



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

KÍLVIA ALVES FONTENELE

**QUERO MINHA MÃE: A REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA E DA FIGURA
MATERNA NA OBRA DE ADÉLIA PRADO**

FORTALEZA

2015

KÍLVIA ALVES FONTENELE

**QUERO MINHA MÃE: A REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA E DA FIGURA
MATERNA NA OBRA DE ADÉLIA PRADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- F763q Fontenele, Kílvia Alves.
Quero minha mãe : a representação da infância e da figura materna na obra de Adélia Prado / Kílvia Alves Fontenele. – 2015.
98 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Literatura comparada.
Orientação: Profª. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho.
- 1.Prado,Adélia,1935- – Crítica e interpretação. 2.Infância na literatura. 3.Mães na literatura. I.Título.

CDD B869.34

KÍLVIA ALVES FONTENELE

**QUERO MINHA MÃE: A REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA E DA FIGURA
MATERNA NA OBRA DE ADÉLIA PRADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Sueli da Silva Saraiva
Universidade de Integração Internacional da Lusofonia
Afro-Brasileira (UNILAB)

Profa. Dra. Maria Inês Pinheiro Cardoso
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Aos leitores de Adélia, que aprendem, cotidianamente, a descobrir a poesia
em qualquer coisa.

AGRADECIMENTOS

A Deus, sempre e por tudo.

À minha família, pelo incentivo determinante e pela torcida perene para minhas conquistas. Em especial, aos meus pais, pelo amor e pela dedicação de toda uma vida e por serem a base da minha formação humana.

Ao Davi, pelo companheirismo diário, em todos os momentos, pelo exercício de amor cotidiano e pelo apoio incansável nos momentos difíceis do curso.

À professora Fernanda Coutinho, que com profissionalismo e sensibilidade orientou esta pesquisa e, para além dos preciosos ensinamentos acadêmicos, contribuiu para o meu crescimento enquanto pessoa.

Às professoras Maria Inês Pinheiro Cardoso e Sueli da Silva Saraiva, pela generosidade com que se dispuseram a fazer a leitura deste trabalho e a participar da banca de defesa, contribuindo com o seu precioso conhecimento.

Aos professores e aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras que de alguma forma contribuíram para ampliar o meu interesse pela arte literária.

À FUNCAP, pelo apoio financeiro fundamental para a realização desta pesquisa.

Aos amigos, pelas palavras encorajadoras de sempre e pelas conversas que tantas vezes foram o alento necessário para seguir em frente.

“Eva: Mãe estranha e incompreensível está aí, sem dúvida! [...] Acho que
minha mãe é totalmente fria, não tem sentimentos.

[...]

Eva: Será que a gente nunca vai deixar de ser mãe e filha?

Viktor: São poucas as que conseguem sê-lo.”

(Ingmar Bergman, em *Sonata de outono*)

RESUMO

Esta pesquisa tem enfoque na representação da infância e da figura materna presente na literatura da escritora mineira Adélia Prado, buscando entender como se dá a integração desses elementos no universo literário em exame. Para tanto, é realizada uma leitura de duas obras fortemente marcadas pelo traço memorialístico motivador dessas temáticas, o livro infantil *Quando eu era pequena* e a narrativa novelística *Quero minha mãe*. Com base nesse *corpus*, propõem-se algumas discussões acerca de questões como a complexidade do ser criança, o caráter simplório comumente atribuído à literatura infantil, a constante recorrência da infância e do sujeito mãe nessa literatura, o papel deste no desenvolvimento da subjetividade das personagens adelianas, entre outras. Metodologicamente, procede-se de início a um estudo sobre as características da escrita de Adélia Prado, principalmente com base em suas influências literárias. Em seguida, faz-se um apanhado da temática da infância nessa obra tendo por base a narrativa de *Quando eu era pequena*, para se chegar, então, à representação da mãe, ser que, nessa obra como um todo, vincula-se estritamente a essa fase primeva da vida do indivíduo e é representada, de maneira mais presente, no livro *Quero minha mãe*. A relevância de estudar a infância e a figura da mãe, de forma mais ampla, dialogando com o contexto social; faculta uma abordagem interdisciplinar, recorrendo-se a fundamentos filosóficos, psicológicos, históricos e sociológicos. Para tanto, como aportes teóricos, são referidos estudos sobre infância (CHOMBART DE LAUWE, 1991; LAJOLO, 1997; ARIÈS, 2006; MATA, 2006; COUTINHO, 2012a, 2012b), sobre historiografia, teoria e crítica literária (ARRIGUCCI JR., 1987, 2002; PERRONE-MOISÉS, 1990, 1998, 2012; BARTHES, 2003, 2011; NITRINI, 2010;), sobre a autora (LUCAS, 1991; QUEIROZ, 1994; HOHLFELDT, 2000; FONTENELE, 2002), sobre a história social da mulher, a feminilidade e a relação mãe-filha (BEAUVOIR, 1970; BADINTER, 1985; CAMPOS, 2005; DEL PRIORE, 1995; FREUD, 1931, 1932; ZALCBERG, 2003), entre outros considerados pertinentes à discussão. Assim, examina-se a obra de Adélia Prado, demonstrando-se, principalmente, que, em tal registro literário, ocorre uma desconstrução da imagem idealizada tanto da infância como da figura materna, tão presente na cultura ocidental. Além disso, aponta-se também que infância e mãe são duas temáticas que se encontram umbilicalmente interligadas não apenas nos dois livros que compõem o *corpus* deste trabalho, mas abrangem toda a produção ficcional da escritora, criando para a obra um traçado de vasos comunicantes.

Palavras-chave: Adélia Prado. Infância. Mãe.

ABSTRACT

The present research focuses in the representation of the childhood and the motherly figure present in the literature of the writer Adélia Prado, from Minas Gerais, seeking to understand how the integration of these elements happens in the literary project being examined. For this purpose, there has been done the reading of two pieces by the author which were strongly marked by the memorialist treat motivator of these two topics, the child's book *Quando eu era pequena* and the novelistic narrative *Quero minha mãe*. Based on this *corpus*, some discussions related to matters such as the complexity of the child being, the simplistic character commonly linked to child's literature, the constant recurrence of the childhood and the mother subject in this literature, the role of this in the development of subjectivity in Prado's characters, among others. Methodologically, at first there has been done a study about the characteristics in Adélia Prado's writing, mainly, based on her literary influences. Next, a summary of the topics of childhood in this piece is done, having as basis the narrative in *Quando eu era pequena*, to reach, then, the representation of the mother, a being who, in this piece as a whole, is linked strictly to this primary phase of the individual's life and is represented, in a more present manner, in the book *Quero minha mãe*. The relevance in studying the childhood and the motherly figure, in a broader way, exchanging with the social context; provides an interdisciplinary approach, reaching out to philosophical, psychological, historical and sociological fundamentals. For this purpose, as theoretical support, studies on childhood are referred (CHOMBART DE LAUWE, 1991; LAJOLO, 1997; ARIÈS, 2006; MATA, 2006; COUTINHO, 2012a, 2012b), on literary historiography, critics and theory (ARRIGUCCI JR., 1987, 2002; PERRONE-MOISÉS, 1990, 1998, 2012; BARTHES, 2003, 2011; NITRINI, 2010;), on the author (LUCAS, 1991; QUEIROZ, 1994; HOHLFELDT, 2000; FONTENELE, 2002), on the woman social history, the femininity and the daughter-mother relationship (BEAUVOIR, 1970; BADINTER, 1985; CAMPOS, 2005; DEL PRIORE, 1995; FREUD, 1931, 1932; ZALCBERG, 2003), among others considered pertinent to the discussion. Thus, the work of Adélia Prado is examined, demonstrating, above all, that, in such literary record, we see the occurrence of the deconstruction of the idealized images of both the childhood and the motherly figure, so recurrent in the western culture. Furthermore, it is pointed that the childhood and the mother are two topics which are umbilically linked not only in the two books which compose the *corpus* for this research, but comprehends the complete writer's fictional production, creating for the work a net of communicating vessels.

Keywords: Adélia Prado. Childhood. Mother.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Folha de rosto da obra <i>Quando eu era pequena</i>	49
Figura 2 – Frontispício da obra <i>Quando eu era pequena</i>	49
Figura 3 – Capa da obra <i>Quando eu era pequena</i>	51
Figura 4 – Vovô da horta	55
Figura 5 – Carmela tomando guaraná pela primeira vez	56
Figura 6 – Carmela assistindo ao enterro de uma tia	59
Figura 7 – Missal	61
Figura 8 – Imagem da capa do livro <i>Quero minha mãe</i>	73
Figura 9 – <i>A infância de Ivan</i> (versão russa).....	75
Figura 10 – <i>A infância de Ivan</i> (versão americana)	75
Figuras 11 e 12 – Cenas representativas da infância de Ivan	75

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	UMA DONA DE CASA, UMA ESCRITORA OU UM ORÁCULO DE DEUS: QUEM É ADÉLIA PRADO?.....	20
2.1	A bagagem poética de Adélia: “tudo é bíblias, tudo é grande sertão”.....	27
3	<i>QUANDO EU ERA PEQUENA</i>.....	38
3.1	Infância na arte literária.....	41
3.2	Um jogo de amarelinha.....	49
4	<i>QUERO MINHA MÃE</i>.....	66
4.1	Mãe: diversa bondade.....	66
4.2	Um único retrato: sem enfeite nenhum.....	73
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
	REFERÊNCIAS.....	93

1 INTRODUÇÃO

A danada tinha uma força estranha e o que escrevia escapulia do que eu conhecia em nossa poesia. [...] percebia-se, tinha feito suas leituras, transparecia uma coisa de Guimarães Rosa outra de Drummond, mas estava falando definitivamente na primeira pessoa.

(Afonso Romano de Sant'Anna)

Essas linhas do poeta, ensaísta e crítico literário Affonso Romano de Sant'Anna referem-se à escritora Adélia Prado. Esta representa, se podemos assim dizer, um “caso” na literatura brasileira desde sua publicação inicial, que teria significado um acontecimento diverso daquilo com que se estava acostumado então, como expressa Sant'Anna. Com uma força nova e estranha, essa poeta bebera, desde o início de sua escritura, em fontes próximas, como Drummond ou Rosa, com as quais se congrega ainda nos dias que correm, em seus textos carregados de diálogos, contudo é também desde os primórdios de seu trabalho artístico que apresenta uma postura autêntica e original. Em sua obra inaugural, *Bagagem*, por meio do eu lírico do poema “Grande desejo”, já transpareciam elementos característicos de seu universo literário, quando nós, leitores, somos apresentados a um eu que se coloca como mulher do povo, mãe de filhos, que faz a própria comida e, ao final, bate o osso no prato para chamar o cachorro e atirar-lhe os restos.

Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia, / sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia. / Faço comida e como. / Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro e atiro os restos. / Quando dói, grito ai, / quando é bom, fico bruta, / as sensibilidades sem governo. / Mas tenho meus prantos, / 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, / pra chorar, chorar e chorar, / requintada e esquisita como uma dama (PRADO, 2006a, p. 10).

Em princípio, salta à vista, nesse poema, o modo prosaico como ele é expresso; sobressai-se o tom confessional e coloquial de uma dama requintada e esquisita, que reconhece o desgoverno da própria sensibilidade, a redenção proporcionada pela fé, e que carrega consigo a pretensão da escrita. Essa criação poética, por si só, já legitimaria a atribuição, por parte dos estudiosos dessa escrita literária, daqueles que são considerados os principais traços componentes de tal literatura, quais sejam a dicção feminina, o tom confessional, a impostação prosaica, a presença da religiosidade, do cotidiano interiorano, entre outros. É principalmente acerca dessas temáticas que discorrem os estudos voltados para a obra de Adélia Prado dos quais tomamos conhecimento no desenvolver desta pesquisa.

Entre os trabalhos mais significativos que se ocupam das composições verbais adelianas estão as obras *O vazio e o pleno: a poesia de Adélia Prado* (1994), de autoria de Vera Queiroz, e *A máscara e o véu: o discurso feminino de Adélia Prado* (2002), de Laéria Fontenele; tratam-se, ambos, originalmente, de dissertações acadêmicas que se tornaram livros. Queiroz analisa os cinco primeiros livros de poema de Adélia Prado em um estudo que vislumbra pontuar os elementos constitutivos desta poesia, selecionando quatro núcleos temáticos a serem observados: a intertextualidade com outros poetas, o aproveitamento da linguagem coloquial no texto literário, a categoria da província, lugar físico e social considerado o microcosmo do sujeito poético, e as mitologias presentes nos textos em questão, ou seja, a relação entre a palavra divina e a poesia. Já Fontenele busca compreender, em textos poéticos e ficcionais de Adélia, como ocorre a figuração do discurso feminino e como tal escrita literária transcende essa classificação.

Ainda no que concerne à fortuna crítica da escritora, torna-se perceptível a repercussão da sua obra no meio acadêmico desde a publicação de seu primeiro livro, cabendo ressaltar que, curiosamente, o primeiro de uma série de estudos que surgiriam sobre essa literatura foi *Bagage. A critical discussion and collection of translations from the works of Adélia Prado*, de Lucy Ann Carter, publicado na Universidade de Princeton (EUA), na década de 1980. Em sua maioria, os estudos acadêmicos que contemplam seus exercícios de linguagem voltam-se para a poesia, sendo ainda rarefeitas as referências à sua prosa, como é o caso dos trabalhos intitulados *A vertigem dos cacos: o feminino e a prosa de Adélia Prado* (1992), de Valéria Ribeiro Guerra, e *A arte de um vitral: fragmentos do cotidiano em Adélia Prado* (2008), de Raimunda Alvim Lopes Bessa.

No meio virtual e jornalístico, Adélia ganha um espaço ainda maior, entre citações, críticas e entrevistas, como as duas que foram concedidas ao programa Roda Viva da TV Cultura (1994 e 2014). Cabe ainda citarmos aqui, como principais referências de conteúdos sobre a escritora, os textos que constituem a edição número 9 dos *Cadernos de Literatura Brasileira* (2000), do Instituto Moreira Salles, que lhe é especialmente dedicado, assim como o número 20 do periódico *Poesia Sempre* (2005), uma publicação da Fundação Biblioteca Nacional, que traz um dossiê sobre sua vida, além de incluir estudos de alguns de seus principais exegetas, como Antonio Hohlfeldt, Evaldo Balbino e Angélica Soares.

Essas publicações referidas nos ajudarão substancialmente no desenvolver deste estudo, entretanto, a despeito de considerarmos os juízos já construídos até então sobre a escrita literária em questão e de realizarmos uma aproximação com os temas frequentemente associados a esse universo literário, que afinal são, de fato, constituintes de tal obra, a nossa leitura buscou trilhar um caminho diverso. A realização deste estudo busca lançar uma nova perspectiva de abordagem à escrita de Adélia Prado, tendo como enfoque os traços que configuram a infância e a figura materna presentes nessa literatura.

Proveniente de leituras pessoais, o nosso interesse pelos livros da escritora é orientado pela afinidade encontrada com os temas desenvolvidos em cada obra. Quando, há alguns anos, ao buscar, nas prateleiras de uma biblioteca, saciar a nossa fome de poesia, chegou-nos aos olhos a *Poesia reunida* de Adélia Prado, o embevecimento foi completo diante daqueles poemas que mais pareciam conversas, que se deixavam ser livres, sem o peso pedante da busca pela forma perfeita. Mais ainda, seduziu-nos a simplicidade e a beleza impressas nas palavras e nos assuntos, a força de um discurso em que a perfeição do divino e a condição falha do humano se complementam e, principalmente, a confissão perene que se observa em cada linha. Descobrimos, então, o que mais tarde leríamos em Hohlfeldt:

Adélia Prado constitui um novo discurso absolutamente inédito em que o prazer da revelação [...] é plenamente repartido com seus leitores ... Mais do que a revelação exclusiva da divindade, a literatura de Adélia Prado termina – já que não lhe aspira explicitamente – por revelar o humano no mundo, a humanidade, enfim (HOHLFELDT, 2000, 114).

E assim, desde o encontro primeiro, já não soubemos mais deixar de ser curiosos acerca de tal palavra poética, e tal curiosidade posteriormente sugestionaria a opção dessa literatura como material a ser estudado nesta pesquisa.

Este trabalho já é um segundo passo na nossa busca pela compreensão do universo literário em questão, pois surgiu para dar continuidade aos nossos estudos voltados para a obra adeliana iniciados ainda na graduação, quando contamos com a bolsa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), custeada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e vinculada à linha de pesquisa Infância e interculturalidade, coordenada pela orientadora deste trabalho, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC. Nesse espaço de reflexão sobre os Estudos Literários, sob o prisma do comparativismo, desenvolvemos o projeto de pesquisa *Memória e infância na obra de Adélia Prado*, no qual voltamos o nosso interesse para as variadas retomadas da infância em algumas obras dessa escritora.

Assim, a escolha do nosso objeto de estudo se deu no momento em que percebemos que um dos pilares desse projeto poético são as memórias de infância, associadas constantemente à presença da família, principalmente à da figura materna. Desse modo, houve de nossa parte o intuito investigativo de compreender como tais aspectos se firmam na obra em exame. Assim, motivaram este estudo indagações como as que se seguem:

- Como se configura a representação da infância e da personagem mãe no conjunto da obra de Adélia Prado?
- Que relação se estabelece entre essa figura materna e o sujeito poético dos textos adelianos?

Por meio das leituras realizadas de toda a literatura até então publicada de Adélia Prado, deu-se a constatação de que a temática pela qual optamos espraia-se por todo o conjunto dessa obra, já que se trata de uma escritura que apresenta como um de seus fundamentos a representação do contexto familiar. Desse modo, é imprescindível que este exame ao qual nos deteremos parta do todo formado por essa obra, e que apresentemos aqui uma visão panorâmica dessa ficção, orientada pelo tema já delimitado. Contudo, considerando a amplitude dessa obra e o espaço a nós reservado neste trabalho dissertativo, selecionamos duas narrativas no intuito de realizar uma investigação a ser empreendida de forma mais vertical.

Portanto, elegemos como âmagos da perquirição as duas obras adelianas mais significativas e propícias, do nosso ponto de vista, para embasar as discussões que pretendemos empreender. Tratam-se da novela *Quero minha mãe* (2005) e do livro infantil *Quando eu era pequena* (2006), obras em que mais transparece a ocorrência das temáticas a serem estudadas por nós e de cujos enredos buscamos fazer aqui uma leitura voltada para a configuração da infância e da personagem mãe, deixando-nos livres para acompanhar o imaginário das narradoras em seus recorrentes e nostálgicos passeios pelos simbolismos de sua infância, numa tentativa de contribuir para a ampliação do conhecimento e para o surgimento de novas reflexões acerca do trabalho escritural em foco e das temáticas da infância e da figura materna na literatura.

Em *Quero minha mãe*, por fragmentos repletos de lirismo, conhecemos a narradora e personagem Olímpia, assim como as suas queixas e frustrações intensificadas pelas lembranças da infância voltadas para a persona da mãe, sobre a qual a narradora vai tecendo um discurso em que se sobressai a subjetividade. *Quando eu era pequena*, por sua vez,

apresenta as memórias de infância de Carmela, as quais têm como tópico principal a convivência com a família, núcleo do qual destacaremos a figura materna.

Diante da primeira questão que mencionamos, partimos da hipótese de que a literatura de Adélia Prado, por ser transpassada pelo fio da memória, apresenta como uma de suas temáticas primordiais a infância, a qual é retomada pela memória no discurso dos sujeitos poéticos. Com a recorrência do retorno à infância, dela é extraído o cotidiano familiar caracterizado, sobretudo, pelo convívio com os laços sanguíneos mais próximos: pai, mãe, irmãos e avós. Dessas relações familiares, sobressai-se a que se estabelece com a mãe, cujo perfil é descrito nos textos estudados como um ser arredo, sem doçura, preso às obrigações do lar e aos limites de uma crença cerceadora.

Como hipótese para o segundo questionamento, com apoio em *Quero minha mãe*, supomos que nessa obra se destaque uma relação conflituosa, caracterizada pela formação rigorosa dada pela mãe, que repercutiria de forma substancial no comportamento desse eu poético feminino, refletindo o que tem sido atribuído cientificamente, sobretudo pelo discurso psicanalítico, como traço próprio da relação mãe-filha.

Em que realidade se insere essa mãe adeliana? Qual é o seu modo de vida? Qual a origem de sua indiferença na relação com a filha? Existirá mesmo essa indiferença, ou será ela resultante de uma projeção da menina quanto a um comportamento de mãe? Por que as lembranças maternas sempre envolvem medo e culpa? Em que obras de Adélia Prado a figura materna aparece com mais frequência? A mãe apresenta sempre o mesmo perfil nas diversas obras adelianas? São questionamentos que surgem a partir das perguntas de partida e aos quais buscaremos dar atenção no decorrer da pesquisa. Por sermos conscientes das problemáticas que envolvem nosso trabalho (aspectos que envolvem a infância, relação mãe-filha, desenvolvimento da subjetividade feminina, mãe enquanto ser histórico), não aspiramos a dar respostas cabais às questões propostas, mas, antes, suscitar reflexões e desenvolver uma nova discussão acerca da escritura de Adélia Prado e das temáticas aqui propostas.

Esta pesquisa visa, portanto, de modo geral, a analisar as narrativas supracitadas tendo por enfoque as referências à infância e à personagem mãe, buscando entender como se efetua a representação dessa personagem e qual é o seu papel na infância dos sujeitos do discurso literário em questão, além de investigar a presença dessas mesmas temáticas nas demais obras da escritora. Como objetivos específicos, estabelecemos os seguintes:

- Realizar uma abordagem da obra infantil *Quando eu era pequena* que desmistifique o caráter simplório, por vezes, atribuído à literatura direcionada ao público infantil, demonstrando por meio da narrativa a complexidade das questões que envolvem o ser criança.
- Entender como se dá a construção de uma personagem (a mãe), a partir da narração de experiências vividas pelas narradoras Carmela, de *Quando eu era pequena*, e Olímpia, de *Quero minha mãe*, na infância.
- Delinear a relação que há entre a educação dada pela mãe e a construção da subjetividade de Olímpia, em *Quero minha mãe*.
- Apontar um perfil da mãe dentro da narrativa de *Quero minha mãe*, a partir do que nos conta Olímpia, e comparar esse perfil com outros perfis de mãe que aparecem em outras obras da autora.
- Verificar, de modo breve, a possível relação de verossimilhança entre as memórias de infância presentes nas obras que constituem o nosso *corpus* e a infância da escritora.

Sendo assim, esta pesquisa se justifica no momento em que direcionamos nosso enfoque principal a um segmento pouco estudado da obra adeliana, a prosa, e ao elegermos um novo recorte temático nos estudos da obra aqui apreciada. Além disso, acreditamos que a pesquisa dá sua contribuição acadêmica no que se refere aos estudos que colocam em foco a literatura brasileira contemporânea e suas temáticas, que, cada vez mais, representam, ficcionalmente, os dramas do sujeito contemporâneo, e nos possibilitam refletir sobre a nossa própria condição de sujeitos ditos pós-modernos. Ademais, a pesquisa também colabora para os estudos que abordam a temática da infância, visto que pretende analisar uma figura de papel fundamental no desenvolvimento dessa idade, e para os estudos que envolvem a presença da mãe no texto literário.

Nosso recorte, portanto, concentra-se na parte memorialística da literatura de Adélia Prado, em que a infância e a mãe são reiteradamente retomadas pelo ato de lembrar. Nesse sentido, aqui pretendemos ressaltar que essa obra, sejam os livros de ficção poética ou de ficção narrativa, é entrelaçada pelo mesmo fio da memória. Dessa forma, há nessa literatura uma unissonância das vozes poéticas e das temáticas abordadas. Ou seja, existe uma relação de fruição entre os seus textos, de modo que se percebe inclusive o trânsito de personagens entre determinadas obras, o que aponta a intratextualidade¹ como uma condição que viabiliza

¹ Conceito desenvolvido por Gérard Genette, em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, referente a um conjunto de textos, sejam ou não do mesmo autor, que, de alguma forma, remetem uns aos outros. De acordo

uma melhor compreensão para elas. Assim, a representação, frequentemente sob os mesmos traços, da figura materna no conjunto de sua obra e o insistente retorno à infância são os motivos de nossa inquietude durante este estudo, o que torna imprescindível o amiado cotejo com as demais obras da escritora.

