

AS MULHERES DE MINAS: CORPO E EROTISMO NA POESIA DE ADÉLIA

PRADO

THE WOMEN IN MINAS: BODY AND EROTICISM IN ADÉLIA PRADO POETRY

Cristian Pagoto¹

Mirele Carolina Werneque Jacomel²

RESUMO: Revelada nos anos 70, a escritora mineira Adélia Prado diferencia-se do discurso literário de autoria feminina por apresentar textos vazados de erotismo e religiosidade. Neles, as mulheres aparecem cozinhando e amando, no fogão e na cama. Baseadas na teoria sobre o corpo, o erotismo e o papel social de gênero, as reflexões que se seguem têm como ponto de partida o conto “O senhor é meu pastor” e são sustentadas por um panorama geral da obra de Adélia Prado. Os resultados obtidos demonstram que, de avental ou nuas, as mulheres adelianas são femininas e ardentes.

PALAVRAS-CHAVE: literatura de autoria feminina, corpo, erotismo, Adélia Prado.

ABSTRACT: Revealed in the decade of 1970, the “mineira” writer Adélia Prado differs of the literary speech of feminine authorship for presenting drained texts of eroticism and religiosity. In them, the women appear cooking and loving, in the stove and in the bed. Based on the theory on the body, the eroticism and the social paper of gender, the reflections that she proceed they have as starting point the story “O senhor é meu pastor” and they are sustained by a general panorama of Adélia Prado's literature. The obtained results demonstrate that, of apron or nude, the women “adelianas” are feminine and burning

KEYWORDS: literature of feminine authorship, body, eroticism, Adélia Prado.

“Ler Adélia Prado é entrar em contato com uma
das mais puras criadoras da beleza entre nós,
mesmo que de sua boca se escape alguma vez
um palavrão, um impropério”
(Luiz Martins Rodrigues Filho)

As personagens femininas da literatura brasileira, até meados do século XX, estavam, em sua maioria, associadas a imagens angelicais. Eram figuras dóceis e serenas, pouco parecidas com mulheres de carne e osso. Estamos, é claro, falando de uma parcela de personagens femininas que se instauraram na tradição cultural como modelos aceitáveis e desejáveis: as mocinhas, as protagonistas, as heroínas dos romances ou as musas inspiradoras de poemas. A lista seria

¹ Especialista em Literatura e Língua Portuguesa (FAFIMAN) e Mestre Em Letras, Área de concentração: Estudos Literários (UEM); e-mail: crispagoto@hotmail.com

² Mestre Em Letras, Área de concentração: Estudos Literários (UEM); e-mail: mirele-carolina@hotmail.com

grande. No lado oposto, tudo que seria o avesso de uma mulher desejável e “casável”: as vilãs, geralmente mulheres fatais, prostitutas ou bandidas. A literatura era assim, construída com figuras femininas feitas para o matrimônio ou para a perdição. Evas ou Marias.

As heroínas eram dedicadas em seu ofício de serem belas e puras. Mas, após um longo período aprisionadas em castelos, torres e alcovas, elas descem às janelas, circulam as ruas e fazem parte do mercado de trabalho. Elas deixam de ser exclusivamente paisagem e objeto, para serem sujeitos. Os escritores, e as escritoras descobrem, enfim, a mulher-(ser) humana. Mulheres envelhecem, sentem desejos sexuais, precisam “Tirar ouro do nariz” e ... soltar gases intestinais. Realizar, enfim, suas necessidades fisiológicas como todos fazem.

Esse último tema parece ser pouco adequado ou pouco literário para figurar em um romance ou poesia, ou para ser um tema escrito por uma mulher. Talvez, parece ser menos apropriado para assunto de um artigo, ou de um artigo escrito por mulheres. Poderíamos substituí-lo por palavras mais amenas ou poéticas: “flatulência”, ou “ventosidade”. O fato é que as mulheres escrevem e passaram a escrever sem pudor. Como a poesia e a prosa de Adélia Prado.

O tema poderia, ainda, correr o risco de cair na comicidade ou na mediocridade, mas Adélia Prado, ao abordá-lo, revela uma situação do cotidiano que está entre o sério e o cômico, entre o infinitamente trivial e o extraordinariamente lírico. Revela a situação da mulher numa sociedade concreta e real, distante do mundo encantado que durante muito tempo foi o cenário típico onde as mulheres existiam. Assim, ela revela o lado humano e comum da mulher no mundo. Sua vida anônima, seu cotidiano mais prosaico, que não é outro senão o mesmo vivido por todos nós.

Adélia Prado, escritora mineira que surgiu no cenário da literatura brasileira no início dos anos 70, encontrou uma literatura já construída por uma tradição de mulheres escritoras. Caminho ousadamente aberto por Júlia da Costa, Carolina Nabuco, Cecília Meirelles, Clarice Lispector, entre outras. Escritoras que desfizeram um caminho longamente, e quase que exclusivamente, traçado por homens, e que se somam a tantas outras mulheres que sonharam em escrever, se o acesso à educação e o pai ou o marido permitissem, mas que não conseguiram fugir da dominação patriarcal e tornaram-se anônimas.

