seguir aquela dita tradição de poemas em forma ou ainda de uma linguagem altamente rebuscada, advinda “dos príncipes dos poetas” , mas sim os versos libertos.

Portanto, consideramos de muita relevância esse exercício de utilizar a metalinguagem como componente de seu fazer literário, e considerar esse manejo da autora ora como a linguagem sendo sagrada, ora como elemento simplório do cotidiano, porém não menos importante, a essas recombinações e oposições tratamos nesse estudo como um exercício de desfazimento de rosto, pois mais uma vez não é possível indexar os poemas e a abordagem que Adélia faz da linguagem, pois nas suas composições poéticas, ela é múltipla, ela é inovadora- “[...] Uma língua está sempre presa a rostos que anunciam os enunciados dela, que os lastream em relação aos significantes em curso e aos sujeitos concernidos. É pelos rostos que as escolhas se guiam [...]” (DELEUZE&GUATTARI p.47, ano).

Tal citação nos mostra que o rosto seria um porta-voz, isto é, em um processo maquínico associa-se o sujeito a determinada linguagem, embora os autores afirmem que:

[...] E sem dúvida as binariedades biunivocidades de rosto não são as mesmas que as da linguagem, de seus elementos e de seus sujeitos. Elas não se parecem absolutamente. Mas as primeiras sustentam as segundas [...]. A máquina de rostidade não é um anexo do significante e do sujeito, ela lhes é, antes conexa e condicionante: as biunivocidades, as binariedades de rosto duplicam as outras, as redundâncias de rosto fazem redundância com as redundâncias significantes e subjetivas. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.47).

Isto é não necessariamente os processos de rostificação de sujeito e linguagem são os mesmos, mas um está relacionado diretamente ao outro. Portanto o que se associa aqui é que ao se pensar em poema, vem a indexação de que Adélia é uma poeta da linguagem escrita, como qualquer outro poeta, porém o que se tem em seus poemas é uma escrita seguida pela cadência da fala, conforme diz Massi capa final do livro poesia reunida de 2017 da editora Record.

Adélia é uma poeta da linguagem escrita. Mas escrita ditada pelos ritmos da voz, longamente cultivada na liturgia, na conversa da cidade de interior,

na memória familiar, nas canções populares e na declamação dos poemas. A sua concepção poética converge para o verbo. (MASSI, 2017, p.435).

Assim aproximamos a ideia de um rosto de poeta e sua linguagem, demonstrando que embora escritores voltem-se para as escrituras, Adélia volta-se para seus falares, quebrando o fluxo do rosto ser portador de uma determinada voz, e por isso associamos tal atividade como exercício de desfazimento de rosto.

Vejamos o poema que se segue:

ATÁVICA

Minha mãe me dava o peito e eu escutava,
O ouvido colado à fonte dos seus suspiros:
‘Ó meu Deus, meu Jesus, misericórdia`.
Comia leite e culpa de estar alegre quando fico.
Se ficasse na roça ia ser carpideira, puxadora de terço,
cantadeira, o que na vida é beleza sem esfuziamentos,
as tristezas maravilhosas.
Mas eu vim pra cidade fazer versos tão tristes
que dão gosto, meu Jesus misericórdia.
Por prazer da tristeza eu vivo alegre. (PRADO, 2017, p. 23).

No poema Atávica, notamos que o eu-lírico é uma mulher urbana que se apresenta como poetisa, pois deixa claro em seu oitavo verso, e nesse momento há o uso da metalinguagem pois usa-se o verso para se falar de fazer verso: “Mas eu vim pra cidade fazer versos tão tristes”, além de haver uma associação dessa mulher urbana, escritora com outras: a carpideira, a puxadeira de terço, ou a cantadeira (funções atribuídas às mulheres da zona rural), caso ela não tivesse optado por sair da “roça” e sugerindo que tais possíveis funções estariam em sua hereditariedade, isso subentendido no título, pois atávico, segundo o dicionário :

Hereditário; transmitido ou adquirido de maneira hereditária; também usado no sentido figurado: tinha um comportamento atávico; possuía um rancor atávico. Que se refere ao atavismo, ao reaparecimento em alguém das características de um antepassado que permaneceram escondidas por muitas gerações.”
(<https://www.dicio.com.br/atavico/>).