Assim, diante do conjunto de relações propostas neste trabalho, podemos situá-lo no âmbito da literatura comparada, considerando, conforme afirma Tânia Carvalhal, que:

A comparação não é um fim em si mesma mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares. Além disso, fica igualmente claro que comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social) (CARVALHAL, 1991, p. 11).

Em *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada* (2003), Carvalhal ressalta como característica da literatura comparada o traço da mobilidade, ou seja, a possibilidade de movimentar-se entre as diversas áreas do conhecimento, comprovando sua natureza mediadora e o seu caráter interdisciplinar.

Nesse sentido, acreditamos que há em Adélia interações claras entre seus próprios textos, assim como com textos pertencentes a outras esferas do conhecimento humano, como a Psicologia e a Filosofia. Desse modo, a nossa leitura do *corpus* viabilizou a visualização dessas interações e as eventuais analogias e contrastes, produzindo um constante diálogo entre as obras mencionadas.

De todo modo, tendo como princípio do texto literário a pluralidade de sentidos, uma vez que leitura também é criação, embora se trate este de um trabalho acadêmico, preferimos percorrer o texto literário sem envolvê-lo em delimitações, buscando colher nele algumas de suas tantas possíveis conotações pelo jogo livre da interpretação, afinal, de acordo com Roland Barthes:

Funcionalmente a conotação, gerando por princípio o duplo sentido, altera a pureza da comunicação; é um ‘ruído’ voluntário, cuidadosamente elaborado, introduzido no

com Genette, “essa ‘autotextualidade’, ou ‘intratextualidade’, é uma forma específica de transtextualidade [...]” (GENETTE, 2010, p. 60). Esta, por sua vez, implica a “transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos’” (GENETTE, 2010, p. 13). Ao enumerar os tipos de relações transtextuais, Genette aponta como o primeiro deles a *intertextualidade*, explorado por Júlia Kristeva numa perspectiva semiótica. Afonso Romano de Sant’Anna assinala também, em *Paródia, paráfrase & cia* (1991) intratextualidade como sinônimo de *autotextualidade*. Entretanto, restringe que essa se dá “quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente.” (SANT’ANNA, 2004, p. 62). Tal traço, podemos dizer, é um elemento de estilo que caracteriza a literatura de Adélia Prado.

diálogo fictício do autor com o leitor, em suma, uma contracomunicação (a literatura é uma cacografia intencional) (BARTHES, 1980, p. 15).

Portanto, paradoxalmente, seguimos aqui a linha barthesiana, no sentido de que considera não haver “nada mais deprimente do que imaginar o texto literário como um objeto intelectual (de reflexão, de análise, de comparação, de reflexo etc.). O texto é um objeto de prazer” (BARTHES, 2005, p. XIV).

Com o intuito de melhor desenvolver as ideias que se apresentam neste trabalho, resolvemos dividi-lo em partes que se complementam, quais sejam esta apresentação inicial que foi desenvolvida até aqui, na qual expusemos considerações acerca daquilo que caracteriza a literatura que temos por objeto de estudo, assim como procuramos estabelecer uma justificativa para a pesquisa e delimitar seus *corpus* e métodos. No capítulo seguinte, realizamos primeiramente uma apresentação do universo literário de Adélia Prado, mencionando a sua contextualização na literatura brasileira, as principais características de seu estilo literário e os diálogos estabelecidos com outros escritores.

No capítulo 3, fazemos uma apreciação do livro *Quando eu era pequena*, situando-o na literatura de Adélia Prado e promovendo, a partir dele, uma discussão sobre aspectos relacionados à infância nessa obra. Questões relevantes como a complexidade da criança e a categorização do livro como literatura infantil são consideradas por meio dos subsídios da narradora Carmela sobre os ambientes, os objetos e os personagens que fizeram parte de sua infância.

Posteriormente, no capítulo 4, partiremos da imagem de capa do livro *Quero minha mãe* para realizar uma leitura dessa obra com enfoque na representação do perfil da figura materna e, a partir desse texto, fazer uma revisitação da ocorrência de tal figura nos demais textos adelianos. Considerando a complexidade desse perfil materno, sugerimos que ela deva ser compreendida com base em uma diversidade de fatores históricos, sociológicos, filosóficos e psicológicos, necessários à compreensão de um sujeito histórico citado em sua individualidade. Algumas informações acerca da história e da sociologia que procuram desvendar o sujeito social mãe são colocadas aqui para embasar nossas considerações. Questões que envolvem a relação mãe-filha e a construção da subjetividade da mulher a partir da imagem da mãe surgem como consequência, já que nessa obra a conduta da filha justificase muitas vezes pela postura da mãe em sua infância.

As considerações finais trarão o fecho recapitulativo sobre o que foi possível confirmar ou negar acerca das hipóteses lançadas face ao problema nuclear do trabalho, além

de apresentar com outra visada – de maior verticalidade, talvez – as tantas indagações que nascem quando se colocam lado a lado o tempo da infância e a imagem sem tempo, – visto tratar-se de emblema – que é a da mãe.

2 UMA DONA DE CASA, UMA ESCRITORA OU UM ORÁCULO DE DEUS: QUEM É ADÉLIA PRADO?

“A mulher com varizes compra quiabos na feira. Ninguém vê. A mulher põe seu vestido de malha sintética e vai dar aula de Moral e Cívica. Ninguém vê. Recorta do jornal cheia de alegria a criticazinha do seu livro e vai pregar no caderninho de recortes. Ninguém vê [...]”

(Adélia Prado)

No ano de 1973, uma senhora do sertão mineiro envia originais de alguns poemas seus para o jornal *O Pasquim*, com a intenção de tê-los publicados numa seção destinada a revelar novos poetas. A publicação, no entanto, célebre pelo tom humorístico, dirige à escritora, ainda desconhecida, uma legítima pasquinagem. A edição trazia o poema “Os Lírios de Há muito Tempo” (Uma noite, tomávamos café, antigamente. / À porta da cozinha, branquejavam os lírios. / Nós tomávamos café. [...]), e em seguida, num tom jocoso, estava o comentário ridicularizador de Ivan Lessa: “Quem branqueja à porta da cozinha é Omo Total, princesinha. Depois, lírio não rima com café. Tente chá. Gemada. Um troço assim. Cuidado com essa história de poesia. Às vezes, ela morde” (LESSA *apud* SILVA, 2007). O episódio da exposição ao ridículo precede o reconhecimento da escrita de Adélia Prado.

Dois anos mais tarde, porém, em 1975, lia-se sobre Adélia, no *Jornal do Brasil* do dia 9 de outubro, uma crônica de ninguém menos do que Carlos Drummond de Andrade. Segundo Drummond, São Francisco estava “no momento ditando em Divinópolis os mais belos poemas e prosas a Adélia Prado” (ANDRADE, 1975 *apud* POESIA SEMPRE, 2005, p. 71), que, para ele, “faz poesia como faz bom tempo: está à lei, não dos homens, mas de Deus” (ANDRADE, 1975 *apud* POESIA SEMPRE, 2005, p. 71). O poeta itabirano revela, de antemão, traços que seriam constituintes de toda a obra da escritora mineira, como a naturalidade prosaica de sua escrita e a religiosidade intrínseca à sua criação literária

Nascida na interiorana Divinópolis, no sertão de Minas Gerais, a 13 de dezembro de 1935, Adélia Luzia Prado de Freitas era a primeira filha da dona de casa Ana Clotildes Corrêa e do ferroviário João do Prado Filho. Os recursos da família eram parcos; como informa a escritora em entrevista, viviam numa situação de “quase penúria material” (PRADO, 2000, p. 22). Entretanto, a privação não lhe servira de obstáculo para que frequentasse a escola e concluísse, em 1953, o curso de Magistério, tornando-se apta para o seu futuro percurso como professora, que perduraria por 24 anos. Dos pais, principalmente da mãe, Adélia herdaria o

pendor para o estudo, como transparece em algumas passagens de suas obras, principiadas pelo poema “Ensino”, do precursor *Bagagem* (1976):

Minha mãe achava estudo / a coisa mais fina do mundo. / Não é. / A coisa mais fina do mundo é o sentimento. / Aquele dia de noite, o pai fazendo serão, / ela falou comigo: ‘coitado, até essa hora no serviço pesado’. / Arrumou pão e café, deixou o tacho no fogo com água quente. / Não me falou em amor. / Essa palavra de luxo. (PRADO, 2006a, p. 118).

Dela, herdaria, ainda, a arraigada educação religiosa, o que influenciou de modo considerável o seu fazer artístico. Em seus textos, contudo, embora figure, por vezes, uma postura atemorizada diante da possibilidade do pecado, vestígio da instrução familiar pautada em uma doutrina cristã inflexível, há, ao mesmo tempo, um distanciamento dessa visão e um enveredamento por uma atmosfera religiosa mais complacente, na qual não há espaço apenas para o espírito, pois o corpo também é divino. Acerca desse traço, Angélica Soares ratifica:

[...] em sua poética, se abandonam posturas opressivas, já cristalizadas historicamente no mundo cristão, de separação entre os desejos da carne, que se devem repelir, porque considerados pecaminosos e os do espírito, a serem cultivados, por dignificarem a natureza humana. [...] Não há lugar, no discurso adeliiano, para impor-se a dicotomização e para a soberania das limitações repressoras. Ne se vivencia a alma do corpo e o corpo da alma e se localiza a sexualidade feminina em cada parte do corpo, não se limitando apenas aos genitais reprodutores; o desejo sendo sempre respaldado pela carnalidade da paixão de Cristo (SOARES, 2005, p. 63).

É desse modo que se apresentará o misticismo, estado intimamente ligado ao erotismo, em um universo literário em que o divino se revelará em sua humanidade e o humano se mostrará divinizado. Assim, podemos aproximar o pensamento de Adélia ao de figuras religiosas como Sórora Juana de La Cruz ou Santa Teresa D’Ávila. Esta, de acordo com Frei Betto, teria ensinado que Deus não estaria exilado no céu, mas habitaria o coração do homem: “[...] arrancou Deus dos píncaros celestiais e O situou no cerne da alma. Deus deixou de ser um conceito (teológico), forjado à luz de categorias (pagãs) gregas, para se tornar uma experiência (teologal) vivida com intensa paixão amorosa” (FREI BETTO, 2010, p. 12). Portanto, tamanha fora a intimidade de Santa Teresa com o Ser divino, que, assim como Adélia, se deixava seduzir pela sua Humanidade, como se observa em passagens de seu *Livro da vida*, a exemplo do seguinte trecho:

Só digo que, se não houver outra coisa para deleitar a vista no céu a não ser a grande formosura dos corpos glorificados, seria enorme glória. Especialmente ver a Humanidade de Jesus Cristo, nosso Senhor, mesmo aqui onde sua Majestade se mostra de acordo com o que pode aguentar nossa miséria (D’ÁVILA, 2010, p. 254).

Em Adélia, imprime-se também essa sedução, anunciada de forma menos sutil, causada pela humanização de Deus, por exemplo, no poema “Festa do corpo de Deus”:

Como um tumor maduro / a poesia pulsa dolorosa / anunciando a paixão: / “Ó crux ave, spes única / Ó passiones tempore” / Jesus tem um par de nádegas! / mais que Javé na montanha / esta revelação me prostra. / Ó mistério, mistério, / suspenso no madeiro / o corpo humano de Deus. / É próprio do sexo o ar / que nos faunos velhos surpreendo / em crianças supostamente pervertidas / e a que chamam dissoluto. Nisto consiste o crime, / Em fotografar uma mulher gozando / e dizer: eis a face do pecado. / Por séculos e séculos / Os demônios porfiaram / em nos cegar com este embuste. / E teu corpo na cruz, suspenso. / E teu corpo na cruz, sem panos: / olhe para mim / Eu te adoro, ó salvador meu / que apaixonadamente me revelas / a inocência da carne. / Expondo-te como um fruto / Nesta árvore de execração / o que dizes é amor, / amor do corpo, amor (PRADO, 2006c, p. 69-70).

Tendo na religiosidade, portanto, um forte fator de influência, Adélia teria rabiscado os seus primeiros versos a partir de 1950, aos quatorze anos, quando da morte de sua mãe, embora opte por desconsiderar tais escritos – os quais seguiam ainda a versificação tradicional – por não reconhecer neles um valor literário nem uma dicção própria, conforme menciona em algumas entrevistas. É somente em 1972, já casada e mãe, ao se confessar tocada pela morte de seu pai, que é motivada a seguir com a escrita poética: “Foi a morte dele, de fato, quando estava adulta e já tinha tido meus cinco filhos, que me mobilizou. Eu estava escrevendo diferente, como se já estivesse achado o caminho da minha linguagem, a minha dicção” (PRADO, 2005, p. 12).

Em 1973, Adélia conclui o curso de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Divinópolis. Nesse mesmo ano, envia originais de poemas seus ao crítico literário e também poeta Affonso Romano de Sant’Anna, que logo comunica ao poeta Carlos Drummond de Andrade o aparecimento de uma nova “poetisa no interior de Minas” (SANT’ANNA, 1978, p. 5), com o entusiasmo de quem acabara de descobrir a “voz mais feminina da nossa Poesia até hoje” (SANT’ANNA, 1978, p. 5). É então que Drummond anuncia ao público, na já citada crônica para o *Jornal do Brasil*, o surgimento não apenas de uma nova poetisa, mas de uma “grande poeta-mulher à beira da linha” (ANDRADE, 1975 *apud* POESIA SEMPRE, 2005, p. 71). Dá-se dessa forma, concretizando-se de fato em 1976, com o lançamento do volume de poemas *Bagagem*, editado, no Rio de Janeiro, pela Imago, a gênese de uma nova poeta no cenário literário brasileiro da segunda metade do século XX, cenário esse que agregava uma verdadeira multiplicidade de valores.

O que se delineava então seria já a chamada “pós-modernidade”, termo cuja conceituação envolve demasiada controvérsia, sobretudo no que se refere à sua aplicação à literatura. Há, entretanto, a despeito de tal problemática, certo consenso no que concerne a alguns pontos, de acordo com Leyla Perrone-Moisés, que assim a define:

Um ‘movimento’ estético e filosófico”, que “começou depois da Segunda Guerra Mundial, manifestou-se mais claramente na arquitetura, generalizou-se no discurso teórico a partir do ‘pós-estruturalismo’ francês e tornou-se discurso dominante nos meios acadêmicos norte-americanos (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 181).

A estudiosa ainda aponta alguns atributos considerados pós-modernos, como “heterogeneidade, diferença, fragmentação, relativismo, desconfiança dos discursos universais, dos metarrelatos totalizantes (identificados com ‘totalitários’), abandono das utopias artísticas e políticas” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 183), embora avalie esses mesmos valores como sendo, muitas vezes, modernos, salientando, portanto, quão tênue é a linha de separação entre esses dois períodos. Sobre o Pós-Modernismo enquanto expressão literária, Coutinho sintetiza historiograficamente que se configura:

Como um conjunto de traços que, na órbita da literatura nacional, distinguem a produção da segunda metade do século XX da que fora arrolada pelas nossas histórias literárias como modernista, mas ao mesmo tempo prolongando, e em alguns casos acentuando, aspectos dessa tradição, e, no plano internacional aproximam essa literatura de suas contemporâneas na Europa e na América do Norte, mas mantendo uma feição eminentemente própria (COUTINHO, 2004, p. 243).

De todo modo, o que acontecia, no decênio de 1970 no Brasil, era aquilo que Antonio Candido entende como “verdadeira legitimação da pluralidade” (CANDIDO, 1989, p. 209). A literatura brasileira contemporânea, classifiquemo-la ou não como “pós-modernista”, seguia por veredas múltiplas, não havia então uma estética literária predominante, a solidez já não tinha espaço, ou desmanchara-se no ar, como já sugeria o profético título² de Marshall Berman, que cita a frase do *Manifesto Comunista* de Marx e Engels ao se referir à Modernidade.

Em meio à vigência do regime militar, os filhos do Modernismo de 1922 caminhavam dispersos, uns ainda influenciados pelos experimentalismos das estéticas vanguardistas, outros engajados com a poesia de caráter político-ideológico dita marginal, e havia ainda aqueles cuja escritura não se enquadrava em nenhuma dessas vertentes. Este era o caso de Adélia Prado, que, talvez por estar fora dos grandes centros urbanos do país, onde a efervescência cultural era mais intensa, adentrava o meio literário trazendo “uma atitude poética nova” (QUEIROZ, 1994, p. 12), caracterizada, sobretudo, pela ressignificação da vida cotidiana, que, ao ser transformada em matéria de poesia, revela-se em sua transcendência.

² Refere-se aqui à frase “Tudo que é sólido desmancha no ar”, a qual Marshall Berman toma emprestada do *Manifesto do Partido Comunista*, escrito por Karl Marx e Friedrich Engels em 1848, para dar título a seu livro sobre a “aventura da modernidade”, esse publicado no Brasil pela primeira vez em 1986.

Sobre esse andar na contracorrente de produção poética como tempo estritamente empírico, Adélia esclarece em entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*:

Eu nunca, jamais pensei que a poesia tivesse que dizer o seu tempo, porque ela já o diz aprioristicamente, necessariamente, ontologicamente, entende? Ela por si já revela o tempo. Se você faz um poema engajado, datado, é a coisa mais terrível do mundo, porque ele não sobra, ele não fica. Você não pode pegar a poesia e colocá-la a serviço de uma ideia; para isso existe o discurso político, o discurso filosófico. Então, enquanto o povo está se matando, eu falo do pôr-do-sol, porque no meio daquela luta é o pôr-do-sol que vai lembrar a quem está se matando que existe uma transcendência. [...] E acho que colocar a poesia a serviço de ideologias é vender o corpo – e aí paga-se o preço da alma (PRADO, 2000, p. 25).

Nesse período, dividiam espaço no cenário literário brasileiro, além de Adélia Prado e tantos outros, Ana Cristina Cesar, Cacaso, Hilda Hilst, Caio Fernando Abreu, Torquato Neto, Paulo Leminski, Silviano Santiago. Trata-se de escritores que, independentemente de estarem ou não fazendo literatura de protesto, compartilharam um momento histórico e cultural, em que a busca pela liberdade tornara-se palavra de ordem perante o autoritarismo governamental vigorante, e, por extensão, no campo literário, os preceitos estéticos a serem seguidos pareciam remontar ao primeiro momento do Modernismo, encontrando-se basicamente com aquilo que propõe Manuel Bandeira em “Poética”. Nesse sentido específico de liberdade de estilo estético, é sim possível aproximar a literatura de Adélia das demais despontadas na década de 1970, afinal, como os outros, ela também dispensa o “lirismo que não é libertação” (BANDEIRA, 1974, p. 207).

Já em *Bagagem* (1976), a escritora Adélia Prado dá-nos indícios dos seus temas preferenciais, sempre voltados para o cotidiano, para a vida provinciana e para a beleza do divino. Nesse livro, surgem ainda alguns outros elementos composicionais constituintes de sua poesia, como:

O sensorialismo em geral, com destaque para os gostos e paladares, o cheiro e a visão, com ênfase nas formas e, especialmente, nas cores. O papel da memória será desde logo valorizado, a significação da mulher, a influência literária da Bíblia, sobretudo do Velho Testamento, de Guimarães Rosa e de Fernando Pessoa, a perspectiva de uma vida boa e alegre, prenhe de esperança, ainda que aqui e ali marcada por tristezas passageiras, inclusive a da morte (HOHLFELDT, 2000, p. 78).

Dando à expressão linguística a forma poética, Adélia tem consciência de que a beleza já está ali representada, podendo render-se, então, à necessidade de expor a sua experiência humana cotidiana, que é aparentemente estreita, mas que se revela em sua universalidade. Ao fazer do cotidiano o microcosmo que se esboça em sua literatura, a escritora parece saber que a beleza não está, necessariamente, no assunto que se utiliza como matéria da poesia, antes ela está na forma poética sob a qual ele está representado. Isso é

demonstrado não apenas pela escolha da temática de sua lírica, mas através da exposição de suas ideias sobre a arte poética, como declara na conferência “Mística e poesia”, transcrita na Revista *Magis* (1997):

Em arte, a beleza não é do tema, é da forma. E se a beleza está na forma qualquer assunto me serve, qualquer coisa é a casa da poesia. Ela não recusa absolutamente nada que diz respeito à experiência humana, porque ela guarda, na sua forma, exatamente esta revelação – é só ‘olhos de ver’ (PRADO, 1997, p. 3-4).

Em conformidade com esse modo de pensar a poesia, o poeta inglês William Wordsworth profere, em seu célebre prefácio à segunda edição das *Baladas líricas*³ (1800), palavras seminais acerca da criação poética, às quais ele atribui a função explicativa sobre a sua escolha ao tratar, em sua poesia, de temas da vida comum, usando a linguagem singela dos homens simples, embora devessem tais temas ser recobertos “com certo colorido da imaginação, por meio do qual as coisas banais se apresentassem ao espírito de um modo inesperado” (WORDSWORTH *apud* SOUZA, 2011, p. 67). Para Wordsworth, a opção por descrever a vida rústica e humilde justifica-se “porque, nessa condição, as paixões essenciais do coração encontram solo melhor para atingirem a maturidade, são menos reprimidas e falam uma linguagem mais singela e mais enfática” (WORDSWORTH *apud* SOUZA, 2011, p. 67). Ainda sobre a simplicidade que atribui à sua linguagem poética, o poeta constata:

Assim, nascendo de experiência repetida e sentimentos constantes, tal linguagem é mais permanente e muito mais filosófica do que aquela pela qual os poetas frequentemente a substituem, pensando que, quanto mais se afastam da simpatia dos homens e se entregam a hábitos de expressão arbitrários e caprichosos, a fim de alimentarem gostos e apetites volúveis de sua própria criação, mais honrarias conferem a si mesmos e à sua arte (WORDSWORTH *apud* SOUZA, 2011, p. 68).

Ao se fazer porta-voz da primariedade das coisas que estão no espaço que a circunda, Adélia Prado, assim como Wordsworth, adota uma linguagem prosaica, que nasce da experiência e que está próxima do seu cotidiano, mas atribuindo ao signo linguístico uma significação que nasce da sua subjetividade estética própria de poeta. Assim, tendo como meio representativo a expressão linguística, o discurso poético mantém-se no entremeio entre a exteriorização espontânea das impressões causadas pelo real e o que resulta do trabalho da imaginação, da fantasia do espírito, sobre esse real intuído, respeitando os princípios constituintes de uma obra artística verdadeira.

Dois anos depois de sua estreia literária, a escritora mineira lança o seu segundo livro, também de poesias, *O Coração disparado* (1978), ganhador do prêmio Jabuti, da

³ O livro de poemas *Baladas líricas* foi escrito originalmente em 1798 por William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge.

Câmara Brasileira do Livro, e no qual mantém os mesmos traços já apresentados no primeiro, intensificando a presença do elemento religioso, que se fará constante em toda a sua obra, pois é nesse livro que surge uma figura simbólica desta, Eliud Jonathan, que, de acordo com Hohlfeldt, pode ser identificado com Jesus, “não apenas no que toca ao papel de reconstrutor do reino de Deus quanto pelo amor-paixão que a escritora lhe dedica” (HOHLFELDT, 2000, p. 88). Já Adélia, quando questionada, em entrevista ao programa Roda Vida, sobre a presença emblemática dessa personagem em sua obra, responde de modo poético:

Jonathan é o masculino, aquilo que eu não sou, aquilo que me falta e aquilo que eu desejo para a minha completude. Ele é exatamente um fato poético desde sempre [...], hora em que tudo mais desce à desimportância. Isso é Jonathan para mim (PRADO, 1994, p. 2).