Tornavam-se escritoras as que conseguiam erudição, ou alguma liberdade dos ‘cuidados internos’. A maioria delas vivia fora do padrão de casamento e família; eram solteiras, ou viúvas, ou divorciadas, ou separadas. A literatura foi, aos poucos, facultada às mulheres, todavia restrita aos temas de educação, lar, casamento, comportamento feminino, amor (FRANCESCHINI, 2000, p. 130).

Se não surgiram antes tantas mulheres escritoras, e mesmo leitoras, ou se não produziram antes como se deveria, é porque elas estavam ocupadas gerando a humanidade – respeitando e seguindo exemplarmente o preceito bíblico, “Crescei e multiplicai-vos” –, educando a humanidade, servindo a humanidade. Após um longo período de tempo e após muita tecnologia, depois da invenção de velozes batedeiras e eficientes máquinas de lavar roupa, alguns poderiam dizer que “sobrou” tempo, enfim, para as mulheres tornarem-se leitoras e escritoras.

A escritora Adélia Prado vive ainda hoje no interior de Minas Gerais, em Divinópolis. Espaço geográfico que se define por uma cultura e por uma linguagem próprias, por uma acentuada tradição familiar e religiosa, por um intenso conservadorismo, típico de cidadezinha do interior.

Adélia foi professora. Católica fervorosa. Filiou-se à Ordem Terceira de São Francisco. Casou-se e teve cinco filhos. Vê poesia no supermercado e na lista de compras, nas goiabeadas e no perfume das bananeiras, na flor miudinha e nos alvos linhos. Essa descrição biográfica poderia representar um paradoxo com seus textos eróticos pouco comuns na tradição literária. Na verdade, insere-se como um paradoxo, pois se há poemas que falam da Virgem Maria, há, por outro lado, poemas que mostram a mulher fornida em sua cama. Corajosamente, Adélia convida Deus para o leito nupcial: “– E é tão simples e nu, continuou,/ uma mulher fornida em sua cama/ pode louvar a Deus,/ sendo apenas fornida e prazerosa” (PRADO, 1991, p. 301). Ela redime o corpo feminino eternizado como objeto de pecado pela Igreja Católica. Um corpo, no entanto, que não deixa de ser sagrado, como confirma a continuação dos versos acima: “E me chamou vaca, como se dissesse flor, *santa*” (grifo nosso). A mulher, na obra *Adeliana*, não está cometendo pecado durante o ato sexual, mas está louvando a criação divina, louvando a Deus e instituindo uma dimensão sagrada ao ato erótico, pois Adélia sabe que o corpo é via de acesso para o divino e que entre corpo e alma não há separação. Por isso, diz que “erótico é a alma” (PRADO, 1991, p. 58). O sexo para a mulher é tão cotidiano quanto cuidar da “horta e gaiola”:

É na presença d’Ele que eu me dispo,
e muito mais, d’Ele que não é pudico

e não se ofende com as posições do amor.
Quando tudo se recompõe,
é saltitante que nos vamos
cuidar de horta e gaiola.
(PRADO, 1991, p.79)

Se Adélia fala da mulher dedicada aos cuidados domésticos, preparando a comida e a mesa, fala da mulher e de seus desejos sexuais. Suas personagens femininas podem ser consideradas uma espécie de extensão biográfica da autora, assim, ao falar delas, fala um pouco de si mesma: Adélia é “mulher do povo, mãe de filhos”, faz pão, reza e escreve. É “uma artista primitiva e ao mesmo tempo sofisticada. Escrevendo como quem fala ao pé do fogão, com as mãos sujas de ovo e farinha e destrambelhada emoção” (FRANCESCHINI, 2000, p. 18). E, assim, Adélia desvela o cotidiano de mulheres nos quintais mais escondidos de Minas Gerais, seus segredos e pecados, embalados pelo barulho do trem e com o “coração disparado”.

Inicia sua carreira literária aos 41 anos de idade com *Bagagem*, publicado em 1976. Livro de poesia que poderia ser adjetivado como drummondiano. Mas a escritora desvela desde o início sua admiração e sua censura, seu respeito e sua crítica ao poeta do “anjo torto”. Misto de homenagem e advertência, Adélia rejeita, logo no primeiro poema de seu livro inaugural, “Com licença poética”, a tradição patriarcal imposta pelo anjo drummondiano, “Vai ser coxo na vida é maldição pra homem”, e instaura um novo caminho para a mulher, “Mulher é desdobrável”, demarcando, assim, seu espaço literário. Mulher que precisa se desdobrar entre os afazeres domésticos, filhos e maridos e a escrita. Entre o avental e a caneta. A publicação do seu primeiro livro, de certa maneira tardia, revela a consciência progressiva de uma mulher que vai se formando ao longo do tempo, ao longo de sua vida de esposa e mãe.