Ainda analisando o mesmo poema, nota-se que o uso da expressão “roça” um termo popular para se referir à área rural, isso comprova que a poetisa opta por uma linguagem menos culta, que representa a oralidade interiorana,

reconhecendo assim, mais uma vez esse exercício de desfazimento de rosto do poeta, escritor, como comentado acima.

Finalmente nota-se o papel vanguardista assumido por Adélia, por meio de sua obra, onde se está representada todo o processo de transformação da história feminina, com um eu-lírico que reconhece humildemente seus preconceitos e sua mudança de ponto de vista, ou seja, o eu-lírico adquire uma nova consciência, passa por reterritorialização, adquire novos elementos que passam a constituir a construção de sua subjetividade, percebe, assim o novo e o velho estereótipo feminino, e se coloca como um sujeito libertário feminino detentor de seu direito de ter voz e vez na sociedade.

E assim como Deleuze e Guattari nos coloca a condição da difícilíssima noção de desfazer o rosto, de “atravessar o muro branco, de escapulir do buraco negro, nossa atenção fica em um rosto a-significante, como um sem rosto, assim se percebe o que Adélia faz em seus poemas, pois tão logo há esse exercício silencioso de rostificar seus poemas, ela recombina elementos e os apresenta com tamanha particularidade. Assim como a voz de ser real, sobretudo sendo mulher, fazendo-se ouvir, lutando pelo dessilenciamento dessa voz.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desta pesquisa, reconduzimo-nos as questões que nortearam este trabalho e fazemos ainda algumas válidas considerações.

Esperamos que este estudo possa servir também de fonte de pesquisa para as futuras, pois as obras desta autora aqui estudadas possuem grande valor literário e possuem em si uma vasta riqueza de possibilidades de leitura e análise.

Pretendemos caracterizar o atual período e sua relação para com a posição ocupada pelas minorias que vem reivindicando um novo olhar para si no que tange o fazer Literário. Com isso pôde-se notar que por meio de análises dos signos sociais/culturais nos poemas de Adélia Prado, ficou evidente que a escrita de autoria feminina busca falar da luta por novos espaços, igualdade e de sobre modo das mutações das identidades femininas.

Um dos principais pontos deste trabalho foi associamos aqui a ideia de desfazimento de rosto e de corpo na linguagem literária feminina em Adélia Prado, pois o que sua obra nos demonstrou foi que a literatura produzida por ela não deve ser vista como um clamor contra a submissão feminina, que é o centro das discussões feministas tampouco defende tal submissão, pois se mostra em equilíbrio em sua condição de mulher e escritora que escreve sobre e consequentemente para mulheres.

Outro ponto que pudemos notar que muito embora diversas dissertações, teses, ensaios, dentre outros estudos; abordem as obras de Adélia Prado, nenhum desses trabalhos abordou essa possibilidade de leitura dessa obra como um desfazimento do rosto da literatura. Desfazimento tanto de autoria, por ser uma mulher que escreve, ou ainda por utilizar uma mulher real e harmonizada em seus poemas, ou ainda pela linguagem simples e concomitante sofisticada, ou seja, pelo modo peculiar que utiliza a metalinguagem em seu fazer Literário, fato é que Adélia nos fez repensar a poesia, o poema... a Literatura.

O que também nos foi e ainda é possível observar em sua linguagem é a forte presença da figura feminina esclarecida e em harmonia com a sua condição perante o mundo e que desempenha os papéis temáticos voltados à mulher de modo que isso não venha a provocar revolta ou pudor.

Compreendemos que Adélia trouxe novidade em suas poesias ao unir esferas, que em um primeiro momento são tão oposta, mas que a diferenciam, portanto trata-se de uma experimentação na sua linguagem, que ao fundirem-se tornam essa voz feminina contemporânea única.

Nesse sentido entendemos que há a possibilidade de ver nessa Linguagem uma sutil subversão aos padrões patriarcais idealizados para o feminino, todavia o sujeito lírico não se coloca em posição oposta à experiência da vida doméstica ou do sentimento de amor. Além das questões referentes à essa presença do elemento feminino diferenciado, foi de interesse desse trabalho examinar também o uso da Metalinguagem como experimentação, nos poemas (2017) e no *romance Quero minha mãe*: “Passava o dia na máquina” (de datilografia a escrever) (PRADO, 2005, p. 23); como sendo um exercício na direção de um Corpo sem Órgãos, uma vez que a ele não se chega (DELEUZE; GUATTARI, 1996), nessa linguagem onde apresenta-se uma espécie de devir da mulher “essa espécie ainda envergonhada” (2017), de desterritorialização da linguagem e imagem do feminino:

(...) dona de uma nova dispensação quanto ao meu próprio sexo. O dentista, o clínico, o obstetra, venci minha antiga, arraigada e preconceituosa admiração pelo homem. Para minha alegria, encontro, a tempo de colonizar o novo território (...) (PRADO, 2005, p. 71)

Ainda que não se saiba onde se chegará com esse novo olhar, fato é que ao enfatizar de modo contundente as condições dessa presença feminina que se mescla ora se aproximando de valores tradicionais ora se afastando completamente ao unir o erotismo com a religião, Prado recria na linguagem literária a imagem do feminino e faz disso o sua desrostificação, seu desfazimento de corpo (DELEUZE; GUATTARI, 1996) em um novo contexto de escrita da mulher, nesse passo também refletiu-se sobre a questão da existência da escrita feminina e como ela pode ser compreendida.

Observamos também que foi possível perceber que a autora não se deixa definir, pois ora possui uma abordagem tradicional da mulher no universo literário, ora afasta-se por completo desse modelo e deste modo trouxe um novo posicionamento da imagem feminina em suas obras, dentre outros elementos que foram analisados nesse trabalho; por isso Adélia não se deixou rostificar, produziu, assim, o desfazimento de rosto da Literatura com o seu fazer literário.

Como resultado dessas leituras, reflexões e análises, tem-se uma renovação no olhar à literatura, pois trata-se de se permitir trilhar com a alma aberta ao encontro do inusitado, do diferente às novas concepções e possibilidades em se constituir a Literatura.

REFERÊNCIAS

APPELL, M. L. G. **A Escrita Feminina Contemporânea: retratos de uma época**

AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BACCEGA, M. A. **Palavra e discurso: história e literatura**. São Paulo: Ática, 1995.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARROS, C. M. S. **Adélia Prado: entre o prosaico e o sublime**. Disponível em: <http://www.portaldafamilia.org.br/artigos/artigo440.shtml> Acesso em: 14 jul. 2019.

BARTHES, R. **A atividade estruturalista**. In: **BARTHES, R. Crítica e verdade**. Trad. Geraldo Gerson de Souza, Editora Perspectiva: São Paulo 1970.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Z. **Tempos líquidos**. Tradução Carlos Alberto Medeiros, Rio de Janeiro:

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BERGEZ, D. et al. **Métodos críticos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BILAC, O. **Poesias** – Olavo Bilac – São Paulo: Martin Claret, 2011. 58 p.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRANCO, ANA L. C. **O que é a escrita feminina?** São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991.

BRANDÃO, R. S. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004

CAMBARÁ, I. Dona-de-casa e mito de Divinópolis: Adélia Prado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13-06-1984.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional, 1965.

CAPELLARI, A. **Adélia Prado – o poder humanizador da poesia**, Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/02/adelia-prado-o-poder-humanizador-da.html> Acesso em: 15 jun. 2019

CHIARELLI, S.; DEALTRY, G.; LEMOS, M. (orgs.). **Alguma prosa**: ensaios sobre a literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

COELHO, N. N. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

DALCASTAGNE, R. **A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo**. Disponível em: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/vf/dalcastagne.pdf> Acesso em: 14 jul. 2019.

DALCASTAGNE, R. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004**. Disponível em: http://www.cronopios.com.br/anexos/regina_dalcastagne.swf__ Acesso em: 14 jul. 2019.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FERNANDES, C. Cristãos-novos; **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/cristaos-novos.htm>. Acesso em: 29 de set. de 2019.

FLAUSINO, C. V. **Rosto e rostificação: Os modos de operar da máquina abstrata da rostidade**. 2019. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.27.2019.tde-16052019-115517. Acesso em: 15 set. 2019.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2005.

GRUPO ESTADO. Adélia Prado lança “Quero minha mãe”. **O Estado de S. Paulo, São Paulo**, 2005. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2005/not20051208p3604.htm> Acesso em: 14 jul. 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tadeu da Silva e Guaraci Lopes Louro – 11. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOHLFELDT, Antônio. **A epifania da condição feminina**. Cadernos de Literatura Brasileira – Adélia Prado. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000, p.69-120.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de literatura brasileira**: Adélia Prado. São Paulo, junho de 2000, nº 9.

LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo, n-1 Edições, 2015.