É principalmente por meio da figura de Jonathan que se realiza, na poética de Adélia, a relação entre religiosidade e erotismo, pois a sua configuração é a de um Deus que se revela humanizado e, portanto, passível de ser desejado. Assim, “metáfora da criação divina do ser humano, Jonathan, reaparecendo sempre, indica-nos o sentido de permanência do desejo, que atravessa a lírica erótico-religiosa adeliana” (SOARES, 2005, p. 58).

Nos dois anos posteriores à publicação do segundo livro de poesia, Adélia Prado consolida-se em nosso horizonte literário com o surgimento dos seus primeiros registros em prosa, em *Solte os cachorros* (1979) e *Cacos para um vitral* (1980). Desde então, a escritora mantém-se ativa no ofício literário, tendo, até o presente momento, uma obra que se compõe de 8 livros de poesia e 9 livros de prosa, sendo dois desses voltados para o público infantil.

A prosa adeliana configura-se também como poética, já que se compõe por uma ficção introspectiva e intimista, permeada de intenso lirismo, ligando-se intimamente, no que se refere às temáticas e à linguagem, à sua poesia. De acordo com Massaud Moisés (2012), nesse tipo de texto em que a narratividade é desenvolvida em ambiência lírica:

A tessitura dos acontecimentos, centrados por natureza na realidade objetiva, mergulha na introspecção, como se os estratos inconscientes aflorassem a cada pormenor da intriga; ou como se, afinal, o mundo de fora, o ‘não eu’, e o mundo de dentro, o ‘eu’, de repente se coagulassem num só, anulando as diferenças em favor de uma unidade bifronte, formada pelo seu intercurso (MOISÉS, 2012, p. 557).

Assim, suas narrativas emanadas do interior do “eu”, como “se desfiasse(m) o novelo da memória” (MOISÉS, 2012, p. 557), são sempre conduzidas em primeira pessoa, por vozes femininas, que se assemelham, por serem, especialmente, donas de casa que vivenciam crises psicológicas e que escrevem textos poéticos, o que tem levado alguns estudiosos da sua obra a

pensarem que, apesar de serem atribuídos nomes próprios às suas narradoras ou personagens, esses não passam de disfarces da própria escritora e, como sugere Hohlfeldt:

Na verdade, são um desdobramento de uma só personagem, ainda que não necessariamente a pessoa privada de Adélia Prado, mas com toda a certeza sua máscara e persona, espécie de alter ego. (HOHLFELDT, 2000, p. 74)

Tal modo de escrita constitui umas das tendências da literatura surgida na década de 1970 apontadas por Alfredo Bosi, que é o fato de nela dar-se “nova e grande margem à fala autobiográfica, com toda a sua ênfase na livre, se não anárquica, expressão do desejo e da memória” (BOSI, 2004, p. 487). A expressão desses dois elementos, sobretudo a da memória, como veremos adiante, é um dos sustentáculos que constituem a escrita da produção literária em foco.

2.1 a bagagem poética de Adélia: “tudo é bíblias, tudo é grande sertão”

Sugerimos anteriormente que Adélia Prado não se enquadrava em nenhuma das vertentes em voga quando do seu surgimento no cenário literário brasileiro, entretanto ressaltamos agora que ela não caminha sozinha pelo fato de se distanciar, até certo ponto, de seus contemporâneos. Ela também tem o seu grupo de afinidade, como confirma, ao ser indagada pelos *Cadernos de Literatura Brasileira* (2000) sobre as perceptíveis referências a “Drummond, Jorge de Lima, Bandeira, Rosa, Clarice, San Juan de la Cruz, Santa Teresa D’Ávila, a Bíblia” em sua obra: “São pessoas que eu li e concluí – ‘Bom, estes são da minha patota. São as pessoas que eu quero comigo’” (PRADO, 2000, p. 26). Essa, pode-se dizer, é a sua tribo, cabendo aqui o que observa Dominique Maingueneau em *O contexto da obra literária* (2001):

Qualquer escritor se situa numa tribo escolhida, a dos escritores passados ou contemporâneos, conhecidos pessoalmente ou não, que coloca em seu panteão pessoal e cujo modo de vida e obras lhe permitem legitimar sua própria enunciação. Essa comunidade espiritual que usa o espaço e o tempo associa nomes numa configuração cuja singularidade se confunde com a reivindicação estética do autor (MAINGUENEAU, 2001, p. 31).

Portanto, esses são os escritores dos quais Adélia mais se aproxima, se não no sentido de que compartilharam experiências estéticas e sociais de determinada época

histórica, mas pela inegável afinidade entre o seu universo poético e o dos referidos nomes. Nesse caso, a aproximação não se dá apenas por referências, mas também pela semelhança no fazer poético, sobretudo no que concerne a Drummond e Rosa, que não estão presentes no texto adeliano apenas quando são citados, mas permeiam a obra toda, de modo implícito, no sentido de que, no plano da linguagem, esses escritores aproximam-se ao apresentarem em seus textos um universo regional com uma linguagem prosaica característica. Para Evaldo Balbino:

Adélia aproxima-se mais de Rosa quando, com ele, insere sua poética num universo regional, transformando-o em universo cosmogônico, na medida em que aí, no cotidiano do espaço interiorano, o homem comum busca potencializar o conhecimento de si e do mundo, como que numa tentativa de superar a sua própria finitude (BALBINO, 2005, p. 33).

Nesse ponto de inter-relações em que se sobressai a afinidade atestada pelo discurso da própria escritora, vale a pena mencionarmos a perspectiva de Paul Valéry acerca da noção de influência literária. Para esse autor, esta seria identificada, em um primeiro momento, como uma “modificação progressiva de um espírito pela obra de um outro” (VALÉRY *apud* NITRINI, 2010, p. 132). É necessário que haja, no pensar de Valéry, uma identificação entre as visões de mundo dos escritores para que seja caracterizada a influência, não estando ela restrita a modificações no plano do intelecto. Ao elencar as problemáticas dessa concepção e ao tentar sistematizar o pensamento de Valéry, Nitrini sintetiza: “O problema da influência, para Valéry, reduz-se ao estudo de uma misteriosa afinidade espiritual entre dois espíritos ou temperamentos. O essencial desta relação é o caráter emocional” (NITRINI, 2010, 133).

Ainda na perspectiva do comparativismo, no plano da interação textual, considerando o desdobramento da noção de influência, recobra-se o conceito de intertextualidade, proposto por Julia Kristeva a partir da proposição de dialogismo de Mikhail Bakhtin, para quem o princípio dialógico é característica constituinte do discurso, estando o indivíduo, então, sujeito constantemente a diálogos com o discurso do outro. É repensando o pensamento bakhtiniano que Kristeva concebe aquilo que denominou de intertextualidade, de acordo com a qual “todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). O texto literário, portanto, por sua essência, no entendimento de Kristeva, constitui-se como um duplo (relação escritura-leitura) e como uma rede de conexões (relação com outros textos).

Considerando essa condição de intertexto da linguagem poética, ressaltamos que o diálogo com Drummond e Rosa indica possivelmente um aspecto constituinte da poética

adeliana: a mineiridade, ou a assídua relação com um universo particularmente mineiro. Nesses três escritores, Minas se redimensiona, “o regional se transforma em universo cosmogônico, o particular se universaliza e o homem comum potencializa o drama da aventura humana, movendo-se entre o desejo de permanência e seu destino de finitude” (QUEIROZ, 1994, p. 21).

Com a “ficção pluridimensional” (CANDIDO, 1989, p. 207) de Guimarães Rosa, a ficcionista estabelece um diálogo de total embevecimento diante de sua originalidade. Rosa aparece também em Adélia como o criador de um mundo à parte, possivelmente o mundo do sertão, detentor de uma linguagem própria e de veredas a serem percorridas religiosamente, que levam não somente a um espaço delimitado geograficamente chamado sertão, mas a um espaço humano, o sertão interior, pois como nos dizia outrora o jagunço Riobaldo, “sertão é dentro da gente” (ROSA, 2001, p. 391), e mais ainda sobre isso Guimarães Rosa nos diz quando cita Goethe em depoimento: “Inneres und Ausseres sind nicht mehr zu trennen (O interior e o exterior já não podem ser separados)” (ROSA *apud* FANTINI, 2003, p. 7).

Assim como o Deus cristão, Rosa também tem suas escrituras, e o paralelo entre os dois criadores de mundos é traçado na correlação entre João e Deus, no poema “A invenção de um modo”, em que o sujeito poético adeliiano parece se reconhecer na natureza mística que transparece da obra de maior fôlego de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* (1956), pareando-a com aquele que tem por livro maior, a *Bíblia Sagrada*. Como tal, afilia-se explicitamente a esse universo rosiano: “[...] Porque tudo que invento já foi dito / nos dois livros que eu li: / as escrituras de Deus, / as escrituras de João. / Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão” (PRADO, 2006a, p. 25). Em *Solte os cachorros*, mais uma vez, a confissão de amor ao livro, na fala da narradora: “No livro mais lindo que já vi escrito por mão de homem, um riobaldo segue dizendo: ‘podia ser tudo no mundo uma questão só de religião, essas coisas em solene, grave, os cantos’” (PRADO, 1987, p. 47).

O paralelo entre a obra de Guimarães Rosa e a Bíblia na obra adeliiana não se encerra nos poemas e nas narrativas, adquire espaço inclusive nos paratextos. O elemento paratextual, conforme o concebe Gérard Genette, pode ser entendido como “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p. 9). O autor ainda divide em duas categorias: a dos peritextos, que seriam aqueles elementos que fazem parte da unidade da obra, situando-se nas margens do texto, mas estando em continuidade com este, como epígrafes, títulos, capas, entre outros; e o outro grupo, o dos epitextos, constituído pelos elementos que envolvem a obra numa relação,

que se estabelece de modo mais distanciado, tal como verificado nas entrevistas, resenhas, correspondências, entre outras formas de publicação. Apresentando-se em consonância com o texto, os elementos paratextuais categorizados como epitextos também são de cunho interpretativo, saindo de sua marginalidade e influenciando diretamente o ato da leitura. No caso da obra de Adélia Prado, é primeiramente a partir de títulos, capas e principalmente epígrafes que o leitor pode perceber o diálogo que se estabelece entre essa escrita e os textos bíblicos e rosianos.

As epígrafes que figuram em toda a obra adeliana são tomadas de empréstimo em sua maioria dos dois livros que o sujeito poético diz ter lido, "as escrituras de Deus, / as escrituras de João" (PRADO, 2006a, p. 25). Trechos de Rute, Jó, Gálatas, Salmos, Mateus e tantos outros constituintes do livro sagrado cristão estampam as aberturas das seções dos livros de Adélia como epígrafes, como podemos observar em *A duração do dia* (2010), por exemplo, cuja mensagem que inicia a primeira parte da obra é a metafórica frase do livro de Rute "Pedi-nos que a deixássemos respigar entre os feixes de trigo e apanhar as espigas atrás dos segadores". A fé cristã, contudo, já se demonstrara em *Bagagem*, que tem na abertura da obra um louvor ao Senhor, acompanhado da seguinte referência "Da imitação do 'Cântico das criaturas' de São Francisco de Assis, a quem devo a graça desse livro". No recente *Miserere* (2013), o leitor se depara com o elemento cristão logo no título da obra, que faz referência ao pedido de piedade presente nas preces litúrgicas: *Miserere nobis*, ou seja, piedade de nós.

As epígrafes que procedem da obra rosiana ocupam um espaço menor que as de origem bíblica, mas se apresentam também em número considerável. Curiosamente, o bíblico *A faca no peito* carrega apenas uma epígrafe, que em vez de cristã, como se espera, por ser este o livro em que a religiosidade se apresenta de modo mais intenso, é, na verdade, proveniente do *Grande sertão* de Rosa: "Coração da gente – o escuro, escuros". Em *Solte os cachorros*, o pedido de licença ao mestre vem no final da citação: "A cachorrinha pegou a latir, nesse ofício que quase todo cão tem, de ser presumido valente. (com licença de JOÃO GUIMARÃES ROSA)". E assim vai compondo-se a obra de Adélia, como uma colcha de retalhos feita dos tecidos que lhe parecem mais preciosos.

A escritora demonstra ser consciente de sua aproximação semântica com o universo literário de Guimarães Rosa: "Eu concordo. Do ponto de vista semântico, acho que nós amamos os mesmos lugares, as mesmas situações" (PRADO, 2000, p. 34); e vai além, quando o fascínio pela capacidade inovadora de Rosa ao lidar com a linguagem faz com que vislumbre também a aproximação morfossintática, que se identifica, por exemplo, no poema

denominado “Poema com absorvências no totalmente perplexas de Guimarães Rosa”, do livro *Bagagem*:

Ah, pois, no conforme miro e vejo, / o por dentro de mim, / segundo o consentir / dos desarrazoados meus pensares, / é o brabo cavalo em as ventas arfando, se querendo ir, / permanecido apenas nas leis do bem viver comum, / por causa de uma total garantia se faltando em quem m’as dê (PRADO, 2006a, p. 23).

Em Adélia, assim como em Rosa, está simbolizado, principalmente na linguagem, aquele que se elege como o *locus* da enunciação. É a partir de uma realidade particularizada por seus usos e costumes, em conformidade com o seu modo de falar, que o fazer literário é construído. Assim como Rosa tem o seu mundo-sertão, Adélia tem Divinópolis, microcosmo a partir do qual observa a realidade circundante, que se constitui como a matéria de sua poesia por excelência. No discurso literário constituinte de *Miserere* (2013), seu livro mais recente, permanece a adesão ao universo rosiano, constatável quando lemos no poema de abertura: “Como o jagunço Riobaldo que sabe do mundo todo / e tem Minas Gerais na palma de sua mão. / Fico hiperbólica para chegar mais perto.” (PRADO, 2013, p. 9).

Estabelecida a vinculação com o mundo rosiano, cabe, então, a inserção de sua outra referência literária já aqui aludida, a poética de Carlos Drummond de Andrade, com a qual o diálogo que se estabelece ainda “se mostra mais fecundo” (QUEIROZ, 1994, p. 27), e que também tem no interior mineiro o seu ponto de observação da máquina do mundo, conforme assinala Arrigucci Jr.:

E só através daquela estrada de Minas, pedregosa, que conduz à “máquina do mundo” e ao enigma – estrada imaginária que a mente desenha –, se pode buscar a unidade de estrutura da obra como um todo, cujos traços de coerência profunda vão apontando mesmo nos poemas breves, de corte humorístico, do início (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 15).

O profícuo discipulado que Adélia Prado estabeleceria com relação à poética drummondiana é trazido às claras já em “Com licença poética”, poema de abertura de seu primeiro livro, *Bagagem*, ao parodiar⁴ o “Poema de sete faces”⁵, que curiosamente também

⁴ Por paródia aqui entendemos a conceituação que desenvolve Affonso Romano de Sant’Anna, no seu ensaio que compõe o volume *Paródia, paráfrase & cia* (2004). Nesse texto, Sant’Anna configura a paródia como uma *descontinuidade*, um efeito de *deslocamento*, já que ela é sempre “inauguradora de um novo paradigma” (2004, p. 27), estabelecendo-se como uma *intertextualidade das diferenças*.

⁵ Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida. / As casas espiam os homens / que correm atrás de mulheres. / A tarde talvez fosse azul, / não houvesse tantos desejos. / O bonde passa cheio de pernas: / pernas brancas pernas amarelas. / Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração. / Porém meus olhos / não perguntam nada. / O homem atrás do bigode / é sério, simples e forte. / Quase não conversa. / Tem poucos, raros amigos / o homem atrás dos óculos e do bigode. / Meu Deus, por que me abandonaste / se sabias que eu não era Deus / se sabias que eu era fraco. / Mundo mundo vasto mundo, / se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução. / Mundo mundo vasto mundo, / mais vasto é

abre o primeiro livro de poemas de Drummond, *Alguma poesia* (1930). O que se dá então é uma aproximação transgressora, em que o *gauche* drummondiano é colocado em contraponto ao eu feminino e desdobrável do poema de Adélia, como se a escritora, por meio do eu lírico do poema, reconhecesse a filiação ao mestre, mas avisasse ao leitor sobre a autenticidade de sua dicção literária. Enquanto o anjo de Drummond é torto e vive na sombra, o de Adélia é esbelto e toca trombeta, como se observa nos seguintes versos: “Quando nasci um anjo esbelto, / desses que tocam trombeta, anunciou: / vai carregar bandeira” (PRADO, 2006a, p. 9).

Entretanto, embora nesse poema haja essa contraposição entre o eu lírico e o “ser *gauche* na vida” de Drummond, podemos notar em outras passagens de sua lírica justamente a presença desse personagem *gauche*, como no poema “Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade”, também de *Bagagem*, em que o eu lírico confessa: “(...) é isto, eu tenho inveja de Carlos Drummond de Andrade / apesar de nossas extraordinárias semelhanças” (PRADO, 2006a, p. 56), e, desse modo, segue explicitando as semelhanças entre o seu universo e o do mestre, entre as quais está a seguinte: “Carlos é *gauche*. A mim, várias vezes, disseram: / ‘Não sabes ler a placa? É CONTRAMÃO.’” (PRADO, 2006a, p. 56). Na pontuação de Queiroz, ao falar sobre alguns aspectos que aproximam esses dois universos literários, está mencionado “o estatuto de *gauche* enquanto personagem poético”, entre outros, como “o papel da memória, agenciadora dos elementos do passado, a tematização da esperança, em Drummond, e que em Adélia se particulariza como fé; e a proliferação de poemas de cunho narrativo” (QUEIROZ, 1994, p. 27).

Contudo, o que se estabelece como característica primordial e comum a ambas as poéticas é a vinculação à província “como lugar geográfico e existencial para a observação do mundo, universo cosmogônico por excelência” (QUEIROZ, 1994, p. 27). Assim como ocorre com a obra de Drummond, a coerência estrutural da obra adeliana é passível de um melhor entendimento quando o leitor se permite caminhar por uma estrada de Minas, semelhante à de que fala Arrigucci na passagem citada anteriormente, talvez menos pedregosa, mas não menos repleta de memórias. Em ambos, Minas vive, não a Minas industrial, pós-capitalismo, mas a Minas provinciana, das cidadezinhas pequenas, com suas igrejas e o sonoro barulho dos sinos avisando a hora da missa aos fiéis habitantes, satisfeitos com a riqueza de seu cotidiano: “Não quero saber do mar. No fundo da mina, em minas, / também tem frestas de luz”

meu coração. / Eu não devia te dizer / mas essa lua / mas esse conhaque q botam a gente comovido como o diabo. (ANDRADE, 2009, p. 21-22).

(PRADO, 2006a, 104). É esse cotidiano vivido no interior mineiro, onde o barulho que mais se escuta é o do trem de ferro, que constitui uma das principais pilastras do trabalho de Adélia. Assim como em Rosa e em Drummond, em Adélia, Minas vem entranhada em cada verso, e é a partir desse lugar que o sujeito poético chega a um sentimento do mundo. A própria escritora legitima isso em entrevista:

Falar de Minas Gerais é a única coisa que eu posso fazer, porque é a única coisa que eu conheço. Dá certo. Assim como ninguém vai falar melhor sobre Minas do que Guimarães Rosa ou do que Drummond. Por quê? Porque não há invenção, há fidelidade em suas palavras. A invenção do artista é só a da forma. No mais, está tudo pronto (PRADO, 2005, p. 17).

Desse modo, Adélia aborda, em seus textos, a cotidianidade da vida situada numa província mineira, com sua linguagem característica, seus espaços delimitados e seus afazeres domésticos, sociais e religiosos, comprovando assim uma de suas constatações mais preciosas: “Qualquer coisa é a casa da poesia”, frase que nomeia a primeira parte de seu segundo livro de poemas, *O coração disparado*. Em sua obra, assim como nas narrativas de Rubem Braga, segundo Arrigucci, “se pode compreender como o mais humilde, o muito pequeno constitui, na verdade, a vida; como o pequeno nada faz parte da vida diária, sem se afastar do infinitamente grande.” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 38-39).

Acerca dessa literatura, Queiroz se questiona: “De onde vem a força desta poesia que se constitui como um fio condutor entre o vazio e o pleno? Como pode ser construída uma obra com o material que a língua esvaziou, que a ideologia empobreceu, que a cultura refugou?” (QUEIROZ, 1994, p. 12). E a resposta é dada com a atribuição do princípio de entrega e de verdade construtor dessa obra. É a comunhão do espírito humano com a sua existência concreta que se revela, ao que se chega apenas por meio da experiência poética, que, para Adélia, é necessariamente religiosa:

Para mim, experiência poética e experiência religiosa são uma coisa só. Isto porque a experiência que um poeta tem diante de uma árvore, por exemplo, que depois vai virar poema, é tão reveladora do real, do ser daquela árvore, que ela me remete necessariamente à fundação daquele ser. A origem, quer dizer, o aspecto fundante daquela experiência, que não é a árvore em si, é uma coisa que está atrás dela, que no fim é Deus, não é? (PRADO, 2000, p. 23).

Chegamos, assim, a outro elemento essencial da poética de Adélia Prado: a religiosidade. Essa aqui pode ser entendida tal como a concebe Octavio Paz (2012, p. 240-241): “é um estado de ânimo, uma espécie de acordo último do ser humano com o universo. Deus é uma substância pura sobre a qual a razão nada pode dizer, exceto que é indizível”. No pensar de Paz (2012), a experiência poética, assim como a filosófica, confunde-

se com a religião, e esta é poesia, sendo suas verdades símbolos e mitos, poéticos, portanto. Na composição poética em análise, a clara comunhão entre o humano e o divino, e a capacidade de visualizar o mundo em sua dimensão divina são pensamentos que estão simbolicamente representados na frase que intitula a última parte de *O coração disparado*: “Tudo que sinto esbarra em Deus” (PRADO, 2012, p. 105).

Trata-se, portanto, de uma escrita mística, uma união entre poesia e religião, por se constituir a partir de uma concepção, que está intrínseca em sua lírica, de que a linguagem poética é divina e de que o artista é, na verdade, um oráculo de Deus. A essa linguagem divina, a poeta atribui uma função reveladora, pois através dela se daria a revelação não das coisas como tais, mas daquilo que se encontra por trás da sua empiria, ou seja, do “ser das coisas”, que é inapreensível pelo pensamento lógico. É clara, portanto, nessa literatura, a ideia de poeta enquanto oráculo, no sentido de que este é um ser em busca da verdade das coisas, o que não se apreende por outros meios que não o do espírito, pois essa verdade é necessariamente divina, e, na busca por ela, o homem comum dança na mão de Deus e recebe deste o dom da palavra poética, transformando-se no homem incomum que é o poeta, conforme sugerem os versos do poema “Sesta”, de *O coração disparado*:

O poeta tem um chapéu, / um cinto de couro, / uma camisa de malha. / O poeta é um homem comum. Mas, quando diz: / a tarde não podia tanger / com “os bandolins e suas doces nádegas” / eu me prostro invocando: / me explica, ó decifrador, o mistério da vida, / me ama, homem incomum. / (...) Repouso lá e cá, / um poder em círculos me dilata, / eu danço na mão de Deus. / Na hora do encantamento, / o reverso do verso dá sua luz: / “os bandolins e suas doces nádegas” / um mistério santíssimo e inteligível. (PRADO, 2012, p. 109).

De certo modo, essa concepção de poeta aproxima-se daquilo que Hegel (2004) apresenta como o princípio geral da poesia, que é o da espiritualidade. Para esse filósofo, o material a ser configurado pela poesia não é o sensível, mas o Conteúdo espiritual: “São as Formas espirituais que se colocam no lugar do sensível e que fornecem o material a ser configurado” (HEGEL, 2004, p. 16). O que se converte em material de poesia não é, pois, a realidade empírica, mas essa intuída e interiorizada pelo poeta e representada a partir da sua fantasia. “Não é a representação como tal, mas sim a fantasia artística que torna um conteúdo poético” (HEGEL, 2004, p. 17). De tal modo, o objeto correspondente à poesia é nada menos do que “o reino infinito do espírito” (HEGEL, 2004, p. 23).