Mulher madura, mãe de vários filhos metida naquela vida beata e meigamente provinciana, ela não surgiu assim, de repente; vinha madurando sua escrita, procurando as portas para se expor, se comunicar numa comunhão poética. E na hora em que a poesia brasileira estava perdida em mil intelectualismos e no underground do capitalismo periférico, ela joga no papel, escritamente, sua força telúrica e uterina (FRANCESCHINI, 2000, p. 19).

Adélia descobre que a beleza poética, a beleza da linguagem literária, está no cotidiano das mulheres, na vida das donas-de-casa, em seus conflitos diários e aparentemente desprovidos de importância ou sentido. Em seus textos, o lirismo surge em flagrantes cotidianos e domésticos, em sensações e sentimentos prosaicos. Assim, ela “mistura os relatos mais simples às reflexões

mais ousadas, retratando uma Minas Gerais ao mesmo tempo de uma poética de colarinho abotoado, mística e contrita e uma outra de perna aberta, irreverente e sensual” (DUARTE, ASSIS, BEZERRA, 2002, p. 104). Ela não hesita em escrever frases como essa, da personagem Glória, da narrativa *Cacos Para um Vitral*: “que falta me fez um tarado, um par de Asfrelido e Camucé, cada um de um lado, acabando com a minha frescura” (PRADO, 1999, p. 156). Para Adélia, o corpo e o sexo são ao mesmo tempo eróticos e sagrados.

Em entrevista a escritora confessa: “Eu descobri que o erótico é sagrado. (...) Toda poesia mística é sensual, não precisa dividir. O corpo é algo preciosíssimo, não é? Então, só é erótico por isso, para *animar* a divindade” (FRANCESCHINI, 2000, p. 29, grifo do autor). Na visão adeliana, tudo aquilo que se refere ao corpo não o desrespeita nem o fere. Para ela, o exemplo desse banquete corporal pode ser vislumbrado na missa, em seu arquétipo da ressurreição de Cristo: “Esse é o meu corpo, esse é o meu sangue, tomai e comei”, um procedimento carnal e erótico, pois no ritual litúrgico a hóstia não representa o corpo de Cristo, *é* o corpo de Cristo, como o vinho que *é* seu sangue. O corpo, o sexo, o próprio sagrado não têm para Adélia a dimensão convencional, construída pela sociedade patriarcal e pelo catolicismo. E, enquanto muitas feministas desprezariam um texto que exhibe uma mulher levantando-se de madrugada para limpar os peixes que o marido trouxe, ou achariam que esse fato representaria um passo atrás na luta empreendida pelas mulheres contra a dominação patriarcal, Adélia vê nessa imagem uma natureza poética e digna de figurar em um poema, que recebeu o sugestivo título de “Casamento” – poema que faz parte do livro *Terra de Santa Cruz*.

Adélia Prado é autora de seis livros de poesia e de oito em prosa. Sua primeira narrativa, *Solte os Cachorros*, publicada em 1979, deixou a editora e a crítica desorientadas, sem ponto de apoio, pois não era um romance, mas também não se parecia com contos ou novelas. O livro, enfim, foi catalogado como de contos e está organizado em três partes: a primeira repete o título da obra e apresenta 26 capítulos; a segunda, denominada de “Sem enfeite nenhum”, possui dois contos: “O Senhor é meu pastor” e o outro também repete o título dessa segunda parte; a última, “Afresco”, possui doze textos que constituem uma verdadeira miscelânea. O conto que nos interessa está inserido na segunda parte: “O senhor é meu pastor”. No entanto, as reflexões que se seguem não ficam presas ao conto exclusivamente, mas soma-se a ele exemplos de outros textos da autora.

O título do seu primeiro livro de prosa, *Solte os Cachorros*, é bastante sugestivo, pois sugere uma ordem, devido a presença do verbo “Solte”, no modo subjuntivo do presente. É como se

Adélia já antecipasse a sua liberdade de escrever, permitindo-se escrever tudo que pensa, sem restrições e censuras. Expondo seus sentimentos e desejos, por isso, a sexualidade é tema central desse livro, apresentando-a com naturalidade e simplicidade. Soltando os cachorros.

No título do conto selecionado, “O senhor é meu pastor”, podemos notar a presença do religioso, também evidenciada no uso da epígrafe bíblica: “Esta é a confiança que temos em Deus: se lhe pedimos alguma coisa segunda a sua vontade, Ele nos ouve!” (BÍBLIA, 1980, p. 1336). Esta ainda pode ser uma espécie de antecipação da história que será narrada. Pressupõe que algo será pedido e atendido. Temos, então, a presença do pastor e da ovelha. O título, também, pode representar um contraste, uma delicada ironia da autora: um título sublime para um tema aparentemente desprezível.