LAURETIS, T. **Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness**, *Feminist Studies*, 16(1), Spring, p. 115-151, 1990.

LAURETIS, T. **A tecnologia do gênero**, in: **HOLLANDA, H. B. Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. São Paulo, Rocco, p. 207-208, 1994.

MOREIRA, D. F. F. Biografias: Adélia Prado. **InfoEscola**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/biografias/adelia-prado/> Acesso em: 06 de set. de 2019.

MOREIRA, U. Adélia Prado: uma poética da casa. In: **Revista UniLetras**. Vol. 22, no. 2. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2000. p.81-103.

MOREIRA, U. A. Adélia Prado e a polêmica sobre o processo de criação poética e o papel da inspiração. **Publ. UEPG. Humanit. Sci. Linguist., Lett. Arts**. Ponta Grossa, 18 (1): 9-19, jan/jun. 2010
DOI: 10.5212/PublicatioHum.v.18i1.00001

MULLER, Jr. **A palavra poética e o desvelamento das coisas: João Cabral e Francis Ponge**, Unb - Dissertação de mestrado, ano de Obtenção: 1996.
Disponível em: <http://caph.fflch.usp.br/node/2542> Acesso em 15 de Jan. 2018.

OLIVEIRA, L. P. R.; CASSAB, L. A. **O movimento feminista: algumas considerações bibliográficas**, Anais do III Simpósio Gênero e Políticas Públicas, Londrina, 2014. Disponível em http://www.uel.br/eventos/gpp/pages/arquivos/GT10_La%C3%ADs%20Paula%20Rodrigues%20de%20Oliveira%20e%20Latif%20Cassab.pdf Acesso em 10, jul, 2019.

ORLANDI, E. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PELLEGRINI, T. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**. Año XXVII, nº 53, Lima-Hanover, 1er. Semestre de 2001, pp. 115-128. Disponível em: <http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll53/53pdf/53pellegrini.PDF> Acesso em 14 set. 2019.

POSSENTI, S. **Discurso, estilo e subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

PRADO, A. **Quero minha mãe**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

PRADO, A. **Poesia reunida**. 4 a ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

PRADO, A. Adélia Prado: penso em sexo, morte, Deus e poesia todo santo dia. Entrevistadora: Maria José Somerlate Barbosa. **Revista de Literatura Brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto: EDIPUCRS, 1993, nº 9, ano 6, págs. 75-105.

PRADO, A. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Imago, 1976

PUZZO, M. B. **A condição feminina na literatura brasileira**: Cecília Meireles e Adélia Prado. Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

REUTER, Y. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RIBEIRO, L. F. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

RICHARD, N. **Intervenções críticas, arte, cultura, gênero e política**. Tradução de Romulo Monte Alto, Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2002.

SANTANA, A. L. Cabala. **InfoEscola**.

Disponível em: <https://www.infoescola.com/religiao/cabala/> Acesso em: 20 set. 2019.

SANTANA, I. P. C. **A voz do feminino na poesia contemporânea de Adélia Prado, Adriana Calcanhoto e Angélica Torres**. Brasília, 2011. Tese de Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília- IL, Literatura e Práticas Sociais.

SCOTT, J. **Gênero uma categoria útil para análise histórica**. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1840746/mod_resource/content/0/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf Acesso em 15 jun. 2019.

SILVA, V. M. A. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1988.

SOERENSEN, C. A profusão temática em Mikhail Bakhtin: Dialogismo, polifonia e carvanavalização. **Revista Travessias**, ed 05, 2009. Disponível em: <http://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/viewFile/3299/2605> Acesso em: 15 jan. 2019.

SPALDING, M. **A literatura feminina de Adélia Prado**. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1968> acesso em 16 set. 2019.

TADIÉ, J. Y. **A crítica literária no século XX**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

TAVARES, C. F. Metalinguagem: Palavra consagrada na poesia de Adélia Prado. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, 2(1): p. 100-116, 2010 Disponível em: www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/49/63 Acesso em 21 de jan. de 2018.

TEIXEIRA, N. C. R. B. Entre o ser e o estar: o feminino no discurso Literário., 2009. **Revista Guairaca**, Paraná, v. 25, n. 1, p. 81-102, 2009 Disponível em: <https://revistas.unicentro.br/index.php/guaiaraca/article/view/1125> Acesso em 20 de mar. de 2019.

WEBER, J. H. **Caminhos do romance brasileiro**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.