Entretanto, essa compreensão da arte poética inscrita na obra adeliana pouco tem a ver com a vertente religiosa apresentada em seus textos, que trata, preferencialmente, da

declaração de adesão à religião católica empreendida pelas vozes narrativas e poéticas, como explicitado na convicção de Antônia, personagem de *O homem da mão seca*:

Crentes têm a cabeça duríssima, acho, porque são tristes. Não podem dançar, não podem beber, não podem fumar, não pecam de jeito nenhum, casam entre si e as mulheres não cortam o cabelo porque na Bíblia está “o cabelo é o véu da mulher”. Graças a Deus que sou católica (PRADO, 1994, p. 64).

Essa entrega ao catolicismo se configura também como um elemento essencial da obra, que se apresenta sobretudo por meio de referências ao texto bíblico e a símbolos relacionados ao cristianismo, especialmente ao catolicismo, mas que também é refletida no nível sintático, quando há a utilização de uma expressão formal que se aproxima de textos religiosos como as orações, tal qual se apresenta, entre outros exemplos, no poema “Responsório”, do livro *O Pelicano*: “Santo António, / procurai para mim a carteira perdida, / vós que estais desfadigado, / gozando junto de Deus a recompensa dos justos (...)” (PRADO, 1988, p. 24). A oração a Santo António para recuperação de objetos perdidos é comum na prática católica e denomina-se também Responsório, termo que intitula o poema, no qual a fadiga da dona de casa solicita do santo um trabalho. Ao que parece, esse catolicismo de Adélia vincula-se a uma vertente franciscana da igreja, em seus preceitos de simplicidade e amor a Deus fundamentados na harmonia entre o humano e o divino, afinal, conforme considera Le Goff:

Em Francisco, o homem e o santo são uma coisa só, com suas “fraquezas e defeitos de caráter”. [...] Francisco é um homem (e portanto um santo) alegre, que recomenda a alegria aos companheiros e que ama “a pobreza, nunca separada do regozijo”. Francisco está muito distante daqueles rostos tristes da espiritualidade monástica tradicional, segundo a qual o monge é “aquele que chora” (is qui luget): o monge chora, mas o frade ri (LE GOFF *apud* FRUGONI, 2011, p. 11-13).

Consideramos, todavia, que o diálogo-mor componente do lirismo adeliانو é com o livro sagrado do cristianismo, a Bíblia. Na composição de sua obra, as referências bíblicas são recorrentes em epígrafes, como já foi mencionado, mas principalmente no texto literário, quando o sujeito poético ou uma das personagens apresenta-se como leitor(a) do livro cristão. Nesses casos, tem-se especialmente a contemplação da palavra de Deus, mas, vez por outra, observa-se a forma contestatória da voz poética ao referir-se às verdades cristãs impostas sobretudo pelo Velho Testamento, pois o Deus adeliانو, como atesta Frei Betto, “nada tem do colérico juiz punidor que se gaba de entregar ao diabo Seus filhos pecadores” (FREI BETTO, 2000, p. 124). No poema “Portunhol”, do livro *Oráculos de maio*, essa certeza é expressa: “Ninguém discordará que Deus é amor” (PRADO, 2007, p. 29).

De forma geral, nesse universo literário, o divino encontra-se em todas as coisas, pois tudo o que existe está em constante comunhão com o seu Criador, e tudo o que é humano é passível de divinização, uma vez que não é aceita a concepção de pecado imposta pelo cristianismo primitivo, já que sobretudo o corpo é divinizado, o que leva a poesia adeliana à designação de Frei Betto, de “profanamente religiosa”, pois “religa ancas e anjos, igrejas e cavidades do corpo, miados e êxtases” (FREI BETTO, 2000, p. 121). Ainda sobre o corpo, fica estabelecido em “Deus não rejeita a obra de suas mãos”, de *O pelicano*, que: “O corpo não tem desvãos, / só inocência e beleza, / tanta que Deus nos imita / e quer casar com sua Igreja / e declara que os peitos de sua amada / são como os filhotes gêmeos da gazela” (PRADO, 1988, p. 22).

Essa devoção religiosa coloca-se, nessa literatura, como proveniente da linhagem do sujeito lírico. Em meio aos episódios marcantes da infância representada nos textos adelianos, as cenas que remetem ao universo religioso são realçadas, e a devoção familiar aparece como principal força motivadora dessa relação. Desde a infância, portanto, o contato com a fé cristã teria sido imposto a esse eu, podendo ser citado como exemplo o sujeito que se apresenta no poema “Verossímil”, de *Bagagem*: “Antigamente, em maio, eu virava anjo. / A mãe me punha o vestido, as asas, / me encalcava a coroa na cabeça e encomendava: / ‘canta alto, espevita as palavras bem’. / Eu levantava voo rua acima” (PRADO, 2006a, p. 111). Esse dever das práticas católicas que se verifica em narrativas e poemas evocam resquícios de uma sociedade que via na prática religiosa uma possibilidade de formação moral para as crianças. No Brasil, o cristianismo instalado no regime colonial com a intervenção dos jesuítas parece ter-se estendido fazendo parte das raízes do povo brasileiro, como explana Gilberto Freire ao se referir a características da sociedade patriarcal:

A história social da casa-grande é a história íntima de quase todo brasileiro: da sua vida doméstica, conjugal, sob o patriarcalismo escravocrata e polígamo; da sua vida de menino; do seu cristianismo reduzido à religião de família e influenciado pelas credices da senzala (FREYRE, 2003, p. 44).

A conjuntura da infância expressa nos textos de Adélia apresenta ainda esse traço da religião ligada à família. O excesso de religiosidade da mãe, o entrelaçamento entre a fé católica e as noções de medo e pecado motivarão os dramas e as reflexões do eu poético quando adulto.

Dessa mesma forma, assim como o contato com a fé, a infância marca o momento de inserção de muitos outros traços característicos do eu poético, estando a meninice, desse modo, associada aos principais temas dessa literatura. A infância constitui, então, um dos

pilares desse universo literário, configurando um espaço quase mágico e infinito, de onde provêm as memórias mais recorrentes, como pode ser observado no poema “Leitura”:

Era um quintal ensombrado, murado alto de pedras. / As macieiras tinham maçãs temporãs, a casca vermelha / de escuríssimo vinho, o gosto caprichado das coisas / fora do seu tempo desejadas. / Ao longo do muro eram talhas de barro. / Eu comia maçãs, bebia a melhor água, sabendo / que lá fora o mundo havia parado de calor. / Depois encontrei meu pai, que me fez festa / e não estava doente e nem tinha morrido, por isso ria, / os lábios de novo e a cara circulados de sangue, / caçava o que fazer pra gastar sua alegria: / onde está meu formão, minha vara de pescar, / cadê minha binga, meu vidro de café? / Eu sempre sonho que uma coisa gera, / nunca nada está morto. / O que não parece vivo, aduba. / O que parece estático, espera (PRADO, 2006a).

Como é visto no poema, a recuperação do espaço da infância e dos objetos e pessoas presentes neste não é prejudicada pelo tempo, tudo está vivo em forma de memória: o quintal, com seu muro de pedras e talhas de barro; as macieiras, com suas maçãs temporãs com cascas de vermelho escuro; a prática de comer as maçãs e beber a melhor água, e, principalmente, o pai, em busca do que fazer para gastar sua alegria. A exemplo desse poema, o par infância e família quase sempre se associa nessa obra, tendo, no mais das vezes, uma relação de interdependência, como se a família fosse a base para as recordações da infância. Acerca dessas duas temáticas versam os capítulos seguintes, sendo o próximo um passeio pelo universo infantil adiliano a partir das memórias de infância presentes no livro infantil *Quando eu era pequena*.

3 QUANDO EU ERA PEQUENA

“[...] e as sombras onde existo
são pura sarça ardente de memória.”

(Adélia Prado)

Com uma obra cujo tempo vigente é o da memória, Adélia Prado descreve para o seu leitor um itinerário que o leva até os tempos idos de uma infância fundante. Esse percurso não é linear, já que é construído com retalhos de memórias, ou cacos, como sugere o título de um de seus livros, *Cacos para um vitral* (1980). O belo título do livro também pode suscitar outra leitura, a de serem os cacos os fragmentos de textos que compõem suas narrativas. Entretanto, sejam os cacos de memórias ou de linguagem, essa metáfora ambígua remete à ideia de descontinuidade que permeia toda a obra adeliana, a qual, assim como um vitral, conforma uma unidade de fragmentos. Podemos associar ainda à imagem do vitral, em consonância com essa literatura, a possibilidade de revelar cenas ou personagens através de sua composição transparente, motivo pelo qual foi largamente empregado em igrejas durante a Idade Média para representar cenas religiosas, adquirindo assim um estatuto religioso enquanto peça artística.

Ainda há outras imagens que nos permitem atribuir a essa composição literária uma essência fragmentária, sobretudo se pensamos em títulos como *Bagagem*, *Manuscritos de Felipa* ou *Filandras*, termo que, tendo uso pouco corrente na língua, é dicionarizado assim mesmo, no plural, e é conceituado pelo dicionário Houaiss (2009) como “filamentos extensos e muito delgados”, “finos filamentos das teias de aranha” ou “riscas filamentosas de certos tipos de mármore”. De acordo com Francesca Angiolillo (2001), em matéria para o jornal *Folha de São Paulo*, Adélia teria se familiarizado com tal termo no livro bíblico de Jó, que roga para que sua fé não seja “frágil como filandras”, e teria visto na delicadeza que envolve esse vocábulo a noção de fio que ataria os textos que compõem seu livro *Filandras*. Sobre o uso desse termo por Adélia, Angiolillo diz ainda:

Talvez, ao conceber "Filandras" fazendo uns poucos cortes no material que selecionou, das crônicas escritas para o jornal mineiro *O Tempo*, tenha pensado nos fios delgados. Mas o livro reflete ainda os outros significados. A prosa da autora é tecida como teias de aranha, ao longo do tempo num movimento contínuo em torno dos mesmos temas (ANGIOLILLO, 2001).

Nesse sentido metafórico que associa a obra às teias de aranhas pela recorrência das mesmas temáticas, podemos relacionar ainda esses fios mencionados à noção de memória presente nesse fazer poético, afinal é esta que retoma determinados temas, interligando-os, de certo modo.⁶ Sendo assim, são essas metáforas criativas referidas, entre outras, que representam esse mosaicismo da escritora, sobre o qual reflete o crítico Fábio Lucas:

Adélia Prado tenta figurar um vitral interiorano reunindo cacos de sua vivência mineira em Divinópolis. Um conglomerado de pequenos episódios, de apontamentos poéticos, de exercícios literários, de notas e meditações ao redor de seu fervor religioso. Um tênue fio narrativo opera a ligação das partes (LUCAS, 1991, p. 181).

Lucas pontua a pluralidade de que se compõe essa poética, deixando-se conduzir pela linguagem necessária à expressividade do cotidiano, esquivando-se à obrigação de pertencer a um gênero ou de estar delimitada a um assunto, afinal tem por premissa básica a de que qualquer coisa é a casa da poesia. E a poesia, nesse caso, tanto está na prosa como a contém, ou seja:

Em Adélia Prado, poesia e prosa completam-se, cumprindo cada qual sua função e mostrando-se como uma das formas de expressão da autora. A própria Adélia usa o termo poéticas para mencionar a sua criação literária. É a própria escritora quem vai afirmar que sua prosa é constituída por partes do processo em curso, quando da produção da poesia (BESSA, 2008, p. 24).

Sendo assim, é por meio dessa condição plural que se revelam os recortes de memória presentes nessa poética. A escrita de Adélia Prado, como sugere Hohlfeldt (2000), tem como uma de suas características fundamentais a valorização do papel da memória, a qual se manifesta na tentativa de recuperação de um passado significativo, do ponto de vista afetivo, por parte do sujeito da enunciação, o eu lírico ou ficcional. Em concordância com Fontenele (2002), acreditamos que, nesse trabalho de criação, “a memória e o sujeito não são espaços descontínuos, tampouco o seu tempo é já consumido” (FONTENELE, 2002, p. 108). Dentro do sujeito, vige a memória, ativa e duradoura, o que faz com que o tempo, apesar de fragmentado, seja também eterno, “um modo de ir e vir: viagem. Eternos também os objetos da memória, cabendo ao sujeito andejar em sua direção, nomeando-os e produzindo-lhes os lugares” (FONTENELE, 2002, p. 108), conforme sugere a seguinte passagem de *Manuscritos de Felipa* (1999): “Ô mês bonito que é maio! Maio que volta e traz minha mãe, meu pai, vovó Bibina e minha saúde que nunca acabarão, porque o destino do que é ou foi é para sempre ser.” (PRADO, 2007, p. 89-90).

⁶ Importante mencionar aqui o mito grego de Aracne, associado, muitas vezes, à natureza laboriosa da criação artística de teor literário.

É por meio dessa travessia no tempo que surgem, em Adélia Prado, referências à infância, assim como às relações familiares que integraram esse período, sendo relatadas, ocasionalmente, experiências e descobertas da idade pueril. Nessa obra, a infância se apresenta, sobretudo nos textos em prosa, como uma fase fundante da personalidade das personagens, que estão geralmente envoltas em dilemas semelhantes relacionados a dramas psíquicos. Essa informação ganha mais consistência no comentário, colhido em entrevista da escritora, acerca da ligação de seus pais à sua literatura:

O papel determinante deles foi no sentido da experiência que eu tive na vida, principalmente na infância. É uma herança – a natureza psicológica, a minha educação religiosa; aquilo tudo foi fundante. Para elaborar o que a gente chama de obra, eu busco tudo lá, meu tesouro está lá, na infância, com eles [...] (PRADO, 2000, p. 22).

Portanto, na gênese dessa literatura, a infância se faz presente, embora mediada, na realização do texto, pelos elementos ficcionais que regem o processo criativo. É uma fonte a que a escritora recorre durante a elaboração de sua obra, na qual, pela rememoração, a tenra idade representa um passado de riquezas e infortúnios a que, muitas vezes, se quer retomar, sobretudo quando contrastado com um presente sombrio.

Esta infância criada por Adélia é precedida por outras significativas imagens que nos reportam a esse tema, recorrente no campo literário ocidental desde a literatura grega, embora o conceito de infância entendido culturalmente, de acordo com alguns estudiosos, remonte ao Renascimento, como estabelece Philippe Ariès, que, ao estudar a arte medieval, constata ser a partir do século XVI que se dá o desenvolvimento do sentimento de infância, que equivaleria à “consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem” (ARIÈS, 2006, p. 99).

De acordo com Ariès, na arte empreendida por volta desse século, é possível verificarmos as “descobertas da primeira infância, do corpo, dos hábitos e da fala da criança pequena” (ARIÈS, 2006, p. 31). Entretanto, mesmo nascendo a infância enquanto categoria histórica apenas na Idade Moderna, a arte literária já se ocupava do imaginário infantil. De acordo com Fernanda Coutinho:

A literatura vem anotando, ao longo do tempo, as inúmeras variações existentes, relativas ao alvorecer da vida. Assim, sobre o assunto já se compôs um vasto acervo em que aparecem ocorrências lúdicas, encantatórias, terríficas e nostálgicas, dentre outras (COUTINHO, 2012a, p. 15).

Desse modo, tendo por veículo o texto literário, a infância de que tratamos aqui deixa de lado a conceituação construída acerca dela nas diversas áreas do saber para dar espaço às

imagens criadas pela liberdade do imaginário quando de sua representação na forma artística literária, embora tais imagens possam muitas vezes parecer estar em consonância com aquelas formuladas pelo conhecimento, por meio de disciplinas como a História, a Psicologia, a Sociologia, a Pedagogia, a Psicanálise, entre outras. Em estudo sobre o tema, Marisa Lajolo atesta: “Em conjunto, artes e ciências *vão favorecendo que a infância seja o que dizem que ela é...* e, simultaneamente, vão se tornando o campo a partir do qual se negociam *novos conceitos e novos modos de ser da infância.*” (LAJOLO, 1997, p. 228, grifo da autora).

3.1 Infância na arte literária

Na arte literária, a criança distingue-se comumente como aquele de quem se fala, ou seja, apresenta-se como objeto e não sujeito do discurso; assim, raramente encontramos crianças como narradoras de romances, contos etc., o que evoca o velho impasse de que o *enfant* é aquele que não tem voz própria. Conforme assinala Anderson Luís Nunes da Mata, “a infância já surge na literatura como metáfora, dizendo menos das crianças em si, que do que elas representam no imaginário dos adultos” (MATA, 2006, p. 10). É nessa condição de *outro*, portanto, que a infância se insere no discurso literário e se apresenta na literatura brasileira, sendo mencionada de modo mais contínuo a partir do século XIX, quando o Romantismo⁷⁸ insiste em um frequente retorno a um passado paradisíaco, ou ao “paraíso perdido”, expressão utilizada em alusão ao mito edênico, indicando um saudosismo voltado para a idealização desse período. De acordo com Coutinho:

A raiz desse pensamento estaria em Rousseau, com sua teorização acerca da primeira idade no *Emílio, ou da Educação*, em que abre caminho para o nascimento do mito literário da infância, a ser explorado pelos pré-românticos, como ele próprio [...] e, mais ainda, pelos autores do Romantismo” (COUTINHO, 2012b, p. 23).

⁸ Do período romântico, é uma das criações mais simbólicas da poesia brasileira sobre o tema: o poema “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu, em que o eu lírico exprime a saudade da “aurora da vida”. De acordo com Lajolo (1997), esse mito da infância idílica presente, por exemplo, nesse poema, expandiu-se tanto no imaginário popular, a ponto de se transformar em clichê e de ofuscar outros tipos de infância que seriam representados posteriormente em nossa literatura, como a da criança sofredora, representada, por exemplo, no conto “Negrinha”, de Monteiro Lobato.

É também com a referida obra de Rousseau, consoante registra Coutinho, em outro estudo sobre o tema, que “a infância conquista o direito à alteridade” (COUTINHO, 2012a, p. 32), passando a ter o seu próprio universo, separado do mundo adulto em que vivera até então.

Entretanto, embora tais registros da infância sob uma visão romântica permaneçam ocupando uma parcela expressiva dos textos literários, logo passa a surgir com mais frequência um discurso menos idealizador, já que aos poucos “ganha força o realismo na descrição da infância, a partir da visibilidade da violência urbana” (MATA, 2006, p. 12). Desse modo, com o Realismo e, posteriormente, o Modernismo, ao passo que a criança passou a representar um ser em formação, que tem a sua liberdade cerceada em prol de adquirir um bom caráter, houve também uma desconstrução da imagem pueril tida até então, o que se evidencia, por exemplo, no gênio incorrigível do menino Nhonhô, “matreiro e inquieto”, conforme se descreve o Brás Cubas de Machado de Assis, que, de si, diz ainda: “Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de ‘menino diabo’; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso”. (ASSIS, 1975, p. 26). Nesse caso, podemos dizer que a criança já encontra meios de se expressar e seguir seus próprios caprichos.

Nessa pluralidade de infâncias, enquanto umas caracterizam-se pelas traquinagens, outras, em contrapartida, são realçadas de maneira mais patente pela passividade, como a infância vigiada e, muitas vezes, punida de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, com seus meninos sofridos com a inflicção de penas cujos motivos nem mesmo eram capazes de discernir.⁹ É esse caráter passivo da infância que Guimarães Rosa, ao tratar dessa temática constituinte de sua obra, resume em depoimento à moda de confissão:

⁹ No intuito de realçar o teor comparatista dessa dissertação, e ratificando o medo como uma emoção cambiável no universo pueril, cabe lembrar o que destaca Coutinho sobre um dos momentos de elevada voltagem emocional nas memórias de Graciliano Ramos: “Nas memórias de Graciliano Ramos, “Um Cinturão” traz à cena o embate entre temor e fúria, ambos em estado de paroxismo. “Conservar-me-ia ali desmaiado, encolhido, movendo os dedos frios, os braços trêmulos e silenciosos. [...] A mão cabeluda prendeu-me, arrastou-me para o meio da sala, a folha de couro fustigou-me as costas.” (RAMOS, 1961, p. 33-34). O fato se refere a uma pergunta tão reiterada quanto irresponsável: “Onde estava o cinturão?”, feita pelo pai ao menino, ou antes, feita por alguém cuja fisionomia se avizinha à de um ogro: “o olho duro a magnetizar-me, os gestos ameaçadores, a voz rouca a mastigar uma interrogação incompreensível”. (RAMOS, 1961, p. 35). “O homem não me perguntava se eu tinha guardado a miserável correia: ordenava que a entregasse imediatamente.” (RAMOS, 1961, p. 33). Esta reiteração fixaria, definitivamente, a pergunta na memória da criança: “parece que foi pregada a martelo”. Compreende-se tanto mais a fixação, quando se sabe que a cena pavorosa deságua em um final bisonho: o pai encontra, em sua própria rede, o objeto procurado, e furta-se ao dever de redimir-se do erro. O incidente leva o narrador a esboçar uma conjectura em que está presente a possibilidade do perdão: “Se meu pai tivesse chegado a mim, eu o teria recebido sem o arrepio que a presença dele sempre me deu.” (RAMOS, 1961, p. 35). (COUTINHO, 2012a, p. 148-149).

Ainda como reforço à mesma ideia, cabe a transcrição de uma passagem de Guimarães Rosa, que desnuda o denso mundo do sentimento de Miguilim, verificável em “Campo Geral”, onde a criança se debate diante de

Não gosto de falar em infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, em modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada (ROSA *apud* LIMA, 1997, p. 39).

Ainda do Modernismo, destacam-se as narrativas de Clarice Lispector, nas quais a criança tem certa autonomia e já é revestida de um caráter complexo, deixando de lado a condição de infante e expressando as próprias vontades, a exemplo das meninas do conto “Felicidade clandestina”, pertencente ao livro homônimo. O enredo, como é sabido, apresenta uma criança que promete diariamente emprestar um livro, *Reinações de Narizinho*¹⁰, à colega, aparentemente, pelo prazer de a ver sofrer. A princípio, é possível entender que tal atitude seja motivada pela inveja, já que há um contraponto entre a criança “bonitinha, esguia, altinha, loura e de cabelos livres” (LISPECTOR, 1998, p. 6) e a “gorda, baixa, sardenta e de cabelos crespos” (LISPECTOR, 1998, p. 6). Entretanto, quem garante existir unicamente a crueldade nessa última? Não seria ela também vítima de si mesma, de algum fator psicológico ou circunstancial, como a própria solidão? Não se trata, portanto, nesse conto, de uma delimitação simples da criança boa contra a má. Em Clarice, a infância, assim como outros temas, só se deixa ler bem nas entrelinhas, cabendo ao leitor decifrar os sentidos sugeridos em seus textos.¹¹

seres formidáveis como a morte, o escuro, o tempo. Aqui, entretanto, apenas será realçada a ocorrência do medo como resultado do truculento rigor paterno: “Diante do pai, que se irava feito um fero, Miguilim não pôde falar nada, tremia e soluçava; e correu para a mãe, que estava ajoelhada encostada na mesa, as mãos tapando o rosto. Com ela se abraçou. Mas dali já o arrancava o pai, batendo nele, bramando. Miguilim nem gritava, só procurava proteger a cara e as orelhas; o pai tirara o cinto e com ele golpeava-lhe as pernas, que ardiavam, doíam como queimaduras quantas, Miguilim sapateando. Quando pôde respirar, estava posto sentado no tamborete, de castigo. E tremia, inteirinho o corpo. (ROSA, 1964, p.12)

¹⁰ Adiante, veremos que esse livro também é referido pela personagem adeliã Carmela em *Carmela vai à escola*, livro que dá continuidade à *Quando eu era pequena*. O prazer com que a obra de Lobato é mencionada, tanto em Clarice como em Adélia, é resultado do universo de fantasia impresso no Sítio do Pica-pau Amarelo, cenário onde a imaginação é que se sobressai.