No conto, podemos verificar o caráter solene presente na vida corriqueira. A história é narrada em terceira pessoa e apresenta como enredo a relação de um casal: Jurema e Anselmo. Uma história de amor: os dois são namorados e pensam em se casar. Parece lugar comum nas inúmeras histórias de amor da tradição literária, quase se inscrevendo na tradição dos casais que se amam, se casam e serão felizes para sempre. Mas o senso comum desaparece nas primeiras linhas. É, sim, uma história de amor, mas longe de sentimentalismos românticos. Primeiro por apresentar como tema central um “assunto execrável”. Uma espécie de tema avesso ao universo encantado das histórias de amor.

Ao falar desse assunto, Adélia nos mostra que uma situação corriqueira pode se transformar num motivo para uma reflexão existencial ou uma busca da identidade feminina.

Jurema que pretende se casar com Anselmo, não sabe como lidar com uma necessidade do corpo: soltar gases. Essa é uma preocupação dela, e não dele, pois para Jurema é inadmissível esse ato na frente das pessoas, muito pior diante do marido. Parece que Jurema pressente que isso arranhará seu “modelo” de mulher, desfazendo também a idéia criada de amor, pois esse gesto pode macular o amor, ou a idéia que a sociedade criou do amor. Isso fica claro na seguinte expressão: “Assumia o risco, o sofrimento e sobretudo a vergonha de ir viver com o Anselmo, sem ser anjo, com o seu corpo necessitado e exigente” (PRADO, 1999, p. 75). Podemos perceber a preocupação da personagem em revelar sua natureza feminina que é, na verdade, a natureza humana: “sem ser anjo”.

O texto nos revela um retrato realista das limitações impostas às mulheres. O fato de a preocupação ser apenas feminina, levando Jurema à beira de uma crise existencial, revela uma característica comum nos textos de Adélia Prado: as mulheres protagonizam uma crise

existencial, buscando a plenitude e a felicidade, enquanto os homens (maridos, futuros maridos ou parentes próximos) são personagens sem conflitos, seguros de si, como comprova a descrição do pai, “um homem sadio da cabeça”. Anselmo, o pai e o tio, no contexto narrativo, inserem-se como contraponto que instauram o equilíbrio feminino.

Isso pode ser percebido no comportamento de Anselmo. Natural e despreocupado. Parece ser um homem carinhoso, como sugere as seguintes expressões: “olhos pedidores que a deliciavam”, “passando a mão no seu cabelo”, “segurou sua mão, falando com o jeito mais precioso dele: olha, Jura, vem cá”, “a mão quentinha alisando sua cara”. O seu modo de falar também parece ser delicado: “falando sem nenhuma apreensão ou artifício” (PRADO, 1999, p. 74). Mesmo a maneira como chama sua amada, “Jura”, pode ser indício de carinho. Mas “se irritava às vezes, com a quase impertinência” de Jurema.

Anselmo faz o tipo de homem sedutor: “bonito e ardendo”. Corajoso: “sem temer nada”. E reproduz o papel social masculino dominador, como podemos verificar na passagem seguinte: “Vamos dar um passeio, *ordenou* rindo, *puxando-a* pela mão, fumando, o bonito do Anselmo, que se *alegrou* de vê-la tão diferente, *dócil*, *pronta* para o casamento que casaram e pôs Jurema *dentro* de sua vida e sua casa novas” (PRADO, 1999, p. 75, grifos nossos). Nesse momento podemos notar a dominação patriarcal presente na relação amorosa. Ele não a convida para dar um passeio, mas “ordena”. Uma ordem, no entanto sutil, pois a ordem é acompanhada de um sorriso. Não segura sua mão, mas “puxa-a”, como se estivesse arrastando-a. Ao encontrá-la “dócil”, pacífica, próxima à condição necessária que permite a felicidade no casamento, segundo a visão dele, sente-se alegre. Se, por um lado, Jurema reproduz um papel social “feminino”, intensificado pela constatação de que é o casamento que a põe “dentro de sua vida”, como se a mulher fosse feita para o casamento e se sentisse plenamente realizada e feliz ao casar-se – o casamento é, de acordo com Bourdieu, um fator que contribui para a “perpetuação das diferenças” entre os gêneros (2005, p. 115); por outro lado, Anselmo também é vítima da construção dos papéis sexuais, pois ele eterniza o papel social masculino, do homem seguro, sedutor e dominador, demonstrando, portanto, “que ambos, homens e mulheres, são prisioneiros do gênero” (JOBIM, 1992, p. 123).

Jurema inconscientemente sente que o corpo é o “lugar de tentações e de desejos” (BOURDIEU, 2005, p. 104) e parece que esses apenas são permitidos aos homens. Portanto, “qualquer sue seja sua posição no espaço social, as mulheres têm em comum o fato de estarem *separadas dos homens por um coeficiente simbólico negativo* que (...) afeta negativamente tudo que elas são

e fazem” (BOURDIEU, 2005, p. 111, grifos do autor). Dessa maneira, o que pode ser um comportamento positivo, natural ou imperceptível nos homens, não é para as mulheres. Isso comprova que a diferença entre homens e mulheres, ou entre masculino e feminino, é vista como uma diferença sexual, biológica, mas também social. A posição de homens e mulheres na sociedade é construída a partir do corpo. Assim, o homem “deve” e “pode” se vestir, se sentar e se comportar de uma certa maneira e a mulher de outra, geralmente o oposto do masculino. Parece estar culturalmente estabelecido uma norma (masculina) que permite aos homens determinados comportamentos corporais, e as mulheres não:

o sistema *sexo-gênero*, enquanto constituição simbólica sócio-histórica, modo essencial, através do qual uma realidade social se organiza, divide-se e é vivenciada simbolicamente, a partir da interpretação das diferenças entre os sexos, prisma através do qual se lê uma identidade incorporada, *modo de ser no e de vivenciar o corpo* (JOBIM, 1992, p. 111, grifos do autor).