¹¹ A potência das entrelinhas claricianas com relação à infância e, mais especificamente, a essa competição também é analisada por Coutinho: “Esse é, sem dúvida, um acontecimento ambíguo, irônico e denso, contrapondo, do ângulo do poder simbólico, variáveis como riqueza e pobreza, míngua e sobra. A garota, filha do dono da livraria, traz em si a noção do excesso: a adiposidade das formas, as sardas, como pintas que incorporam um elemento a mais, recobrando a pele de um suplemento; a intumescência dos seios, a contrastar com o tórax sem marcas de relevo das outras meninas. Por outro lado, o excesso de imaginação, calcado no atrair o outro na medida exata de seu anseio de posse – no caso presente, como se sabe, o livro, como objeto-talismã, trazia a história da menina do narizinho arrebitado e a incomensurável magia, passível de ser fruída no Reino das Águas Claras. A ambiguidade também pode ser explicada pela díade atração *versus* repulsão, uma vez que, ao fim e ao cabo, teatraliza-se uma maneira obstinada de ignorar o outro como ser que deseja, criando-se uma coreografia cheia de ondulações, à semelhança das ondulações de seus cabelos, tudo redundando no cultivo das artes de enganar: mentiras, negaceios, protelações, inúmeros os vaivéns da narradora em busca do objeto de sortilégio. A narradora, que se definiria pela míngua, face à descrição da dona do livro, guarda, em si, por seu turno, a perspectiva do devir leitora, situando-se, assim, no umbral para o infinito – riqueza em potência. Por que não pensar no mundo de aventuras insinuado por meio da marca identitária da personagem-título do livro, o

É a esse panorama de registros da infância na literatura brasileira que se soma a tessitura dos escritos de Adélia Prado, tendo a memória por fio condutor. A infância presente na obra de Adélia não se distancia tanto daquelas vigiadas do Modernismo, com as particularidades de ser uma infância feminina, interiorana, e que vem à tona por meio de recordações de um tempo passado, com características próprias, personagens e lugares que só existiram nesse período, configurando-se ao mesmo tempo como um outro lugar, um ambiente seguro que é colocado em contraposição às instabilidades da vida adulta. Entretanto, esse tempo/lugar, mesmo sendo outro, não está distante, já que é possível o constante deslocamento até ele por meio da recordação. Sendo assim, acerca das personagens adelianas, Fontenele observa: “suas bagagens jamais são extraviadas, estão sempre disponíveis e auxiliam-nas em seus percursos” (FONTENELE, 2002, p. 107), como pode ilustrar a seguinte passagem do “Poema esquisito”, de *Bagagem*:

Meu pai, minha mãe descansaram seus fardos, / não existe mais o modo / de eles terem seus olhos sobre mim. / Mãe, ô mãe, ô pai, meu pai. Onde estão escondidos? / É dentro de mim que eles estão. / Não fiz mausoléu pra eles, pus os dois no chão. / Nasceu lá, porque quis, um pé de saudade roxa, / que abunda nos cemitérios. / Quem plantou foi o vento, a água da chuva. / Quem vai matar é o sol. / Passou finados não fui lá, aniversário também não. / Pra quê, se pra chorar qualquer lugar me cabe? / É de tanto lembrá-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, 2006a, p. 19).

As bagagens, no caso desse poema, conservam-se para além da morte. São ressaltadas nesse texto as lembranças dos olhares atentos do pai e da mãe, que mesmo depois de mortos permanecem vivos na memória do eu lírico do poema, que se isenta do ritual de ir ao cemitério, pois a saudade e as lembranças não dependem disso: “Pra quê, se pra chorar qualquer lugar me cabe? / É de tanto lembrá-los que eu não vou”. Também não é necessário fazer mausoléu para os pais, pois é dentro dele que eles habitam agora. O pé de saudade que nasceu no cemitério sem que se plantasse pode indicar a naturalidade da saudade, sendo esta roxa, cor que enfatiza, nesse contexto, a tristeza profunda do luto, a dor diante da morte. Aqui podemos perceber claramente o sensorialismo característico da obra de Adélia, em que as cores também manifestam sentimentos. Assim, nesse poema, a dor é roxa e transcendente, transformando-se em lembrança contínua, e o consolo da aflição vem da resposta dos pais, que, vivos na memória da filha, respondem prontamente ao seu apelo: “Ôôô fia”.

narizinho arrebicado? Arrebicado, adjetivo-símbolo do desassombro da criança e de toda a possibilidade de questionar o estabelecido pelos “grandes” (COUTINHO 2012, p. 131-132).

É, portanto, o tempo eterno da memória que possibilita ao sujeito literário adeliانو uma mobilidade dentro do próprio imaginário, de onde são recuperados os seres, os objetos e os lugares referentes aos momentos da infância, cuja vivência é inteiramente provinciana, estruturada no texto por meio de um discurso característico da escritora, configurado num tom prosaico, e representativo do elemento mínimo sobre o qual constrói as inter-relações dos seus seres ficcionais. Esse elemento é o cotidiano.

Nesse sentido, há uma delimitação do espaço ficcional, e as personagens circulam em lugares demarcados dentro desse mundo provinciano, como a igreja, a casa, a feira, a horta, a missa. São esses, principalmente, os espaços que avultam nas lembranças de infância. Nesse contexto de cidadezinha pequena, seja a “Cruzalva”, onde mora a Violeta de *Os componentes da banda*, seja a “Coronas”, da Antônia de *O homem da mão seca*, ou até mesmo a “Divinópolis” do poema homônimo que está em *A duração do dia*, em todas elas, a vida gira em torno de uma convivência mais assídua entre as pessoas, já que nesse espaço reduzido o anonimato é inviável, e “a individualidade de cada um é atravessada, [...] pois tudo é visto, tudo é contabilizado” (FONTENELE, 2002, p. 138). Em um mundo onde todos se conhecem, há maior abertura para a vigilância e para a emissão de julgamentos, no sentido foucaultiano de que “a visibilidade é uma armadilha” (OKSALA, 2011, p. 71), a exemplo do que ocorre na cidade de *Os componentes da banda*:

Aqui em Cruzalva, onde a Alvarina contabiliza, do seu alpendre, nossos menores gestos, onde o marido da Beta acha que o homem pode tudo e a mulher nada, onde a família do Pedro pensa que somos perfeitos, que não brigamos, não erramos com os filhos e que sou virtuosa como Santa Mônica, ficariam horrorizados se suspeitassem que telefonei pro Nélio só pra ter o gostinho de ouvir ele espichar conversa no meu ouvido, sussurrando bobices de duplo sentido: ‘tem alguma coisa pra comer, aí, Violeta?’ (PRADO, 2006b, p. 43-4).

É nesse panorama de cidade pequena que se desenvolve a infância sem recursos retratada na obra da poeta mineira, que também é vigiada e regrada, sobretudo pelos ditames do catolicismo, repassados pelos pais, principalmente pela figura da mãe, talvez por motivo de lhe caber a educação dos filhos e os afazeres domésticos, enquanto o pai saía para trabalhar, responsável único pelo sustento da família:

A mãe, aguentando tudo por amor de Deus, cumpria os mandamentos, Celinha encantada com o neném, um bonequinho vivo, Ariela só querendo saber de rua, sobrava para mim, mocinha, a tarefa de, tal qual minha mãe, ser boa por amor de Deus (PRADO, 2008, p. 7-8).

Toda a atmosfera que envolve o desenvolver desse ser infantil é revelada através do discurso de uma mulher adulta, o “eu” de poemas e narrativas, cujas reflexões sobre uma

infância lembrada são feitas como uma espécie de autoanálise, remetendo muitas vezes às marcas que tal tempo lhe infundiu na alma, indícios que remetem o leitor à exploração de temas caros ao discurso psicanalítico, como sugere a seguinte passagem do livro de contos *Solte os cachorros*: “Agora, com a minha vida no meio é que achei mais sossego. Em pequena, eu quis muitas vezes ser menino, só por causa da molinha que eu não tinha, achava poderoso e nunca, em nada, eu quis ficar por baixo de ninguém, por baixo que eu digo é inferior” (PRADO, 1987, p. 77). Em contiguidade com tal confissão do eu narrativo está o discurso freudiano relacionado ao denominado complexo de castração: “Quando a garota pequena se dá conta de seu defeito, ao avistar um genital masculino, não é sem hesitação e relutância que ela aceita o indesejado conhecimento” (FREUD, 2010, p. 383).

Ao estabelecermos essa possibilidade de leitura vinculada a um viés psicanalítico, corremos o risco de incorrer naquilo que Perrone-Moisés diz ser a grande limitação da leitura psicanalítica dos textos literários, ou seja: “a transformação da singularidade em generalidade e, inversamente, o enquadramento forçado de um discurso plural em um esquema prévio, visando à ‘verdade de um significado último e originário’” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 111). Entretanto, interessa-nos tão somente pontuar que o processo pelo qual o texto literário em exame é desenvolvido, processo de constante retomada da infância como uma atitude necessária, que colabora para o autoconhecimento, coincide com as descobertas freudianas acerca do indivíduo. De acordo com Perrone-Moisés:

Não é outro o processo do tratamento freudiano: levantar o recalque, a fim de desnudar a fixação que explicaria a história psíquica ulterior do indivíduo (ou a falta dessa história, já que a neurose se caracteriza pela repetição a-histórica). A tomada de consciência daquilo que, até então, permanecia inconsciente, é o caminho da cura (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 114).

Não podemos afirmar se Adélia busca ou não tal “cura” com o seu projeto literário, mas é nítido que poucos escritores empreendem de modo tão eficaz esse exercício de rememoração vinculado à tomada de consciência em prol de um possível bem-estar interior. Ainda nessa via de correspondência, os ecos da teoria freudiana permanecem passíveis de visibilidade no texto de Adélia, sobretudo na concepção de que os fundamentos da personalidade e da sexualidade remetem à infância e estão diretamente relacionados às figuras do pai e da mãe, o que se delineia de modo evidente em trechos como o seguinte, que está em *Solte os cachorros*:

Segue o fio da amargura das pessoas pra ver onde ele vai parar: esbarra no pai e na mãe. Não tou falando que bondade de pai e mãe acaba com o sofrimento das pessoas, não; seria muito analfabetismo da minha parte, sofrimento é destino de

todos, porque somos filhos de Adão. Eu só quero dizer que se a gente esforçar pra ser pai e mãe com decência, parar de pensar na gente, pra incomodar mais com estes que nós pusemos no mundo, eles vão dar conta de sofrer sem perder a esperança. (PRADO, 1987, p. 42).

A relação entre a infância e o desenvolvimento da personalidade apresentada nessa obra não se configura, porém, como a exclusiva expressão de uma arbitrária causalidade. O repensar a infância nessa literatura é antes um exercício maduro, incentivado pelo desejo do autoconhecimento e da autoexplicação, portanto é essencialmente um exercício reflexivo.

O saber sobre si, nesse caso, requer um regresso no tempo e a busca pelo entendimento da realidade do ser infantil e dos seres que faziam parte desse mundo da infância, mormente a família, abrindo também ao sujeito a possibilidade de repensar as atitudes dessa entidade sobre si, quando da escolha de uma penalidade, por exemplo. É então que se dá a relativização da noção de culpa, que se justifica com fatores de ordem social, religiosa e econômica. Ou seja, é como se a família também estivesse submetida a um sistema de poder. A mãe, por exemplo, não é culpada de sua sisudez, isso lhe foi motivado por aspectos circunstanciais de sua realidade: “Quando minha mãe posou / para este que foi seu único retrato, / mal conseguiu em ter as têmperas curvas. / Contudo, há um desejo de beleza no seu rosto / que uma doutrina dura fez contido”¹² (PRADO, 2012, p. 145).

Com base no que vem sendo exposto, podemos supor que o indivíduo, na literatura adeliãna, não se apresenta apenas como um resultado de relações interpessoais ou do desejo do outro, nem tão somente apresenta-se como um efeito das estruturas anônimas que regem a sociedade, das relações de poder foucaultianas. É antes um amálgama de fatores objetivos e subjetivos que balizam as condutas desses indivíduos que povoam o texto literário aqui contemplado, o que os aproxima consideravelmente da inexorabilidade da condição humana à qual todos estamos sujeitos.

Nesse caso, a literatura funciona como uma interpelação da vida, e Adélia Prado nos conduz à eterna tentativa de descoberta sobre nós mesmos, que podemos sim nos ver nos conflitos e nas questões de Violeta, personagem de *Os componentes da banda*, de Olímpia, a narradora de *Quero minha mãe*, e até mesmo de Adélia, como se autodenomina o eu lírico do poema “Grande desejo”, de *Bagagem*.

Adélia Prado não nos apresenta em seus textos uma infância triste ou maldita nem ideal, perfeita, mas uma infância genuinamente brasileira, e, de acordo com Mary Del Priore,

¹² Trecho do poema “Fotografia”, de *O coração disparado*, que será analisado de modo mais oportuno em capítulo posterior.

em referência ao Brasil de Graciliano Ramos, “neste país a infância é vulnerável” (DEL PRIORE *apud* COUTINHO, 2012a, p. 14). Contudo, talvez já não seja o Brasil arcaico de Graciliano que está representado nessa obra, mas é ainda um Brasil interiorano, onde as crianças “são resultado de séculos de incúria e negligência das instituições de poder, de desamor na família, de abandono e pobreza, de falta de escola” (DEL PRIORE *apud* COUTINHO, 2012a, p. 14), embora isso transpareça nessa escrita adeliã de maneira mais suavizada. Em *O homem da mão seca* (1994), terceiro livro em prosa de Adélia, a constatação de uma infância feliz, em meio às limitações:

Minha infância foi triste? Alegre era ir à missa, alegre era todo mundo junto em casa, a mãe não ter batedeiras, nem brigar com meu pai mas ficar olhando ele comer e acompanhando com os movimentos da boca o que ele estava dizendo. O cheiro do jardimzinho, o zumbido da varejeira rodeando o toucinho pendurado no portal da cozinha. Que linda a minha vida! Dava um filme com orçamento baratíssimo, um filme de arte. Bolo com três ovos? Que que é isso? Um só e faz o mesmo efeito. Em vem o frio. A flor de lobeira é azul, a de gervão também, põe as duas no cordial pra parar de tossir. Sentia tanto frio quando eu era menina. Em vem Pedro Lope, tem quiabo e jiló. É só isso que ele tem, pois compra. Zeca Pena passou de novo, tontinho em cima da égua, um dia a casa cai, um dia a tasa tai, Cacau aprendendo a falar. Tive infância feliz, infância alegre. Não dá pra entender quase nada. Me lembro de todos os paletós serem curtos, ficavam de fora as canelas cinzentas. Um dia compro um mantô, um dia ainda forro este quarto, um dia a gente puxa um alpendre nesta casa e ela vai ficar da pontinha (PRADO, 1994, p. 93-94).

A despeito dessa infância feliz descrita em *O homem da mãe seca*, ecoa em todas as páginas de Adélia um sentimento de tristeza e de culpa, cujas raízes estão nos primeiros anos de vida, como sugerem, hiperbolicamente, os versos do poema “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” (PRADO, 2006a, p. 45). A tristeza é, no mais das vezes, associada à mãe, e a imagem da natureza triste desde a lactância é recorrente, ocorrendo novamente no poema “A postulante”: “Tenho natureza triste, / comi sal de lágrimas no leite de minha mãe” (PRADO, 2010, p. 63).

A associação ao âmbito familiar constitui um dos principais fatores a ser observado nessa infância de Adélia. Conforme Freire & Tomé (2013), nessa literatura:

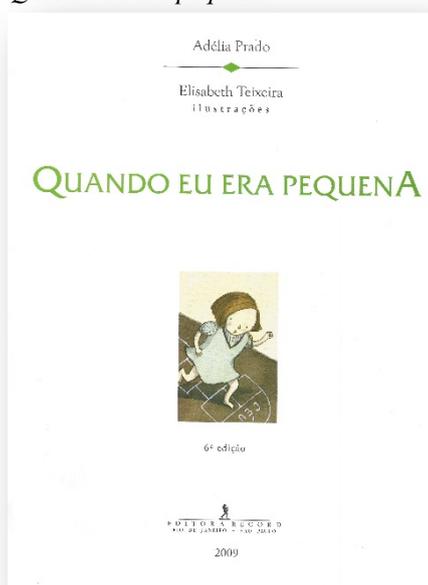
A vida cotidiana, os momentos de convívio das famílias maior e menor, o convívio da família na sociedade, os pequenos gestos, a alimentação e o cotidiano tornam-se mais significativos que as palavras. São “rituais” que permaneceram na memória do sujeito lírico até a vida adulta, sendo possível notar uma espécie de atemporalidade na relação desse com a família que faz com que os acontecimentos passados (infância) se mesquem com o presente do discurso (vida adulta) (FREIRE & TOMÉ, 2013, p. 7).

Para essas estudiosas, a família, na lírica adeliana, funciona como um veículo transmissor de ideologias que aponta ao indivíduo um modelo de comportamento para viver em sociedade. Nesse exemplo de família, sobrepõe-se o tradicionalismo dos hábitos e valores, estes regidos pelos costumes estabelecidos pelo par Estado-Igreja, sendo desse contexto social que provém a infância.

Assim, diante desses *flashes* da representação da infância na literatura brasileira e, sobretudo, na literatura adeliana, podemos distinguir quão diversos são os engendramentos dados a essa fase da vida, indo dos mais soturnos aos mais solares. Este movimento aparece sagazmente na simbólica imagem de abertura do infantil *Quando eu era pequena*, que estampa o júbilo da menina narradora Carmela ao saltitar as casas de uma divertida “amarelinha”, o conhecido jogo de transpor as pedras entre inferno e céu.

3.2 Um jogo de amarelinha

Figura 1 – Folha de rosto da obra *Quando eu era pequena*



Fonte: PRADO, 2009.

Figura 2 – Frontispício da obra *Quando eu era pequena*



Fonte: PRADO, 2009.

Amarelinha:

Brincadeira infantil que consiste em saltar, com apoio numa só perna, casa a casa de uma figura riscada no chão, após jogar uma pequena pedra achatada, ou objeto semelhante, em direção a cada uma das casas (quadrado), sequencialmente, pulando a que contém a pedra ou objeto (*Dicionário HOUAISS*, 2009).

Aparentemente, trata-se de um jogo trivial, sobretudo pela ótica de um adulto, que, com tendência a racionalizar as coisas, de certo modo imuniza-se de explorar o mundo por meio da fantasia infantil, enquanto a criança, de acordo com Chombart de Lauwe (1991), pode ser vista como um ser evasivo por excelência “ou simplesmente como um pequeno ser mais verdadeiro que o adulto [...] graças à sua capacidade de viver no imaginário” (LAUWE, 1991, p. 91). Sendo assim, é lícita a concentração que nos passa a imagem de Carmela, inebriada em seu jogo de amarelinha, portando na expressão um ar de desafio e, ao mesmo tempo, de júbilo. Esse, por estar a um passo do céu, e aquele devido à peleja que vinha travando com o próprio corpo na busca pelo equilíbrio para percorrer o caminho delimitado desviando-se do grande empecilho representado por uma pedrinha.

Ora, não poderia ser descrita também dessa forma a infância de um indivíduo? Não poderia o jogo da amarelinha metaforizar a infância de Carmela? Essa imagem, estampada no frontispício do livro, já representa, pois, uma prévia daquilo que será narrado na história do primeiro livro infantil de Adélia Prado, ou seja, os primeiros anos da menina Carmela.

Quando eu era pequena (2006), publicado trinta anos após a estreia de Adélia na literatura brasileira, é o seu primeiro livro direcionado a crianças. Adélia, que sempre falou sobre infância em seus textos, passaria, então, a falar também para crianças. Em entrevista ao Grupo Editorial Record (s/d), responsável pela publicação de seus livros atualmente, a escritora comenta como se deu a ideia de enveredar pelo universo infantil: “Anna Maria Rennhack me disse que eu tinha um livro infantil escondido nos meus textos e por que não o trazer à luz? A sugestão não me deixou.” (PRADO, s/d).

Ao falarmos de literatura infantil, sabemos quão intrincadas são as questões que envolvem tal definição. Assimilando considerações vinculadas à pedagogia, à psicologia ou à estética, a conceituação dessa literatura não é estável, o que provém, possivelmente, da complexidade que envolve o adjetivo *infantil*. De acordo com Peter Hunt (2010):

A dificuldade com a literatura infantil é que, devido a sua acessibilidade, devido à inexistência de ‘cânones’ e porque os principais leitores não estão envolvidos em um jogo literário, há pouca margem para interpretações padrão (HUNT, 2010, p. 36).

Entretanto, apesar de reconhecer as dificuldades que o tema envolve, Hunt estabelece uma definição associada ao leitor:

A literatura infantil, por inquietante que seja, pode ser definida de maneira correta como: livros lidos por; especialmente adequados para; ou especialmente satisfatórios para membros do grupo hoje definido como crianças (HUNT, 2010, p. 96).

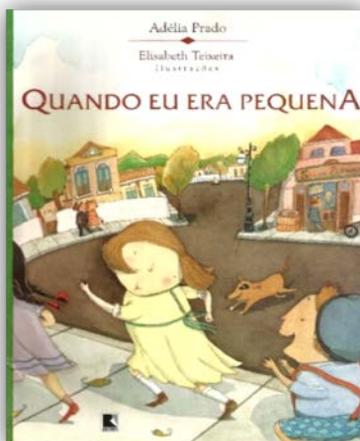
Essa definição desperta-nos outras questões como “é possível mesmo definir o que é adequado para uma criança? De que forma?” São questionamentos para os quais não cabem ao nosso estudo buscar respostas, mas confirmam que a delimitação de determinada literatura ao público formado pelas crianças se trata de algo mais problemático. De fato, consoante o que estabelece Hunt, não caberia uma interpretação padrão a livros como *Quando eu era pequena*, o qual desperta os leitores mais sensíveis, independentemente de faixa etária, e desmonta a falsa ideia de simplificação da literatura infantil, afinal carrega toda a complexidade que envolve o ser criança.

Em *Quando eu era pequena*, com ilustrações de Elisabeth Teixeira¹³, texto e imagem se harmonizam para contar a história, sem que nenhuma das duas formas seja secundária. De tal modo, como em outros livros ilustrados, neste, os elementos categorizados como paratextos têm grande importância para uma compreensão mais abrangente da obra. De acordo com Nikolajeva e Scott (2011), tais elementos muitas vezes constituem partes integrantes da narrativa:

Na verdade, a narrativa pode começar na capa, e passar da última página, chegando até a quarta capa. As guardas do livro podem comunicar informações essenciais e as imagens nos frontispícios podem tanto complementar quanto contradizer a narrativa. Como a quantidade do texto verbal nos livros ilustrados é limitada, o título em si pode às vezes constituir uma porcentagem considerável da mensagem verbal do livro. [...] A contribuição dos paratextos para o livro ilustrado é de fato muito importante, em especial porque costumam carregar uma porcentagem significativa das informações verbais e visuais do livro (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011, p. 307).

¹³ Elisabeth Teixeira nasceu no Rio de Janeiro, é graduada em desenho industrial pela UFRJ e atuou como professora de fotografia. Trabalha na criação de projetos gráficos e na ilustração de livros infantis desde 1992. Recebeu o Prêmio Jabuti de ilustração infantil nos anos de 2004 e 2010 pelas obras *Brincando de adivinhas*, de Lenice Gomes, e *O Lobo*, de Graziela Hetzel, respectivamente.

Figura 3 – Capa da obra *Quando eu era pequena*.



Fonte: PRADO, 2009.

Sendo assim, colocando-se como elementos legítimos da narratividade, a capa e o título, nesse livro, representam antecipadamente o universo infantil que o leitor é convidado a descortinar. O movimentar-se constante da infância está estampado na capa, na imagem de Carmela correndo, com seu vestido amarelo de laço verde na cintura, em companhia de outras crianças. Certamente, a corrida tratava-se de uma das inefáveis brincadeiras em que um participante tem por missão alcançar os outros, na busca, aparentemente sem nexos, por saber quem corre mais. Ao lado da garotada, parece participar da brincadeira um porquinho amarelo, como uma constatação da cumplicidade que rege a estreita relação criança-animal e como uma referência ao ambiente interiorano em que se passa a narrativa.

A ambientação da história também já é antecipada pela rua que os garotos percorrem, cenário típico de uma cidade de interior, em que os arranha-céus e o conturbado tráfego dos grandes centros urbanos dão lugar, respectivamente, a casas de arquitetura antiga, ao passeio das pessoas e às brincadeiras das crianças. Contribui para essa caracterização o armazém da esquina, que recebe o nome do dono, resquício interiorano de um tempo em que a globalização ainda não era palavra de ordem para o comércio. Ademais, as vestimentas das pessoas na imagem dão indícios de que essa história se passou em um tempo longínquo, informação complementada pelo título, que alude ao tempo da infância com um pretérito imperfeito.

No título, que pode ser designado, de acordo com Nikolajeva & Scott (2011, p. 310), como título narrativo, ou seja “um título que de algum modo resume a essência da história”, a narratividade e o tom confessional se sobressaem, sendo o leitor informado, de antemão, que se tratará de um relato em que uma primeira pessoa feminina contará suas memórias de

infância. Esses detalhes referentes ao teor memorialístico do texto, considerando outros livros da escritora, já não representam algo novo em sua literatura, afinal, como já dito, “suas bagagens jamais são extraviadas” (FONTENELE, 2002, p. 107), sendo a memória um elemento integrante desse universo literário. Entretanto, essa talvez seja a obra adeliiana que mais se assume enquanto livro de “memórias”, sem deixar de lado, contudo, a sua condição plural, também caracterizadora desse universo poético, sendo composta de fragmentos, ou lembranças escolhidas, como sugere a explicação expressa em sua última parte:

Em um livro não cabe tudo. Não falei de minhas brigas com Alberto nem das brincadeiras com meu primo Benedito. Quem sabe posso escrever outro para contar essa parte? Porque eu gosto muito de contar e ler alto para as pessoas, igualzinho meu pai (PRADO, 2009, p. 32).

Abaixo desse comentário, o leitor se depara com uma assinatura (“Adélia Prado – Divinópolis – junho de 2005”), o que certamente confunde quem acabara de ler as memórias de Carmela, e não de Adélia. Entretanto, sabemos que, diante da obra adeliiana, não há como prescindir dos aspectos autobiográficos que a constituem, uma vez que é possível reconhecer em alguns de seus livros os mesmos personagens, lugares e acontecimentos, que, por sua vez, têm uma relação de verossimilhança com a biografia da autora. Aliás, muitos são os críticos que têm feito essa observação, como Hohlfeldt (2000, p. 74), que, sobre as narradoras construídas pela escritora, argumenta se tratarem de *alter egos* dela mesma.

De todo modo, nem por isso a literatura de Adélia cumpre aquilo que Philippe Lejeune (2008) chama de pacto autobiográfico, já que a identidade da autora não é assumida na maioria de seus textos pelo seu próprio nome, todavia é válido considerar que perpassam a obra alguns aspectos consideráveis de sua biografia, o que dá a suas narrativas a possibilidade de serem tidas como “romances autobiográficos”, denominação que para Lejeune identifica:

Todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la (LEJEUNE, 2008, p. 25).

Assim, com relação ao enredo de *Quando eu era pequena*, do mesmo modo que em outras obras, é possível estabelecer semelhanças com a vida da autora, contudo pode-se também constatar que o que se sobrepõe, nessa obra como nas demais, são os elementos ficcionais de uma escrita que sabe não ter compromisso apenas com a verdade factual. Quanto ao seu caráter memorialístico, consideramos que a ela se aplica o que diz Lejeune sobre as duas atitudes opostas que se verificam em relação à memória:

Sabe-se que ela é uma construção imaginária, ainda que seja pelas escolhas que faz, sem falar de tudo o que inventa. Alguns optam por observar essa construção (fixar seus traços com precisão, refletir sobre sua história, confrontá-la a outras fontes...). Outros decidem continuá-la (LEJEUNE, 2008, p. 106).

Desse modo, Adélia está justamente entre os que decidem continuar a memória, harmonizando-a com a imaginação. Portanto, quando questionada, em entrevista, sobre a relação entre o enredo de *Quando eu era pequena* e o seu próprio passado, a escritora não hesita: “Não há mistério, tampouco premeditação. É uma narração sobre as lembranças de Carmela. Concordo que toda ficção é um artifício para falar de nós mesmos. Nem a física escapa disso. É sina de nós humanos.” (PRADO, s/d).

Também não escapando disso, pois, nesse texto, com uma linguagem ainda mais simples, próxima da oralidade, associada ao universo infantil, Adélia Prado, por meio de fragmentos, leva-nos a episódios que fizeram parte da infância de Carmela, de onde são recuperados personagens, eventos e objetos. A narrativa de Carmela tem início com uma apresentação acompanhada de uma reflexão acerca de seu próprio nome:

Eu me chamo Carmela. É um nome que não se usa mais, um nome antigo. Quando eu nasci, os nomes das meninas eram Luzia, Conceição, Clotilde, Rita, Aparecida e Ana. Ângela foi um nome diferente que apareceu. Queria muito me chamar Ângela ou Lucinha. Lucinha quer dizer luz pequenina. Não é lindo? (PRADO, 2009, p. 5).

É como se a narradora se apresentasse ao leitor, deixando-o já avisado de que a história é contada por alguém cujo nome é “antigo”, já não se usa mais, ou seja, trata-se de uma infância vivida em um tempo distante. Contudo, embora se situando a narradora enquanto alguém que já não é jovem, o discurso de reflexão acerca do próprio nome é permeado por uma atmosfera infantil, que envolve outras possibilidades de nomeação e a insistência do desejo infantil: “Queria muito me chamar Ângela ou Lucinha. Lucinha quer dizer luz pequenina. Não é lindo?”. O uso do diminutivo com o qual se identificara a menina e a questão da significância relacionada ao nome evocam o tatear da autodescoberta e do estabelecimento da identidade. É como se Carmela já soubesse, quando criança, que o nome, de certo modo, caracteriza, conceitua o indivíduo, sendo, portanto, a sua principal referência.

Ao identificar-se com Lucinha, a menina demonstra que gostaria de ser vista pelos outros como “uma luz pequenina”. Contudo, a narradora constata em seguida: “Nossos pais escolhem para nós os nomes que acham bonitos. Às vezes não gostamos” (PRADO, 2009, p. 5). As reflexões de Carmela, desde o início da obra, já não apresentam o universo infantil de modo simplista, afinal trazem constatações como esta última, de que aquilo que representará a nossa identidade diante dos outros, o próprio nome, não é escolhido por nós mesmos, não faz

parte da nossa autodescoberta, mas já acontece como uma imposição, de modo que dela podemos desgostar.

Entretanto, se quem a chamava era o pai, que a tratava por Melona ou Melanita quando estava muito alegre, Carmela não se importava e até gostava de seu nome, pois no seu conceber de criança “a coisa mais boa é ver pai e mãe com cara alegre” (PRADO, 2009, p. 5), afirmação que já demonstra a importância da família nessa infância, o que se confirma no fato de que em parte considerável dos acontecimentos narrados por Carmela, a família está presente. Assim como Adélia, Carmela também era filha de um ferreiro e de uma dona de casa e morava perto de uma estrada de ferro. Suas lembranças envolvem o pai, a mãe, o irmão e os avós, e suas vivências eram restritas ao ambiente interiorano em que ficavam seu lar, a horta do avô, a escola e a igreja. Em relação a esses espaços, Fontenele afirma:

Os lugares, os “reinos”, componentes do espaço adeliانو, acabam por ser correlativos do eu lírico ou ficcional. Singulares, são marcados por presenças humanas e/ou divinas, – lugares cuja qualidade singela serve de moldura à epifania dos instantes do cotidiano (FONTENELE, 2002, p. 108).

O espaço e as presenças humanas relacionam-se de tal modo, nessa obra, que as recordações associadas à figura de um dos avós, por exemplo, partem do espaço de convivência com ele. A imagem do avô materno, o Vovô da Horta, é a de alguém que representara uma parceria nesse tempo de meninice. A horta do avô era um espaço de liberdade em que Carmela vivia momentos que a remetiam a lugares de fantasia, como o Sítio do Pica-Pau Amarelo. Se é certo que nos livros ilustrados, “o cenário pode comentar os personagens ou nos esclarecer sobre eles” (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011, p. 140), Vovô da Horta e sua horta se confundiam nas melhores memórias de Carmela, como se percebe no trecho a seguir e na comicidade da imagem que o acompanha:

O nome do Vovô da Horta era João Antônio. Ele tinha um baú de madeira onde guardava queijo e moedas. Fervia leite com sal numa panela de ferro e me deixava comer a rapa. Trabalhava numa horta grande que produzia verduras, cebolas e banana roxa. De vez em quando chamava Alberto e eu para irmos com ele. Parecia o Sítio do Pica-Pau Amarelo, mina d’água, lagartixa e o rancho de telhado baixinho que cheirava a cebolas e banana madura. Alberto era muito pequeno. Um dia teve dor de barriga: ‘Vovô, quero fazer cocô.’ ‘Pois faz logo, menino.’ ‘Vovô, me limpa.’ ‘Põe as mãos no chão, Bertinho.’ Bertinho obedeceu e Vovô ligou a mangueira com jato bem forte no bumbum do meu irmão (PRADO, 2009, p. 6).

Figura 4 – Vovô da Horta



Fonte: PRADO, 2009.

Tanto “Vovô” quanto “Horta” estão grafados com iniciais maiúsculas, o que pode sugerir a importância que tiveram nesses momentos de devaneio da menina. A jocosidade do episódio mostra os gracejos do avô, que se misturava às crianças em suas traquinagens, em uma fusão absoluta entre primeira e terceira idade. O querer bem ao avô, entretanto, não se reduzia à cumplicidade nos momentos de peraltices, mas provinha da bondade que Carmela enxergava em seus gestos:

Nosso avô era bom. Deu uniforme para Alberto e eu irmos para a escola. Com certeza tirou o dinheiro do seu baú. [...] De vez em quando Vovô da Horta tirava moedas do seu baú e me deixava ir ao bar do Júlio gastar o dinheiro. Foi lá que tomei guaraná a primeira vez. Achei delicioso, também porque era geladinho (PRADO, 2009, p. 9).

Figura 5 – Carmela tomando guaraná pela primeira vez



Fonte: PRADO, 2009.

Custeado pelo avô, o momento em que a menina toma guaraná pela primeira vez sintetiza o prazer das pequenas descobertas, cuja reminiscência aponta a sua importância no imaginário infantil. Além do Vovô da Horta, havia também o Vovô do Brumado, mas a convivência com este não foi tão proveitosa que daí resultassem amenas recordações. Dele, Carmela apenas ressalta que era “nervoso toda vida” (PRADO, 2009, p. 8).

As pequenas alegrias, na infância de Carmela, contrabalançavam a escassez material com a qual tinha que conviver. O desejo simples e não satisfeito de ter uma “bola de soprar” e a doação do uniforme escolar pelo avô são registros de lembranças que evidenciam a origem humilde da menina:

Eu era doidinha por esses balões de aniversário que nós chamamos de ‘bola de soprar’. Devia ser barato como hoje e mesmo assim ninguém comprava pra mim. Papai só falava isto: ‘Quando a guerra acabar, compro duas pra você.’ [...] Quando entramos no ginásio, a guerra já tinha acabado, mesmo assim foi Vovô da Horta quem comprou o uniforme para mim e Alberto. Muito mais caro que ‘bola de soprar’, mil vezes mais, com guerra ou sem guerra (PRADO, 2009, p. 13-14).

Além das privações de Carmela, essa passagem ressalta o tom infantil com que o discurso narrativo é conduzido. Afinal, a narradora aproxima-se da menina que foi, ao ressentir-se por não lhe terem dado o objeto tão desejado, ignorando que, para os pais e para o avô, se tratasse de algo supérfluo diante da necessidade de ter um uniforme para ir à escola. Mais uma vez, observamos que os valores atribuídos pela criança são outros, alçados por outras vias que não a da racionalidade adulta.

A condição de uma infância com poucos recursos materiais ainda é lembrada pelo relato de episódios como a primeira comunhão, para a qual o vestido foi feito pela mãe,

“desmanchando um vestido branco de Tialzi” (PRADO, 2009, p. 14) e em cuja ocasião não pôde tirar retrato “porque era muito caro” (PRADO, 2009, p. 14). Além disso, os brinquedos que tinham ela e o irmão eram de ferro, construídos pelo pai:

Eu achava uma beleza casas que tinham sofá. O que meu pai aprontou? Fez um joguinho de quarto e sala para eu brincar, sofá, poltronas, mesa, cadeirinhas, tudo de ferro. Para a caminha, mamãe fez colchão e travesseiro de palha. Papai pintou os brinquedos com tinta verde. Para Alberto, fez um jóquei montado, também de ferro, o cavalo e o cavaleiro pintados com tinta de outra cor. Quando já estávamos crescidos, o jóquei morava enfiado no bambu da cerca, tomava sol e chuva e não se estragava. Brinquedo de ferro é para toda a vida (PRADO, 2009, p. 10).

Nesse caso, a proximidade entre os pais e a filha proporcionada pela produção dos brinquedos dá-lhes uma importância ainda maior. O pai, cuja sensibilidade se destaca nessa passagem da obra, além de construir os brinquedos, pinta-os, numa atitude de quem sabe do poder das cores sobre as crianças. Vale ressaltar que, tendo como uma de suas características o sensorialismo, a obra adeliana prima pelo poder das cores não apenas quando remete ao universo das crianças. Nesse contexto, Walter Benjamin, ao refletir sobre a industrialização por que tem passado o brinquedo, elege os objetos de predileção das crianças:

Madeira, ossos, tecidos, argila representam nesse microcosmo os materiais mais importantes, e todos eles já eram utilizados em tempos patriarcais, quando o brinquedo era ainda a peça do processo de produção que ligava pais e filhos. Mais tarde vieram os metais, vidro, papel e até mesmo o alabastro (BENJAMIN, 2002, p. 92).

O material com que eram construídos os brinquedos de Carmela é o ferro, não citado por Benjamin, mas abundante no cotidiano mineiro de Adélia Prado. Entretanto, a despeito da certeza da origem mineira desta, o lugar onde se situa o universo infantil de Carmela apenas está determinado na obra pela localização de sua casa: “Nossa casa era tão perto da estrada de ferro, que balança na passagem do trem. [...] A casa era rodeada de mato e as galinhas viviam soltas” (PRADO, 2009, p. 20). O ambiente interiorano da infância, representado pelos arredores da casa onde vivera com os pais, ganhava ares de paraíso, fazendo parte das melhores lembranças de Carmela, que confessa:

Quando eu era pequena eu queria que o céu fosse parecido com o nosso quintal: cisterna, jardim, horta, pé de abacate, quartinho de guardar serragem, que servia para cozinhar e pôr os abacates para amadurecer. Não podia faltar nem as galinhas nem as duas linhas do trem, uma nos fundos outra na frente da casa, onde mamãe plantou flor de milho, árvore de margaridas brancas (PRADO, 2009, p. 20).

O dia a dia da infância, caracterizado pela vida num lugar simples, com a presença dos pais e as alegrias das coisas pequenas, faz parte não apenas da história de Carmela, mas é recorrente na obra adeliana como um todo, fazendo com que esta seja caracterizada pelo

diálogo entre os poemas e as narrativas que a compõem, num emaranhado de recordações cujo fio que as une desconhece as fronteiras entre cada texto. Nesse sentido, as bagagens da escritora se confundem, adquirindo novas significâncias em cada pedaço desse instigante vitral.

Em *Quando eu era pequena*, a presença de outras obras da mesma autora é perceptível em vários detalhes do enredo, como em nomes que coincidem, como Clotilde, a mãe de Carmela, tal qual se chamava a mãe de Olímpia da obra *Quero minha mãe*, e que curiosamente também nomeava a mãe da própria Adélia. Contudo, o diálogo se mostra ainda mais direto na seguinte passagem dessa narrativa que configura uma reescrita do poema “Solar”, de *Bagagem*:

Um dia estava no quintal vendo o sol bater nas flores de abóbora e só pelo cheiro adivinhei o que minha mãe cozinhava para o almoço: arroz, feijão roxinho e molho de batatinhas. Ela estava cantando e eu fiquei esquisita de tanta felicidade! (PRADO, 2009, p. 22).

Em *Bagagem*, a lembrança que remete à imagem da mãe cozinhando recebe a forma poética: “Minha mãe cozinhava exatamente: / Arroz, feijão-roxinho, molho de batatinhas. / Mas cantava” (PRADO, 2006a, p. 23). A representatividade desse episódio certamente não está na tarefa que ele descreve, já que o ato de cozinhar para uma mãe é algo tido com habitual, um ritual diário e comum. Entretanto, o uso da conjunção “mas” no poema e a confissão de felicidade ao ouvir o cantar da mãe no texto em prosa atribuem um valor sentimental a esse cantar. É como se ele anunciasse algo raro, a satisfação da mãe ao cozinhar, imagem que se repete ainda em outros textos da obra.

Assim, em linguagem prosaica, Adélia mistura, confunde ou repete as memórias de um cotidiano repleto de poeticidade, dispensando a linearidade e aprendendo, como o eu lírico do poema “Branca de neve”, de *Miserere*, “que a linha reta é puro desconforto” (PRADO, 2013, p. 10). Desse modo, de acordo com Bessa, nessa obra se vê:

Uma proposta literária cuja linguagem opera na confecção e na afirmação de uma identidade, cravando o Eu num solo mais palpável, composto de gênero, autobiografia e ideologia. Nessa literatura torna-se evidente o material do qual ela é feita: a condição da mulher, a forte impregnação da religiosidade cristã e do cotidiano doméstico, familiar e social (BESSA, 2008, p. 37).

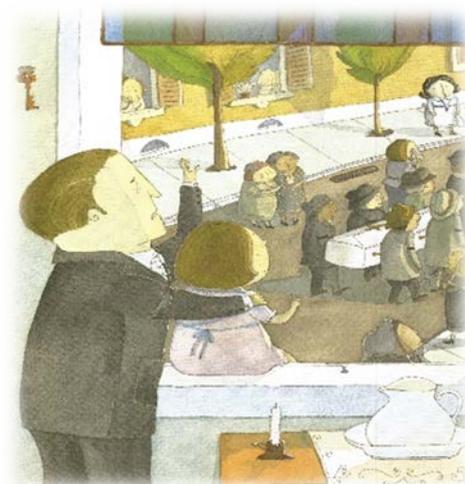
Há espaço nessa literatura para tudo o que pertence ao âmbito do humano; nela, o grande e o pequeno recebem o mesmo valor. Do mesmo modo, na infância de Carmela, há espaço para as questões mais complexas, que, conforme o senso comum, seriam impróprias para crianças, como o luto e a morte, temas que Adélia, nessa obra, aborda em sua

naturalidade e confirma mais uma vez a complexidade que envolve o ser infantil. A morte em si, para Carmela, não tinha o peso que representava para adultos como o seu pai, tendo, pelo contrário, a leveza das coisas naturais; antes interessava à menina a teatralização que envolvia aquele evento.

Diante do desconhecido, o pai o associa à finitude, enquanto a menina vê apenas um acontecimento inabitual, aparentando não entender o que se passava. Na verdade, são entendimentos diversos para uma única questão. A passagem a seguir e a imagem que a acompanha ilustram o contraponto entre as duas visões da morte:

Mesmo no dia do enterro de tia Severa foi bom e até bonito. Mais bonito que bom, todo mundo chorando e dando adeus. Meu pai me sentou na janela e chorava abraçado comigo um choro maior que todos, porque tudo que ele fazia era alto. Ficamos olhando o caixão branquinho sendo carregado até o fim da Rua Comprida, onde ficava o cemitério (PRADO, 2009, p. 28).

Figura 6 – Carmela assistindo ao enterro de uma tia



Fonte: PRADO, 2009.

Na cena, há apenas Carmela de criança, como que para lembrar que se trata de uma ambientação própria do mundo adulto, da qual a menina, eventualmente, participa. Diante dessa vivência do inusitado, Carmela comporta-se como em um teatro, atentando para os detalhes na composição da cena. Mais uma vez destaca-se a cor, desta vez é o branco, ou o “branquinho”, do caixão que chama a atenção da menina. Enquanto o pai chora compulsivamente, Carmela assiste e acena ao espetáculo que passa pela sua janela.

A assimilação da morte pela criança é bem mais complexa do que podemos abordar aqui. Entre ser a concepção da morte algo cultural, portanto ainda a ser aprendido pela

criança, e a crença de não ter esse ser infantil a dimensão do sofrimento em determinados momentos por não possuir ainda a habilidade de se imaginar no lugar do outro, as suposições são muitas e tateia-se ainda em busca de respostas. Há outros escritos de Adélia Prado em que a morte também é tema assíduo, relacionando-se à atmosfera infantil que rodeia as reminiscências do eu poético. Um exemplo disso é o poema “Impropérios”, de *Bagagem*, no qual se identifica a sugestão de que as dificuldades de lidar com as perdas ganham outras dimensões no decorrer da vida:

Quando eu tinha quinze anos minha mãe morreu. / Foi o sofrimento mais lindo, / a verde vida um pasto tão bonito, eu belamente urrei, / bezerra sem sua mãe, apenas. / Hoje, a simples tosse sufoca, mais que a meu peito, / minha alma imortal, e mais feia eu fico que uma feia mulher (PRADO, 2006a, p. 118).

A presença da morte nessa literatura no mais das vezes vincula-se às perdas de pessoas queridas, como o pai e a mãe. Em *Quando eu era pequena*, quando chega ao final da narrativa de suas reminiscências é que Carmela se apercebe da necessidade de situar sua história e aqueles que dela fizeram parte ao leitor. Nascida no ano de 1935 e no mesmo dia de sua igreja, o Santuário de Santo Antônio, Carmela aproxima-se mais uma vez dos traços biográficos da autora, que nasceu no mesmo ano, em 13 de dezembro, sendo 13 de junho o dia em que muitos católicos festejam santo Antônio. Comparando a igreja à própria casa, Carmela lá encontra toda a sua família, “os vivos e os que Deus chamou para morar com Ele” (PRADO, 2009, p. 31).

Inserindo-se num contexto religioso, a narradora apresenta uma das mais insistentes características do ofício escritural da ficcionista mineira, a religiosidade, ligada ao catolicismo. Na obra adeliana, como já ressaltado, o divino e o poético se confundem, e a comunhão entre o homem e a realidade que o rodeia é reiterada pela resignificação da vida cotidiana, com relação à qual se deixa de lado o ordinarismo e passa-se a perceber a transcendência. Na vida de Carmela, assim como na de outras personagens de outros livros da escritora e também em alguns de seus poemas, a religiosidade está vinculada à família, sobretudo à mãe, que mantém um perfil regular nas diferentes obras de Adélia. Nas memórias de Carmela, a mãe ligava-se principalmente aos afazeres domésticos, ao incentivo na vida escolar e à religião. Os estudos da filha, como nos descreve Camela, representariam para sua mãe o que ela não havia podido ter:

Desconfio que queria ser igual, mas tinha vergonha, era filha de Vovô da Horta, que dizia para ela e para minhas tias: ‘As mulheres não precisam estudar’. E ela adorava livros, uniformes e objetos de escola, achava estudar uma coisa chique toda vida (PRADO, 2009, p. 26).

No já referido poema “Ensinamento”, de *Bagagem*, a mesma imagem da mãe associada ao estudo: “Minha mãe achava estudo / a coisa mais fina do mundo. / Não é. / A coisa mais fina do mundo é o sentimento.” (PRADO, 2006a, p. 118). Tal referência reescreve-se ainda em outros trechos de narrativas, como este de *Solte os cachorros*:

Achava estudo a coisa mais fina e inteligente era mesmo, demais até; pensava com a maior rapidez. Gostava de ler de noite, em voz alta, junto com tia Santa, os livros da Pia Biblioteca e de um não esqueci, pois ela insistia com gosto, no título dele, em latim: MÁGUINA PECATRÍS (PRADO, 1987, p. 94).

Em *Quando eu era pequena*, a mãe que gostava de ler e rezar estendia seus valores à filha. Esta tinha por deveres atribuídos pela mãe frequentar a escola e fazer a primeira comunhão, ritual comum às crianças católicas. As práticas católicas que faziam parte do cotidiano de Carmela estão simbolicamente representadas na obra por imagens como a de um missal, livrinho que contém as principais orações das cerimônias litúrgicas.