A diferença de gênero, portanto, está inscrita no corpo e em sua representação. Esse fato contribui para consolidar a existência de um mito: o “eterno feminino”, conforme Bourdieu (2005). A personagem Jurema, talvez, não tenha consciência de estar cumprindo um papel social, historicamente construído, pois é através do inconsciente que estão presentes as relações sexuais e as relações entre os gêneros, por meio do que Bourdieu denomina “inconsciente sexuado”, esquemas que nascem de um espaço social e histórico e são propagados através da aprendizagem (2005, p. 124).

O mundo social, como continua Bourdieu, funciona “como um mercado de bens simbólicos dominado pela visão masculina” (2005, p. 118). Nesse sentido, faz parte da visão da sociedade, uma visão exclusivamente patriarcal, a mulher se vestir, agir e ser de maneira “feminina”: usar maquiagem, enfeites, usar trajes tradicionalmente considerados femininos. Por essa perspectiva, Jurema parece sentir a opressão patriarcal que impede as mulheres de falar determinados assuntos ou mesmo de agir de certa maneira. Revelando, portanto, “uma forma de dominação inscrita em toda ordem social e operando na obscuridade dos corpos, lugares de investimento e princípios de sua eficácia” (BOURDIEU, 2005, p. 99). O corpo feminino parece estar a serviço da aparência, da reprodução e da maternidade – o que demonstra seu “investimento” e sua “eficácia” –, mas não a serviço de desejos, como o sexo, ou de uma necessidade corporal, como a que aflige Jurema.

A repressão pode ser notada pelo receio que a personagem Jurema tem de pronunciar a própria palavra. Ela primeiro se dirige a Anselmo com perguntas indiretas, “Você vai enjoar de mim? Vai gostar toda a vida?”, quando na verdade sua intenção é falar no “assunto execrável”. Não chega a pronunciar a palavra, apenas pensava “a palavra escandindo-a com força”. Quando se dirige ao pai, se refere a “essas coisas do corpo”, quando fala do tio diz que “ele se desapertava” e quando lembra da avó, refere-se ao assunto como “bomba”.

As figuras masculinas retratadas, o pai, o tio e Anselmo vêm com naturalidade essa situação do corpo. Já a avó é a exceção. Representa, de um lado, uma figura secularmente tradicional e conservadora – o dado conservador pode ser constatado pela tarefa de fazer crochê, atividade fadada durante séculos pela sociedade como função própria das mulheres –, por outro lado, ela foge do conservadorismo imposto às avós pelo seu modo “impassível”, indiferente aos outros: “Sua avó era outra. Fazendo crochê depois do jantar, inclinava-se impassível a intervalos regulares, ora pra um, ora pra outro lado e... tome bomba. Isso tranqüila” (PRADO, 1999, p. 74). Sem constrangimento, opondo-se à figura da neta. Tranqüila ela se entrega ao atendimento do corpo. A exceção pode ser explicada, talvez, pela idade provavelmente avançada da avó, o que de certa maneira justifica a não repressão e atenua o ato “execrável”.

Jurema até confessa sentir “admiração, inveja e ódio” pela avó e sentia no tio uma atitude até nobre e corajosa. Mas ela não sabia como lidar com esse desejo do corpo, com a natureza do corpo, e isso para ela se tornaria mais constrangedor após casada. “Aquilo era o contrário de tudo que queria para compor sua vida com Anselmo. Como iria fazer depois de casados?” (PRADO, 1999, p. 74). A preocupação era tanta que ela criou até mesmo uma hierarquia, “os gases sendo pior, mil vezes pior, que sua óbvia matéria explícita”.

Jurema, então, busca consolo em Jesus, pois ele também era homem e, portanto, tinha suas necessidades, “Rezava, reparava Jesus crucificado e sentia remorsos. Pois até Ele, não era verdade? Não era homem humano? Ele também, como ela e Anselmo e todo mundo” (PRADO, 1999, p. 73). Em seguida, tenta se consolar lembrando de casais famosos, “Abelardo e Heloísa, Dante e Beatriz, Anita e Garibaldi”, desmistificando a imagem de amor idealizado disseminada pela história. Mas ela teimava em ver como uma atitude não natural. Depois, buscou sossego nos “Livros de formação” e na Igreja. Mas foi em vão, pois os primeiros tratavam o assunto com pudor e a Igreja, simbolizada pela voz do padre, pareceu acentuar sua preocupação e seu medo de estar cometendo um pecado.