Figura 7 – Missal



Fonte: PRADO, 2009.

Ao tratar de temas como morte e religião, e ao suscitar nas crianças questões ligadas à identidade, *Quando eu era pequena* foge à tendência da associação da literatura infantil à condescendência e à simplificação. Destinadas ao público infantil, as memórias de Carmela refletem o universo complexo desse ser criança. A infância da menina, tal qual o jogo de amarelinha, foi composta por alegrias e infortúnios, propiciados pela transparência das experiências cotidianas.

Contudo, não se findam com esta obra tais memórias, mas têm sua continuação no livro *Carmela vai à escola* (2011), que narra as aventuras da menina quando, aos sete anos, inicia a vida escolar. Neste segundo emaranhado de memórias, Carmela conta sobre os questionamentos que fazia à professora, a bagunça com os colegas de classe e os primeiros prazeres proporcionados pela leitura, estes sintetizados na declaração: “O livro mais lindo que li no Grupo foi *As Reinações de Narizinho*, do Monteiro Lobato, que é nome bom de falar e ninguém esquece, nem dele, nem das estórias que inventou” (PRADO, 2011, p. 14). Mais

uma vez a referência ao livro de Lobato como responsável pelo prazer da criança diante da leitura, tal como se coloca no conto “Felicidade clandestina”, de Clarice Lispector, evidenciando o poder desse universo infantil mágico criado por esse escritor sobre as crianças. O encantamento despertado pelas aventuras de Narizinho e dos demais personagens infantis de Lobato possivelmente é proveniente da união delineada nesse texto entre o mundo real e o mundo da fantasia, tal como considera Nelly Novaes Coelho:

Todas as situações narradas em cada livro acontecem (ou começam) no Sítio do Picapau Amarelo, espaço familiar onde vivem pessoas comuns (avó, netos, empregada, brinquedos, bichos...). Nesse ambiente conhecido e comum, surge de repente um elemento estranho, pertencente ao reino do imaginário, do sonho ou da fantasia. Mas, devido à naturalidade com que esse elemento estranho passa a integrar o natural, ambos se igualam ou se identificam como possibilidade de existência (COELHO, 1983, p. 850).

Assim, a criança, que por si só já possui o gosto pelo fantástico, aceitando com facilidade o que não é lógico, racional, vê em tais textos um universo de prazer oportuno para o seu deleite. Portanto, para Carmela, a exemplo da personagem do conto de Clarice, o livro adquire um valor de um objeto especial.

Das aulas, a que Carmela mais gostava era a de religião, e a melhor lembrança da primeira escola foi do dia em que a professora leu “a estória que Jesus contou sobre o rei Salomão e os lírios do campo” (PRADO, 2011, p. 20). A menina podia não entender as parábolas bíblicas, mas sabia a forma do melhor entendimento, que era se deixar tocar: “Me brotou uma alegria tão grande que só fiquei sentindo, sentindo, sentindo aquela beleza escondida que aparecia pra mim como um tesouro que seria meu pra sempre” (PRADO, 2011, p. 20). O entusiasmo diante da Bíblia pode ser relacionado àquele presente nas demais obras adelianas, legitimando a fricção entre seus textos e sua máxima “Tudo que eu sinto esbarra em Deus”. Um exemplo de como o divino se manifesta nas situações mais prosaicas na poesia de Adélia está nos versos do poema “A poesia, a salvação e a vida”:

[...] Eu não sei o que é, / mas sei que existe um grão de salvação / escondido nas coisas deste mundo. / Senão, como explicar: / o rosto de Jesus tem manchas rochas, / reluz o broche de bronze / que prende as capas nos ombros dos soldados romanos. / O raio fende o céu: amarelo-azul profundo. / Os rostos ficam pálidos, a cor da terra, / a cor do sangue pisado. / De que cor eram os olhos do centurião convertido? / A calça de seo Raul / pra mim / faz parte da Bíblia (PRADO, 2012, p. 119).

O poema, pautado no sensorialismo, trata inicialmente de uma simples calça-comprida, a calça de seo Raul. Contudo, o olhar da poeta é atraído pela cor da calça, um azul que “parece foi pintado por pintor”. Tal cor salta aos olhos do sujeito lírico, fazendo-o refletir sobre a relação que teriam as cores dos objetos com a criação divina: “que é que a calça azul

de seo Raul / tem que ver com o momento / em que Pilatos decide a inscrição / JESUS NAZARENUS REX JUDEORUM”. No entanto, esse eu lírico abandona o pensar e mostra-se categórico no sentir, no intuir: “A calça de seo Raul / pra mim / faz parte da Bíblia”.

A família, por sua vez, em *Carmela vai à escola*, apresenta-se como incentivadora desta nova realidade infantil. A mãe e o pai já aparecem com perfis mais delineados, sendo o pai alguém que “tinha entusiasmo e alegria por tudo, bem diferente da mãe que desanimava e chorava por tudo, até por alegria” (PRADO, 2011, p. 31). Esta, apesar de triste, era sempre ativa em sua condição de estabelecer os ditames que regiam o lar e o comportamento dos filhos: “Nunca esquecia de me encomendar: obedece à professora, preste atenção em tudo, vai com Deus e espere pra voltar com a Dilza Mirna que é maior que você” (PRADO, 2011, p. 7).

A presença dos pais garantia a Carmela o cuidado espontâneo e a certeza de ser amada por eles, contudo, a realidade de serem pessoas simples lhes atribuía um perfil cuja aspereza dificultava o afago. Com a falta do costume, diante das manifestações de carinho, Carmela perdia a pose:

Quando eu era criança, só duas pessoas me chamaram de meu bem. Dona Maura Lopes¹⁴, como acabei de contar, e a outra foi Dona Meirinha Vasconcelos, que era modista e foi à nossa casa quando a mãe morreu. Me abraçou falando meu bem, eu encolhi o corpo todo. Foi ruim. Será por quê? Sua mamãe está no céu, ela dizia. Eu sempre tive vontade de falar mamãe e papai, mas não consegui, tinha vergonha (PRADO, 2011, p. 28).

A partir desse episódio, podemos perceber como esse livro evidencia o desejo de afeto por parte da criança e, ao mesmo tempo, como ela pode se deixar cair nas armadilhas da vida, no momento em que se vê em uma situação que envolve desejo e sofrimento. Sem discernir os sentimentos e com a inexperiência que lhe é própria perante determinadas vivências, apenas relata as sensações e as vontades, entretanto não deixa de questionar o porquê das coisas. É nesse delicado tatear das sensações que se dão as descobertas da primeira infância, que resistem na memória até a idade adulta. A falta de afeto por parte da mãe pode ser responsável por uma ferida que se prolongará na vida do indivíduo, conforme confirma Mary Del Priore:

O beijo de mãe é o gesto simbólico de afirmação de um vínculo, de uma ligação. Ele consola a criança de uma queda ou de uma necessidade. Se ele não é dado no momento certo, no momento em que é mais esperado, sua ausência abre uma ferida da qual, adulta, ela ainda se lembrará. Sua ausência é a prova terrível deixada por uma mãe indiferente ao seu filho ou filha. [...] Não tendo, pois, concedido a consolação e o alívio necessários, a dor continua a irrigar o presente, alimentando a queixa de falta de amor. Em lágrimas, homens e mulheres se lembrarão da criança

¹⁴ Personagem que aparece de forma recorrente na obra em questão, Dona Maura Lopes era a professora de Religião de Carmela, uma das disciplinas preferidas da menina.

magoada que não recebeu, um dia, a marca do carinho ilimitado de mãe. Desta falta, eles sofrerão sempre (DEL PRIORE, 2001, p. 54).

Percebe-se pelo discurso de Carmela que esse gesto simbólico esperado da mãe havia passado longe de se concretizar quando até palavras de afeto lhe faziam falta, causando-lhe um constrangimento que também a impedia de dizê-las.

Nesse relato de Carmela, além da inibição que demonstra certa distância dos pais, percebemos um tópico que se faz presente na maioria dos livros de Adélia e que nos interessa nessa discussão, a memória da mãe associada à morte. Há em parte considerável dos textos adelianos essa referência à morte da mãe ainda na infância do sujeito do discurso literário, o que faz com que a imagem desta seja recuperada por meio de memórias, traçando-se assim um perfil simbólico da mãe, relacionado ao que ela representara para a criança. Nesse sentido, a evocação da mãe é permeada por um misto de elementos como saudade, culpa e medo, o que se verifica, sobretudo, na obra *Quero minha mãe*, cujo título já é um apelo ao retorno desse ser deveras relevante no desenvolvimento do indivíduo.

Em *Quero minha mãe*, a figura materna guarda traços mais vultosos e dotados de complexidade do que nos infantis *Quando eu era pequena* e *Carmela vai à escola*. Naquele, os questionamentos diante das primeiras descobertas da infância cedem espaço à confusão das indagações existenciais em conjunto com as assimilações da autoanálise, típicas do universo adulto. A descontinuidade entre o olhar infantil diante do mundo e a súplica da mulher madura, atravessada por complexos psicológicos marca essa diferenciação na atribuição dos traços maternos. Como veremos no capítulo seguinte, em *Quero minha mãe*, a mãe ganha um perfil menos dotado de leveza, mas a narradora, tal como uma criança ainda, também não consegue discernir os sentimentos que regem a sua relação com esse ser primordial para o seu próprio desenvolvimento.

4 QUERO MINHA MÃE

Antes de revisitarmos o perfil da figura materna inscrita no livro *Quero minha mãe*, cabe ressaltar algumas ponderações acerca da história, da sociologia e da psicologia que rodeiam o sujeito social mãe, considerando que tais aspectos serão relevantes para a nossa leitura do texto literário.

4.1 Mãe: diversa bondade

Toda mãe vive de boa, mas cada uma cumpre sua paga prenda singular, que é a dela e dela, diversa bondade. [...] A bondade especial de minha mãe tinha sido a de amor constando com a justiça, que eu menino precisava. E a de, mesmo no punir meus demaseios, querer-bem às minhas alegrias. (Guimarães Rosa)

A família enquanto a instituição moderna que conhecemos hoje tem o seu surgimento tão recente quanto o sentimento da infância, já que, de acordo com Philippe Ariès, a vida privada era rechaçada na Idade Média, tendo o “sentimento da família” emergido somente a partir dos séculos XVI-XVII, o que se constata com o aparecimento de uma iconografia que tem por temas situações que se repetem, por exemplo, “a mãe vigiando a criança no berço, a mãe amamentando a criança, a mulher fazendo a toailete da criança” (ARIÈS, 2006, p. 142), entre outras. Até a Idade Média, compartilhava-se uma concepção particular de família, identificada com a de linhagem, a qual compreendia a extensão dos “laços de sangue, sem levar em conta os valores nascidos da coabitação e da intimidade” (ARIÈS, 2006, p. 145). O surgimento de um novo sentimento com relação à família, que se delimita então dentro de um espaço físico, ligando-se “à casa, ao governo da casa e à vida na casa” (ARIÈS, 2006, p. 145), pautado na noção de privacidade, é o legado do Renascimento à Europa clássica.

Com o estabelecimento da vida privada, dava-se também a consolidação da delimitação dos papéis sociais do homem e da mulher nesse contexto, fortificando a ideia do homem provedor e da mulher subserviente, ideia já reinante na Era Medieval. Contudo,

enquanto nesse período justificava-se esse fato com base na religião, sobretudo por meio da adoração à figura de Maria, exemplo de obediência a ser seguido, e da noção de pecado que regia as condutas dos cidadãos, na Era Moderna, entrou em vigor a concepção de que a circunstância de a mulher ser inferior ao homem constituía algo inerente à condição feminina, pensamento sustentado principalmente na filosofia de Rousseau:

Um deve ser ativo e forte, o outro passivo e fraco; é preciso necessariamente que um queira e possa; basta que o outro resista pouco. Estabelecendo esse princípio, segue-se que a mulher foi feita especialmente para agradar ao homem. Se, por sua vez, o homem deve agradar a ela, isso é de necessidade menos direta: seu mérito está na sua potência, ele agrada só por ser forte. Concorde que essa não é a lei do amor, mas é a da natureza, anterior ao próprio amor (ROUSSEAU, 2004, p. 516).

Esse modelo de união descrito por Rousseau nada mais é do que o cerne do modelo patriarcal que, embora de forma atenuada, ainda se sustenta na sociedade atual. No Brasil, que, com a chegada dos portugueses, importa e reproduz a família moderna descrita por Ariès, tal modelo se estabelece como elemento fundamental no processo de socialização. Como resquício do medievalismo, na Colônia, a Igreja tratou de “adequar as necessidades de povoamento à devoção mariológica” (DEL PRIORE, 1995, p. 44), sendo isso um fator determinante para a normatização da conduta feminina, afinal:

Confinada à casa, delimitada pela privacidade doméstica, [...] vigiada pelos olhos atentos de tantas nossas senhoras, a mulher teria na piedade marial uma fonte permanente de inspiração e de modelos de comportamento. (DEL PRIORE, 1995, p. 44).

Acima de tudo, essa redoma que envolve a mulher nesse período se disfarça com a atribuição feita a ela do papel de santa-mãezinha, responsável por gerenciar as tarefas domésticas e por criar seus filhos, educando-os segundo os preceitos cristãos. Isso, para ela, consistiu, de certo modo, numa forma de exercer algum poder, embora informal e mínimo, mas que já significava uma discreta integração no projeto social, pois, no momento de ser mãe, ela saía da passividade e do adestramento e se posicionava enquanto sujeito, ainda que de autonomia moderada. De acordo com as considerações de Mary Del Priore acerca da condição feminina no Brasil colonial:

Pensar a história das mães significa, sobretudo, perceber que o fenômeno biológico da maternidade, sua função social e psicoafetiva, vai transformar-se, ao longo deste período, num projeto de Estado moderno e principalmente da Igreja para disciplinar as mulheres da Colônia, fazendo-as partícipes da cristianização (DEL PRIORE, 1995, p. 45).

Ainda que, a partir do final do século XVIII, o patriarcado dominante comece a perder forças, de acordo com Gilberto Freyre (2004), esse declínio, na realidade, não acontece

de forma absoluta, já que o poder patriarcal permanece vivo, apenas modificado, tendendo “a se prolongar no paternal, no paternalista, no culto sentimental ou místico do Pai identificado, entre nós, com as imagens de homem protetor, de homem providencial, de homem necessário ao governo geral da sociedade” (FREYRE, 2004, p. 182).

De todo modo, em meados do século XIX, com o enfraquecimento do modelo patriarcal, configura-se um novo padrão para a família moderna, atribuído ao mundo burguês, que se baseia, conforme aponta Elódia Xavier (2006, p. 9), “acima de tudo, no mito da felicidade conjugal através do amor”, em substituição ao “casamento como vínculo político, econômico, articulado à procriação”. Com a consolidação do casamento burguês, surgem “a glorificação do amor materno e a figura da mulher como ‘rainha do lar’” (XAVIER, 2006, p. 9), fatores que, embora possuam uma conotação positiva devido à suntuosidade do substantivo “rainha”, dão ainda maior visibilidade à situação limitada da mulher na instituição familiar, ou seja, servem para reforçar que a sua liberdade ainda está restrita aos limites da casa e das ordens maritais.

Assim como os resquícios da sociedade patriarcal, essa imagem da figura materna como ser de índole naturalmente bondosa e dotado de afetuosidade, ideia representada sobretudo pelo uso do adjetivo “maternal”, empregado comumente em oposição a “maldoso”, de acordo com as definições do dicionário Houaiss, ainda faz parte do imaginário ocidental, de modo que é escandalizador, nessa cultura, qualquer comportamento de uma mãe que fuja a esse padrão idealizado. Entretanto, essa idealização da figura materna vem sendo questionada por especialistas em algumas áreas das ciências humanas – Filosofia, Psicologia, Sociologia etc. –, a exemplo da filósofa e feminista francesa Elisabeth Badinter, que, em seu livro *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1985), investiga o comportamento de mães na França do século XVII e o identifica com desamor, apontando como principal fator comprobatório da indiferença materna o fato de que “mal saído das entranhas maternas, o recém-nascido é entregue a uma ama” (BADINTER, 1985, p. 118), costume comum na Europa a partir do final do século XIV, quando surge a função de ama-de-leite. No entender de Badinter, tal procedimento tem por consequência “a elevada taxa de mortalidade infantil até fins do século XVIII” (BADINTER, 1985, p. 83). A filósofa questiona o amor materno e o considera como não inerente à condição feminina, já que, conforme acredita, “como todos os sentimentos humanos, ele varia de acordo com as flutuações socioeconômicas da história” (BADINTER, 1985, p. 6).

Entretanto, as considerações de Badinter não constituem uma maneira totalmente nova de pensar a questão da maternidade, afinal, têm suas raízes no feminismo precursor de Simone de Beauvoir, a qual, pautada na filosofia existencialista, ao se referir à maternidade no seu *O segundo sexo* (1949), utiliza muitas vezes expressões como “as servidões da maternidade” ou “armadilha da natureza”. A autora entende que “as mulheres suportam as servidões da maternidade como os homens as da guerra: mas, salvo o desempenho desse dever físico, nenhum constrangimento lhes limita a liberdade” (BEAUVOIR, 1970a, p. 110). Beauvoir se opõe às noções de subserviência e maternidade como inerentes à natureza feminina, afirmando que “a sociedade humana nunca é abandonada à natureza” (BEAUVOIR, 1970b, p. 248) e que a função reprodutora não consiste num simples acaso biológico, mas deve ser “controlada pela vontade” (BEAUVOIR, 1970b, p. 248). A tônica desse pensamento feminista não estava na oposição à maternidade em si, mas à noção patriarcal de que o corpo feminino está ligado diretamente à procriação, o que é abrandado pela romântica idealização de instinto materno; para o movimento feminista, a vontade e a liberdade da mulher não poderiam ser negligenciadas, e a maternidade deveria ser uma escolha.

Todavia, ao comentar o pensamento de Badinter, Roberta Bivar Carneiro Campos considera que questionar tal sentimento não deve ser algo efetuado de modo tão simplório. Ainda que reconheça em Badinter o mérito de “questionar as bases biológicas, naturais do amor materno” e de dispensar esforço para que “a ausência de tão poderoso sentimento não fosse compreendida como patologia ou perversidade social, mas como possibilidade da subjetividade feminina”, Campos acredita que:

para se cogitar ausência ou presença de tal sentimento é antes necessário entender que o sentido deste sentimento é resultado de processos sociais e simbólicos que promovem significações distintas, ao longo da história, sobre a experiência da maternidade. Um sentimento só ganha significado através de representações culturais, de forma que o modo como o amor é descrito nos leva a uma forma particular de como ele é vivenciado (CAMPOS, 2005, p. 210).

Partindo de uma concepção de que o amor é uma construção cultural, Campos, em vez de refletir sobre as mães que não amam seus filhos, preocupa-se com a redefinição do amor materno e procura entender “como é possível amar, e o amor ser reconhecido mesmo quando este não reproduz os ditames da moral hegemônica” (CAMPOS, 2005, p. 213). Nesse sentido, desenvolve uma discussão acerca da subjetivação da maternidade, elemento constituinte da subjetividade feminina, a qual tem o seu modelo “sancionado por instituições de referências como a medicina, as escolas, o Estado (e suas cartilhas de saúde da família), as igrejas” (CAMPOS, 2005, p. 217), entre outras. Com tal institucionalização do comportamento

feminino através da igreja, da família e de determinadas políticas públicas, a ideia de maternidade reflete-se em condutas sociais que envolvem ainda as crenças e valores mais diversos.

Houve, certamente, uma modificação significativa entre o modelo de família burguesa e o dos dias atuais, o que trouxe uma reestruturação dos papéis sociais dentro da instituição da família, mas é certo também, diante do panorama vigente na atualidade, regido pela multiplicidade de valores característica desse período, que em determinados recantos ainda vige o patriarcado camuflado sob um machismo sutil e informal. Acerca dessa nova forma de organização familiar, a historiadora e psicanalista francesa Elisabeth Roudinesco nos informa:

a partir dos anos 1960, impõe-se a família dita contemporânea – ou pós-moderna –, que une, ao longo de uma duração relativa, dois indivíduos em busca de relações íntimas ou realização sexual. A transmissão da autoridade vai se tornando então cada vez mais problemática à medida que divórcios, separações e recomposições conjugais aumentam (ROUDINESCO, 2003, p. 19).

Diante de tal conjuntura, acreditamos que pensar a maternidade e os comportamentos de uma mãe em determinada sociedade envolve pensar antes a realidade social na qual ela está inserida, pois, como qualquer sujeito histórico, a mãe tem sua conduta, se não determinada, ao menos direcionada pelo poder normatizador regente das sexualidades no mundo moderno. Por tal motivo, não seria possível dissociar a história da figura materna da história da mulher, afinal, como afirma Foucault, no século XIX, com as vigilâncias e intervenções que visavam a todo o corpo social, a sexualidade “tornou-se a chave da individualidade” (FOUCAULT, 2010, p. 136). Nesse sentido, é possível desmitificar a padronização da conduta materna vinculada à obrigatoriedade do amor e ao traço instintivo. Nem sempre a mãe se comporta de forma amorosa com seus filhos, e o relacionamento entre mães e filhos pode se configurar de modo diverso daquele idealizado, o qual foi introduzido na mentalidade ocidental por motivos de interesses variados no decorrer de um longo percurso histórico.

Também não trataremos a mãe aqui como portadora de um comportamento dicotomizado, que pode ser boa ou má apenas, mas como uma criatura que, enquanto humana, está sujeita à gama de possibilidades de condutas que cabem a tal condição. Portanto, social e humanamente, pelo que foi dito, não acreditamos na existência de uma mãe, mas de mães, assim como não existe uma infância, mas várias infâncias construídas socialmente. De acordo com a psicologia junguiana, o arquétipo materno, como todos os outros, possui uma incalculável variedade de aspectos, mas a primeira das formas características desse arquétipo

citadas por Jung é a da própria mãe, ou seja, a da mãe individual. Nesse sentido, Jung ressalta: “embora a figura da mãe, tal como aparece na psicologia dos povos, seja de certo modo universal, sua imagem muda substancialmente na experiência prática individual” (JUNG, 2000, p. 93). E, contrapondo-se à teoria psicanalítica, Jung salienta ainda que:

não é apenas da mãe pessoal que provêm todas as influências sobre a psique infantil descritas na literatura, mas é muito mais o arquétipo projetado na mãe que outorga à mesma um caráter mitológico e com isso lhe confere autoridade e até mesmo numinosidade (JUNG, 2000, p. 93).

Assim, em sua psicologia, Jung divide os efeitos traumáticos atribuídos à figura materna em dois grupos: os que correspondem às qualidades reais existentes na mãe pessoal e os de tipo fantasioso, ou seja, que atribuem tais qualidades à figura materna, mas essas, na verdade, não passam de projeções da própria criança. Esse pensamento amplia ainda mais a possibilidade das imagens relacionadas à figura da mãe, de modo que nos leva a atentar não apenas para a multiplicidade de perfis referentes ao sujeito mãe existentes na sociedade, mas também às imagens desse, criadas pela fantasia dos indivíduos.

Diante da multiplicidade de discursos que envolvem a questão da maternidade, como as demais questões existenciais humanas, nenhum se apresenta de modo tão sedutor¹⁵ e capaz de representar as mais variadas facetas de uma mesma questão quanto o discurso literário, ao qual se dirige, especialmente, o nosso olhar nesse estudo. Não queremos afirmar com isso que a literatura imprime os conflitos humanos de forma fidedigna, apresentando-se como espelho direto das questões sociais. Conforme aponta Antonio Candido (2006, p. 20), “todos sabemos que a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais”, contudo devemos, alerta o crítico:

Ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de *poiese* (CANDIDO, 2006, p. 21).