O padre diz: “pecamos por todos os sentidos, pelo olfato, inclusive” (PRADO, 1999, p. 74). Desse modo a Igreja funciona aqui como o lugar de uma instituição que contribui, agindo no inconsciente, para garantir e perpetuar a noção de pecado ao continuar tratando um assunto comum e uma necessidade do corpo como “assunto execrável”. Segundo Bourdieu, o trabalho de reprodução dos gêneros “esteve garantido, até a época recente, por três instâncias principais, a Família, a Igreja e a Escola, que, objetivamente orquestradas, tinham em comum o fato de agirem sobre as estruturas inconscientes” (BOURDIEU, 2005, p. 103).

A Igreja vem sendo considerada como um meio marcado pelo antifeminismo, condenando trajas e atitudes femininas, atribuindo a elas uma condição de inferioridade, como se elas fossem exclusivamente as culpadas pela falta de moralismo e, portanto, merecessem sofrer os pecados do mundo. Jurema procura conforto na religião por duas vezes: primeiro na figura do padre, uma figura masculina, e depois sozinha, pedindo diretamente a Deus: “Bastava ele mostrar Sua vontade e ela se submetia, casava. (...) Deus, por amor de Deus lhe mandasse um sinal” (PRADO, 1999, p. 75).

O fato de Jurema recorrer a Deus demonstra a existência da religiosidade no conto, e por extensão em toda obra de Adélia Prado, ao lado da eroticidade. Religião e erotismo conduzem à reflexão da condição de mulher. Ao recorrer a Deus, Jurema assume a figura da ovelha que espera ser guiada e protegida pelo pastor, retomando o título e a epígrafe.

Enfim, sente-se pronta para o casamento. Jurema sente-se feliz e se entrega sem medo ou pudor à vida e ao amor. Casa-se com Anselmo e cuida para não “arranhar” o amor. Mas, no instante em que está limpando a casa é traída pelo esforço e... o “execrável” acontece. Ela, envergonhada, começa a chorar e o marido ri. Ele a abraça e, após dizer doces obscenidades em seu ouvido, se amam. Depois, registram esse momento com um retrato.

A fotografia do casal, abraçados contra o muro, mostra a conciliação do corpo e da alma. Elementos que para Adélia Prado não são inconciliáveis, não são dicotomias estanques ou maniqueístas, mas uma coisa só. Assim, o desejo do corpo, seja ele sexual ou “execrável” é um desejo divino. A imagem da mulher feliz após o sexo revela a integração entre o casal, e resgata o sentido da religião como *re-ligação* entre o humano e o divino. A dimensão divina pode ser vislumbrada na expressão “Radiava tudo. Ela toda” (PRADO, 1999, p. 75), como se Jurema estivesse com uma espécie de auréola semelhante a dos santos. O corpo se reconcilia com o prazer superando a dominação patriarcal e as limitações moralistas cristãs. A dimensão sagrada está ali, na alegria desmedida e sã de Jurema, transcendendo o cotidiano. “Religiosidade e

erotismo, esses são os principais ingredientes do prato mineiro que Adélia Prado melhor sabe fazer: a poesia que se realiza no evento do cotidiano” (DUARTE; ASSIS; BEZERRA, 2002, p. 117). O discurso religioso e o erótico são, na verdade, um mesmo discurso, mas ao mesmo tempo vário. A alegria de Jurema pode ainda ser um dado revelador da santidade, como confirmam os versos do poema “Choro a capela”: “e virar santo é reter a alegria” (PRADO, 1991, p. 215). Assim, a manifestação do desejo corporal representa uma via para a ascensão espiritual e, simultaneamente, para a compreensão humana, como Jurema “brutalizada na sua compreensão do mundo” (PRADO, 1999, p. 75).

O amor pode ser visto como uma forma de “dominação aceita” (BOURDIEU, 2005, p. 129). Uma dominação, entretanto, sutil e quase invisível, uma “suspensão da violência simbólica” ou uma “trégua milagrosa”. A mulher, ao menos na relação amorosa, tem o poder de apaziguar a diferença entre os gêneros, pois os homens, na relação amorosa, também estão suscetíveis de sentirem medo, insegurança, frustração, mágoa, humilhação, equilibrando as diferenças e “reintroduzindo assim a dissimetria de uma troca desigual” (BOURDIEU, 2005, p. 130). Essa trégua atinge não só Jurema, mas também Anselmo, pois ele parece ser apaixonado e extremamente paciente e amoroso com Jurema. E, assim, o homem que comumente é, na sociedade, o dominador, assume também o papel de dominado. O homem, que “deveria” ter uma imagem de virilidade ou até de brutalidade e insensibilidade, mostra-se amoroso, paciente, dócil.

A figura de Anselmo é ao mesmo tempo viril e doce, severa e sensível. A contradição pode ser notada nos seguintes termos inconciliáveis: “a pornografia mais doce, a ternura mais despudorada, uma declaração de amor, safada e sacral” (PRADO, 1999, p. 75). Uma docilidade que não se desgarra da imagem tradicional de homem vigoroso.

A imagem imortalizada na fotografia, um casal feliz e harmonizado, representa a trégua da violência simbólica. Anselmo teve um comportamento natural diante o “assunto execrável” – tanto que quando este é concretizado ele ri “naturalmente, como riria de qualquer outra coisa” –, em contraposição ao comportamento de Jurema, recatado e pudico, “paralisada no horror”. Mas ambos encontram no momento final a reciprocidade e o equilíbrio, uma harmonia encontrada através de um sofrimento, de uma necessidade do corpo vista como negativa por Jurema. Essa provável negatividade, no entanto, instaura o amor e o encantamento entre um homem e uma mulher. Adélia nos mostra o amor resistindo às “baixezas” do corpo.

No tema de amor entre um homem e uma mulher, a dominação patriarcal está temporariamente suspensa, não há sujeito nem tampouco objeto, há o reconhecimento de dois seres que não permitem a dominação. Pressupõe uma entrega livre, não há dono ou senhor. É como se os dois, “abraçados ... contra o muro do quintal”, fossem um só.

Jurema, ao deixar-se fotografar com “a anágua e a alça da combinação” aparecendo, instaura uma visão sensual e erótica de si mesma. Nota-se aí, a presença de um “bem simbólico” (BOURDIEU, 2005, p. 118), pois o traje feminino, ao contrário do masculino, tende a exaltar o corpo e acaba transformando o detalhe da roupa íntima em linguagem de sedução.

Anselmo vivencia o papel de criador, simbólico, ao dirigir-se a mulher como “Jura”, um apelido que seria uma espécie de re-criação divina, através de seu “poder de nomeação”, ou seja, os casais se conhecem por meio de nomes íntimos que só são conhecidos dos apaixonados, como se representasse um “novo nascimento” (BOURDIEU, 2005, p. 132), constatado na expressão “sua vida e sua casa novas”.

Anselmo, ao dizer “a pornografia mais doce” à Jurema, permite que ela ultrapasse seu papel de esposa e dona-de-casa para se tornar a amante mais sensual e sedutora. A sociedade patriarcal, muitas vezes, impõe à mulher, mãe e dona-de-casa, uma figura ideal, vista sem sensualidade ou erotismo. Nesse instante, Jurema aceita o pecado mais doce, atinge o sagrado e transgredir o papel assexuado associado aquelas mulheres. Dessa forma, nota-se na escrita de Adélia Prado

arroubos da paixão em que mulheres não cabem apenas nos papéis de mães, esposas, beatas e parideiras. Elas também são fêmeas, orgulhosas do seu corpo, da sua sensualidade, das suas vontades, conscientes dos seus des/afetos, direitos e prerrogativas. As personagens femininas de Adélia são mulheres nos tanques de roupa, jovens, casadas, descasadas, viúvas que ‘acham o sexo agradável, condição para a normal alegria de amarrar uma tira no cabelo e varrer a casa de manhã’ (DUARTE; ASSIS; BEZERRA, 2002, p. 102).

Nota-se que Jurema está exercendo uma atividade doméstica, suspende essa atividade para provavelmente ter uma relação sexual, e, depois, é retratada com uma “alegria indesmentível”, confirmando que o sexo é “Uma das maravilhas da criação” (PRADO, 1991, p. 214).

“UFA”, escrito atrás da fotografia, traduz “a arte do espanto diante das coisas mais simples” (DUARTE; ASSIS; BEZERRA, 2002, p. 105). Um princípio estético libertador, como o

sexo e a naturalidade do desejo do corpo. A escrita, a literária de Adélia Prado e a escrita de Jurema “Nas costas do retrato”, pode ser interpretada como o resultado do auto-conhecimento, da busca e do encontro do ser humano.

Em contrapartida, o texto nos fornece alguns padrões de gênero disseminados pela história cultural. Por um lado, temos a personagem Jurema, professora e a espera do casamento. A profissão de professora, segundo Bourdieu, pode ser interpretada, ao lado de outras profissões, como assistente social, profissões da área de saúde, secretariado, como uma atividade tradicionalmente feminina (2005, p. 109). Enquanto os homens dominam o espaço público, a área de poder, de economia e de produção, as mulheres ficam restritas ao espaço privado, o doméstico, sendo a área educacional, a que Jurema está ligada, um símbolo da extensão do espaço doméstico, comprovando que “as funções que convêm às mulheres se situam no prolongamento das funções domésticas” (BOURDIEU, 2005, p. 112).

Jurema ainda representa o papel de dona-de-casa. Está limpando a casa, exercendo uma atividade doméstica destinada às mulheres, quando acontece o que menos deseja, mas o que em contraposição a salva. O marido está fora dessa atividade, como denota a expressão “A distância”, acentuando seu distanciamento e sua não participação no serviço doméstico. Em seu “papel” de homem não está designada uma tarefa como varrer a casa ou arrastar o móvel.

Interessante ainda é a simbologia dos espaços. Jurema sente-se oprimida no espaço doméstico, espaço metaforicamente fechado e conservador, representativo de um ambiente privado. Sente-se do mesmo modo na Igreja. Mas é ao sair dela que ocorre o início de sua transformação. Dirige-se à praça, espaço que metaforicamente sugere liberdade e pode ser associado a um lugar público. Nela se dá o início da aceitação do casamento. É, no entanto, no espaço da casa, no interior, que irá ocorrer a revelação à Jurema. Assim, pode-se dizer que há uma transgressão do espaço privado, fechado e tradicionalmente conservador, pois ele é transformado no lugar de transgressão de uma regra.

Percebe-se, no conto, uma representação genuína do corpo, dos afetos, da vida e a necessidade a partir deles de se instaurar o amor verdadeiro e a “compreensão do mundo”.

Adélia nos fala da mulher simples, que vai à feira, ao mercado, visita os parentes, varre a calçada, canta na missa, reza, mas também fala da mulher com suas dúvidas mais íntimas sobre seu corpo e seu erotismo. A literatura assume uma via de acesso para o entendimento do corpo feminino, uma travessia para o desejo. Assim, ela mistura “ancas e anjos, igrejas e cavidades do corpo, miados e êxtases” (FRANCESCHINI, 2000, p. 121). Ao contrário de outras escritoras que

vieram antes dela e outras que são suas contemporâneas, Adélia, ao conciliar a mulher do povo e da cama, revela uma novidade na literatura de autoria feminina: ela “passou a revelar, em voz alta, através de seu texto, aquilo que a leitora sentia, pensava e imaginava, mas era incapaz de expressar nem mesmo em voz baixa” (FRANCESCHINI, 2000, p. 118). E Adélia confessa: “O que sinto escrevo”.

A obra de Adélia nos mostra, e o conto comprovou, que o corpo da mulher não é apenas retratado como uma imagem de prazer, beleza, reprodução. Mas ela desvela uma recusa da “*domesticação do corpo*” (FRANCESCHINI, 2000, p. 118, grifos do autor). Em seus textos, as mulheres aceitam a maternidade, o orgasmo, o desejo do corpo masculino, e todas as funções do corpo humano, as belas e as execráveis. E as necessidades corporais são iguais no homem e na mulher.

Adélia não escolhe temas, pois para ela há um lado divino em todas as coisas e, portanto, todas elas merecem ser poetizadas. O horror e o belo, ou o terrivelmente belo. “A vida é absurda, muitas vezes desesperadora e horrível. Mas perpassa nesse absurdo todo um apelo” (PRADO, 1989, p. 83). Jurema, em “O senhor é meu pastor” parece sussurrar em nosso ouvido: sou humana.

E, constituindo uma espécie de contra-discurso feminino, Adélia Prado exalta a mulher esposa, mãe e dona-de-casa. Diz que só aceita feminista agora “se for filha de Maria” (apud FRANCESCHINI, 2000, p. 143), aquela que diz “sim”, que aceita sua condição de segunda. Uma condição que se distancia da submissão, e significa a permissão por excelência. Para ela, esse novo momento histórico, a irrupção do feminino, é a era de Nossa Senhora, de Maria, que substitui a era de Jesus Cristo. Nessa nova era, o papel da mulher é dizer um grande “sim”: “Servir para que o mundo seja”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÍBLIA. Português. Trad. de Pe. Matos Soares. 37. ed. São Paulo: Paulinas, 1980.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

FRANCESCHINI, A. F. (Ed.). **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000. n. 9.

TRAVESSIAS ED. 03 ISSN 1982-5935
Educação, Cultura, Linguagem e Arte
www.unioeste.br/travessias

DUARTE, Constância Lima; ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Kátia da Costa (org.). **Gênero e representação na literatura brasileira**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

JOBIM, José Luis. **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PRADO, Adélia et al. **Feminino singular**. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. São Paulo, Siciliano, 1991.

PRADO, Adélia. **Prosa reunida**. São Paulo, Siciliano, 1999.

Nome das autoras:

Cristian Pagoto

Especialista em Literatura e Língua Portuguesa (FAFMAN) e Mestre em Literatura: Teorias Críticas e História (UEM)

Rua Sírio Libanês, 938

CEP 86990-000

Marialva – PR

e-mail: crispagoto@hotmail.com

Mirele Carolina Werneque Jacomel

Mestre em Literatura: Teorias Críticas e História (UEM)

Cristian Pagoto e Mirele Carolina Werneque Jacomel

TRAVESSIAS ED. 03 ISSN 1982-5935
Educação, Cultura, Linguagem e Arte
www.unioeste.br/travessias

Rua Egídio Cardoso de Lima, 268

Jardim Gutierrez

CEP 87305-250

Campo Mourão – PR

e-mail: mirele-carolina@hotmail.com