Acerca da representação, Roland Barthes a apresenta como a segunda força da literatura; seriam as outras duas a *Mathesis*, que se relaciona à capacidade enciclopédica da literatura de reunir os saberes, nas palavras do autor, “a escritura faz dos saberes uma festa” (BARTHES, 2007, p. 20), e a *Semiosis*, que diz respeito à semiologia, à qual, de acordo com

¹⁵ Compartilhamos aqui do pensamento de Leyla Perrone-Moisés, que em seu texto “Promessas, encantos e amavios” identifica como característica própria do discurso literário o poder de “desviar-nos do caminho reto do sentido” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13) por meio de recursos da linguagem, o que, para a autora, representa o “próprio lugar da sedução” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13).

Barthes, cabe a tarefa de “jogar com os signos em vez de destruí-los” (BARTHES, 2007, p. 27). Sobre a *Mimesis*, ou representação, o autor afirma:

O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. [...] Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura (BARTHES, 2007, p. 22).

No âmbito literário, a representação da figura materna ganha as mais diversificadas imagens, “da mãe, o ser único em simbiose com a criança, insubstituível, à mãe má, hostil e agressiva” (DE LAUWE, 1991, p. 167). O representar dessa figura é recorrente na arte literária ocidental desde a poesia de Homero, na *Ilíada* – em que temos, por exemplo, a representação da deusa Tétis¹⁶, que se destaca pela amorosidade para com seu filho Aquiles – ganhando perfis mais atípicos no teatro grego, do qual, entre tantas outras figuras maternas marcantes, sobressaem-se a Jocasta¹⁷, de Sófocles, e a Medeia¹⁸, de Eurípedes. Trata-se, portanto, de uma temática que faz parte do discurso literário do ocidente desde seus primórdios no universo grego, o qual já apresentava questões ainda relevantes na atualidade, o que justifica seu posto de clássico.

¹⁶ Tétis é representada por Homero, na *Ilíada*, com uma ternura particular que reflete no constante zelo com o filho Aquiles. Este, não obstante, detentor do heroísmo que representa o jogo da guerra, símbolo de força e juventude, não é de todo invulnerável, e se transforma numa criança diante do olhar cuidadoso da mãe, que não soube transformá-lo em um ser totalmente imortal, e talvez por isso se desdobre em cuidados, “sempre pronta pra voar em seu socorro, de noite como de dia”. De acordo com Rachel Bepaloff, “a sua presença puxa Aquiles para mais justas proporções humanas, impede-o de se dissolver no mito. [...] É a ela que deve esse jeito alado na força, inesperado na generosidade” (BESPALOFF, 2005, p. 22). Embora imortal, a representação que se sobressai de Tétis na *Ilíada* não é a da deusa, mas a de mãe de Aquiles, uma vez que a dedicação ao filho a faz deter-se na aflição, levando-a a esquecer, por vezes, sua condição de imortal. Tétis é refúgio e proteção para o filho, “nunca é a mãe orgulhosa do herói triunfante, mas sempre a mãe torturada do filho que agoniza” (BESPALOFF, 2005, p. 21). Em nota à essa passagem, Bepaloff ainda sugere que “nada impede de encontrar a origem profunda do culto à Virgem nas pungentes imagens de maternidade virginal que Homero nos deixou” (BESPALOFF, 2005, p. 21).

¹⁷ Quando se trata do mito de Édipo, representado por Sófocles, muito se fala acerca da questão do incesto, bastante discutida no contexto psicanalítico. Entretanto, pouco é tratada a ideia do infanticídio que os pais de Édipo intentavam cometer, quando, para fugir da previsão feita pelo oráculo, decretaram a morte do próprio filho. Embora tal fato seja antecedente ao início da peça sofocliana, fazendo parte da lenda em que Sófocles se inspirou para criar a obra, o mito é retomado no decorrer da peça, na tentativa incessante de Édipo de lograr o autoconhecimento. Jocasta, seguindo as ordens de Laio, entrega a própria criança para ser morta. Tal atitude, entretanto, mesmo que, em um primeiro momento, possa ser apontada como um ato de crueldade, desperta questionamentos mais complexos acerca dessa figura materna, afinal ela se encontra entre dois destinos trágicos para o filho e deve optar por um. O segundo destino, de acordo com o qual Édipo deveria matar o pai e desposar a mãe, é considerado mais trágico pelas partes interessadas em fugir dele, portanto, ante o fato de ter o marido amado morto e de ser desposada pelo filho, Jocasta opta por ver o filho esperado morto.

¹⁸ No que concerne a Medeia, não se pode dizer que também enfrentasse um dilema parecido com o de Jocasta; suas atitudes, ainda que também possíveis à condição humana, parecem mais trágicas por pensar-se que ela poderia optar por não cometê-las. Contudo, Medeia havia se entregado demais a Jasão para ser rejeitada, e é daí que nasce a sua impetuosidade. A atitude cruel de Medeia dirige-se à Jasão antes de dirigir-se às crianças, é dele que ela deseja vingar-se e é ele que ela pretende ferir; qualquer meio que servisse à realização de seus anseios seria utilizado, o que ocorre justamente com seus filhos, crianças às quais, até a ira lhe dominar, dispensara amor.

Na contemporaneidade, alinhando-se a esses textos clássicos por meio do tema, interessa-nos o registro literário de Adélia Prado, no qual é representado, através do olhar filial, um perfil materno, cujos traços delineiam-se em toda a obra dessa escritora, mas que podem ser percebidos de modo ainda mais evidente na narrativa de *Quero minha mãe*.

4.2 Um único retrato: sem enfeite nenhum

Figura 8 – Imagem da capa do livro *Quero minha mãe Jetta*, gravura de M. C. Escher.



Fonte: ESCHER, M.C. 1972

Uma mulher vestida de preto olhando uma flor que carrega na mão; a flor já está inclinada como se avisasse que perdera o viço e, com ele, parte da beleza, agora apenas resta decaída. A expressão da mulher, por sua vez, não esboça qualquer emoção. A leve inclinação da cabeça, o olhar direcionado para baixo, acompanhando o esmaecer da flor com apatia, e a ausência de qualquer enfeite, tudo isso, disposto sob uma gradação de cinza, lhe dá o ar de comedimento e a obscuridade do que não se deixa descobrir. É esse perfil, representado pela gravura de Escher¹⁹, que Adélia Prado seleciona para compor a capa de sua novela *Quero minha mãe*. E bem semelhante a essa imagem é a que está impressa em alguns de seus textos, como no já citado poema “Fotografia”, de *O coração disparado*.

¹⁹ Maurits Cornelis Escher (1898-1972) foi um artista gráfico holandês, especializado em litografia e xilogravura, que ficou conhecido por explorar padrões geométricos, na criação de imagens, que provocam um efeito de ilusão de ótica.

Quando minha mãe posou / para este que foi seu único retrato, / mal conseguiu em ter as têmporas curvas. / Contudo, há um desejo de beleza no seu rosto / que uma doutrina dura fez contido. / A boca é conspícua, / mas as orelhas se mostram. / O vestido é preto e fechado. / O temor de Deus circunda seu semblante, / como cadeia. / Luminosa. Mas cadeia. / Seria um retrato triste / se não visse em seus olhos um jardim. / Não daqui. Mas jardim (PRADO, 2012, p. 145).

No poema, a descrição da mãe em seu único retrato, vestida de preto e com a expressão estática, na postura de alguém que não se dava a poses, preferindo imprimir na imagem o seu perfil natural. A contenção devia-se à dureza de uma doutrina religiosa em que acreditava, o temor a Deus cingindo-lhe o semblante. Contudo, o eu lírico prefere enxergar a vontade de alegria que está além dessa sisudez da mãe, afinal havia no olhar desta, como algo que lhe fora prometido, um jardim. Essa mãe porta-se como uma cristã fervorosa, que vê no sacrifício a salvação e que prescinde dos prazeres terrenos em prol de um paraíso eterno.

Em conjunto, a imagem e o poema constituem um esboço do perfil de mãe presente na literatura adeliãna como um todo e, especialmente, em *Quero minha mãe*. Narrativa curta, em primeira pessoa, esta obra compõe-se por relatos fragmentados de episódios vividos por Olímpia, uma mulher que, aos sessenta anos, descobre-se doente:

Agora ria de estupefação, cansaço e iluminada ignorância, pois não me escapava o belo ritmo: endocarcinoma epitelial maligno. Não era possível que me dissesse respeito. Por confiança genética, nunca teria câncer (PRADO, 2006b, p. 7).

A descoberta da doença por Olímpia intensifica o seu medo da morte e motiva a busca pela autodescoberta. Aos poucos, surgem questões acerca de sua personalidade, de suas ações e de suas crenças. A forma como vivera até então vai se delineando no texto por meio de episódios e lembranças numa espécie de autoanálise em que busca para si mesma um perfil. Tal procura a leva à retomada da infância, momento ao qual associa a constituição desse perfil:

Admiro quem diz eu não perdoo, parece forte e sem culpa, parece da lei mosaica, o próprio Javé vingando-se, humano como um chefe tribal. Nasci perdoando, perdoo fácil, guardo tão bem segredos que os esqueço. O que me impediu de ter sido uma criança como o menino Ivã do filme russo? Careço de um perfil, careço tanto [...]. Ainda na bruma uma ideia, um esboço de ideia parece importante: eu também sou forte, também não perdoo, só que a mim mesma, não me amo, não me protejo, não tenho pena de mim. [...] Tenho, sim, um perfil, minha vida tem um roteiro, A infância de Olímpia, formo com os terráqueos, tive câncer, descansei em minha própria fraqueza (PRADO, 2006b, p. 10).

Ao se colocar como admiradora dos fortes, Olímpia se reconhece frágil, como quem nunca soubera se impor, mas estando sempre a perdoar. Essa fragilidade, proveniente da criança que foi, certamente lhe impedira de se transformar em uma pessoa imponente como

desejava ser. Fazendo referência ao “menino Ivã”, que possivelmente trata-se do protagonista do filme russo *A infância de Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962), de Andrei Tarkovski, a narradora imerge-se em uma reflexão e se autoquestiona sobre o que lhe impedira de ter sido uma criança como a personagem do filme. Neste, que fora baseado em um texto de Vladimir Bogomolov, o cotidiano do menino Ivan revela-se ^{com uma alternância} entre as imagens oníricas, permeadas pelas lembranças da mãe e do passado em que ainda podia ser criança, e a sua vivência real como integrante do exército russo durante a Segunda Guerra Mundial, aos doze anos de idade, após os nazistas terem massacrado sua família, interpolação que pode ser observada nas imagens a seguir.

Figura 9 – *A infância de Ivan* (versão russa)



Fonte: TARKOVSKI, 1962.

Figura 10 – *A infância de Ivan* (versão americana)



Figuras 11 e 12 – Cenas representativas da infância de Ivan



Ainda que os oficiais russos insistissem em enviá-lo a uma escola militar, tirando-o do combate, o menino se impunha e fugia, no desejo de permanecer no campo de batalha e enfrentar o que enxergava como missão sua, particular, destruir aqueles que lhe tiraram os pais. Ivan não perdoou o que fizeram com seus pais, mas Olímpia achava que sempre perdoava a todos, só sabia não perdoar a si mesma, e afinal esculpe o seu perfil como o de alguém que, em vez de lutar, descansa na própria fraqueza.

Aos poucos, na narrativa, o medo da morte atinge uma dimensão maior que a doença, e são recorrentes confissões como a seguinte, em que Olímpia se reconhece no olhar assustado de sua irmã: “O que é mais feio, olhar obtuso, morto, ou medroso? Sentia o mesmo que eu, arrepios tipo ‘a morte passou’ e pinicadinhas no peito” (PRADO, 2006b, p. 11).

Assim, a busca pela cura volta-se então para esse medo, e tornam-se também frequentes as menções às sessões de análise por que passava:

Minha própria doutora não me fez conferência ao pânico: Olímpia, ‘a glória de Deus é que o homem viva’. Achei legal ela saber a máxima de um santo. Costumam ser meio ateus os ‘psis’, quando muito concedem-se um agnosticismozinho, a maioria para fazer pose (PRADO, 2006b, p. 12).

O acréscimo de valor que Olímpia dá ao discurso da analista em razão da citação da máxima católica, atribuída a santo Irineu²⁰, prenuncia a sua conduta religiosa, que no decorrer do livro percebemos atrelada à formação cristã dada por sua mãe.

Apesar de exacerbar-se após a descoberta da própria enfermidade, a apreensão diante da morte sempre fez parte da realidade de Olímpia, que já na infância, incentivada pela mãe, rezava para os mortos situando-se diante daquilo que se transformaria em seu maior medo: “Desde mocinha ajudo moribundos a fechar os olhos. Você reza tão bonito, Olímpia, dá pra passar a noite com Vó Augusta? Piedosa, íntima de responsórios, da terrível beleza dos atos de contrição.” (PRADO, 2006b, p. 24). Assim, como quem sempre conviveu com a morte sem nunca se acostumar com a ideia da finitude, a narradora, antes mesmo de saber da doença do corpo, já confessa a doença que lhe acometia a alma:

Quando já estava doente e não sabia, comecei a me sentir suja, muito suja, com precisão de expelir uma coisa que figurava uma bola preta me empestando. Sentia como que um bicho grudado em minha nuca, me dobrando o pescoço. Sol e tempo bom não mudavam meu ânimo, era cinza sempre o tempo e o mundo, era ruim estar em mim [...] (PRADO, 2006b, p. 19).

Há, na descrição, por parte da personagem a consciência do próprio desânimo, contudo ela não consegue lhe nomear, pois nada sabe de suas origens. É então que Olímpia se deixa levar pela irmã a uma pregadora religiosa em busca da cura espiritual. Diante da pregadora, a personagem expõe o seu pânico, do qual desconhece as raízes, “só um medo enorme, só isto e uma aflição que não me dá sossego” (PRADO, 2006b, p. 20), confessa. Entretanto, é ainda durante a sessão religiosa, mas apenas quando nada mais lhe é perguntado e lhe dizem para falar o que vier à cabeça, que vem à baila uma das partes mais densas e significativas da narrativa, em que Olímpia retoma num fluxo de consciência o momento em que presenciara a morte de sua mãe:

²⁰ De acordo com o Papa João Paulo II, na sua *Carta às famílias* (1994), essa citação é proveniente do pensamento de Santo Irineu, padre que teria vivido em Lião no século II e cujas ideias foram documentadas em seu tratado *Contra as heresias*, causa que defendeu junto à Igreja Católica a seu tempo.

Estou me lembrando de minha mãe, morreu num mês de setembro, a três meses da minha formatura no ginásio, cercada de travesseiros, os lábios muito roxos, puxando o ar, minhas tias, meu pai, meus irmãos em volta. Eu voltava da escola e, assim que abri o portão, pressenti o sinistro, o ruim da vida. O livro de reza ficou comigo, e tão alto quanto ela pedindo ajuda eu rezava por ela na hora em que a vida mais a horrorizava. Quando volta esta imagem, tenho a impressão de recuperar o que disse naquele momento, segundo tia Ceição: ‘Olímpia, vai botar ao menos uma palha no pé, agora mesmo a casa enche de gente.’ Me lembro do olhar dela, sem doçura, olhar de mando e medo, ‘reza, Olímpia, reza, minha filha’, a oração dos agonizantes. [...] Coitada de minha mãe, tinha tristeza de me ver descalça e a minutos de encontrar o julgamento divino cuidava para que não me vissem com os pés no chão. Com que roupa eu estava? Ainda de uniforme? De que tamanho era o meu cabelo? A Joana e a Graça como estavam? E meu pai? Eu rezava no livro, meu pai pedia perdão, as tias seguravam vela e crucifixo na mão de minha mãe. Era assim que se morria? ‘Agora mesmo a casa enche de gente.’ Que olhar era aquele? Onde guardei o livro, quando fechou os olhos e parou de arfar? Para qual lugar da casa eu fui? (PRADO, 2006b, p. 21).

Teve Olímpia de conduzir a própria mãe à outra vida em que confiava, como sempre fizera com os moribundos, com seu livro de rezas, “passando para cada um a senha da vida eterna” (PRADO, 2006b, p. 25). A mãe, mesmo diante da proximidade da morte, mantém sua postura autoritária, com seu “olhar de mando e medo”. Aos poucos, no decorrer da narrativa, percebemos ser esse olhar materno que perpassa essa obra e que atravessa a vida de Olímpia, cujas condutas sempre tiveram por fundamento a austeridade da mãe.

Entretanto, no discurso emitido pelo sujeito literário adeliانو, a figura materna, ao mesmo tempo em que tem suas verdades impostas atravessando a vida da filha, é recoberta pelo véu da memória, o que pode implicar a obscuridade que envolve a sua caracterização não apenas em *Quero minha mãe*, mas também em outras obras, fato que também pode estar relacionado à sua constante ausência, já que a mãe desse sujeito aparece sempre como alguém com quem não se convive mais, sendo descrita a sua morte em algumas passagens dos textos. Mesmo quando essa convivência é lembrada e o sujeito se coloca no presente momento da situação rememorada, transportando consigo o leitor e transpondo a fronteira espaço-temporal, através da descrição das cenas e da transcrição das conversas, como é característico da literatura adeliانو, o que se percebe, no que se refere à mãe, é a imagem de alguém ausente, o que provoca parte dos conflitos interiores nas personagens.

Trazendo como apoio à discussão as ideias de Roland Barthes acerca daquilo que ele nomeia discurso amoroso, é possível fazer uma relação entre o sujeito da enunciação dos textos construídos pela escritora e o amante referido por Barthes, que embora, em um primeiro plano, esteja relacionado ao amante apaixonado das relações amorosas, não se limita a isso, podendo qualificar-se como um universal abstrato, já que não se trata de um homem

nem de uma mulher, mas do ser que se coloca na função de locutor do discurso amoroso, tornando-se presa das figuras deste.

De acordo com Barthes, o discurso do amante “existe unicamente por ondas de linguagem, que lhe vêm ao sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias” (BARTHES, 2003, p. XVIII). A esses fragmentos de discurso, Barthes denomina figuras, as quais seriam topos constituintes de uma possível Tópica amorosa. Dentre as figuras por ele descritas, selecionamos aquela que consideramos ser mais condizente com a imagem materna apresentada pelo sujeito literário adelião, ou seja, a figura do Ausente, a qual se configura em “todo episódio de linguagem que encena a ausência do objeto amado – sejam quais forem sua causa e duração – e tende a transformar essa ausência em provação de abandono” (BARTHES, 2003, p. 35).

No poema “Orfandade”, por exemplo, assim como em *Quero minha mãe*, já o título estabelece uma atmosfera de ausência, o que se confirma na súplica do eu lírico: “Meu Deus, (...) / me dá uma noite pra eu dormir com minha mãe. / Me dá minha mãe, alegria sã e medo remediável.” (PRADO, 2006a, p. 12). A mesma orfandade e o mesmo clamor são reconhecidos facilmente nas narrativas curtas de *Solte os cachorros*, em que o discurso acerca do ser materno também ocupa um lugar relevante, tendo no conto “Sem enfeite nenhum” um maior realce, nas reminiscências da narradora do Carmo envolvendo a aspereza e a ausência da mãe:

Quando comecei a empinar as blusas com o estufadinho dos peitos, o pai chegou pra almoçar, estudando terreno, e anunciou com a voz que fazia nessas ocasiões, meio saliente: “companheiro meu tá vendendo um relógim que é uma gracinha, pulseirinha de crom’, danado de bom pra do Carmo.” Ela foi logo emendando: “tristeza, relógio de pulso e vestido de bolér.” Nem bolero falou direito de tanta antipatia. Foi água na fervura minha e do pai. Vivia repetindo que era uma graça de Deus se a gente fosse tudo pra um convento e várias vezes por dia era isto: meu Jesus, Misericórdia” – A senhora tá triste, mãe? – eu falava. “Não, tou só pedindo a Deus pra ter dó de nós.” Tinha muito medo da morte repentina e pra livrar dela, fazia as nove primeiras sextas-feiras, emendadas. De defunto não tinha medo, só de gente viva, conforme dizia. Agora, da perdição eterna, tinha horror, pra ela e pros outros. [...] Era a mulher mais difícil a mãe. Difícil, assim, de ser agradada. Gostava que eu tirasse só dez e primeiro lugar. Pra essas coisas não poupava, era pasta de primeira, caixa com doze lápis e uniforme mandado plissar. Acho mesmo que meia razão ela teve no caso do relógio, luxo bobo, pra quem só tinha um vestido de sair. [...] Morreu sem fazer trinta e cinco anos, da morte mais agoniada, encomendando com a maior coragem: “a oração dos agonizantes, reza aí pra mim, gente.” Fiquei hipnotizada, olhando a mãe. Já no caixão, tinha a cara severa, de quem sente dor forte, igualzinho no dia que o João Antônio nasceu (PRADO, 1987, p. 92-95).

Dentro da figura do Ausente, Barthes estabelece dois tipos de ausência: a frustração, que estaria relacionada à Presença – “o objeto está ali, realmente, mas continua a me fazer falta, imaginariamente” (BARTHES, 2003, p. 39) – e a castração, que poderia ser associada à Intermittência – “aceito separar-me um pouco do outro” (BARTHES, 2003, p. 39). No texto de Adélia, podemos identificar nitidamente os dois tipos, apesar de a mãe ser sempre lembrada após sua morte, ainda no tempo em que vivia não se fazia presente, avistada, no mais das vezes, figurando como alguém estranho à sensibilidade da filha. Paradoxalmente, é a ausência que torna essa mãe de Adélia tão presente.

Dessa forma, na narrativa *Quero minha mãe*, ao leitor é apresentada a figura materna, com quem a filha só havia convivido na infância, até três meses antes de sua formatura no ginásio²¹, aspecto que aparece em várias obras da escritora. Em “Expiatório”, poema de *A duração do dia* (2010), repetem-se as recordações da tormenta causada pelas memórias dos ancestrais, entre as quais se sobrepõe a mesma imagem marcante da mãe na hora da morte:

Meus ancestrais levantam-se das tumbas, / tiram o dia pra me flagelar. / O que tinha apego a moedas, / a que morreu num parto de trigêmeos, / tão pobre, / mal coube no casebre seu caixão. / Minha mãe a minutos da morte me ordenou profética: / ‘Vai calçar um trem, / agora mesmo a casa enche de gente.’ / Urge consolar os mortos, / fazer por eles a oferenda da tarde / para que voltem, espectros, às suas tumbas / e chegando a noite / me permitam dormir (PRADO, 2010, p. 59).

Assim, observamos que na literatura de Adélia Prado, a representação da figura materna, que ocupa nesse registro literário um lugar considerável, não está presente apenas na prosa, enquanto personagem, mas aparece também como elemento central em vários de seus poemas, estando, nesses dois tipos de texto, a sua evocação sempre atrelada a esse período de meninice, a exemplo do já mencionado poema “Ensino”, de seu primeiro livro. Nesse poema, a classificação de “amor” como “palavra de luxo” pelo eu lírico pressupõe a falta de palavras afetuosas por parte da mãe, que, embora conduzindo com cuidado os preparativos para receber o esposo que voltaria do trabalho árduo, não se permitia verbalizar o sentimento, tamanho era o seu comedimento para expressar sua afetividade²², o que provocava o ressentimento do eu do poema. Ainda em *Bagagem*, a tristeza pela morte da mãe, associada à passagem da infância para a puberdade, é referida no poema “Mortes sucessivas”: “Quando minha mãe morreu, me consolei mais lento. / Tinha uma perturbação recém-achada: / meus

²¹ Referente ao atual segundo ciclo do Ensino Fundamental, correspondendo aos últimos quatro anos deste.

²² Aspecto que pode ser correlacionado ao episódio de *Carmela vai à escola*, referido no capítulo anterior, em que Carmela ressentia-se da falta de afeto na infância, constringendo-se quando a modista a chama de “meu bem”, pois apenas duas pessoas a haviam chamado assim durante toda a infância: a professora de Religião e a modista.

seios conformavam dois montículos / e eu fiquei muito nua, / cruzando os braços sobre eles é que eu chorava.” (PRADO, 2006a, p. 134).

Perpassando, dessa forma, toda a poesia adeliiana, à maneira de uma poética, as memórias da mãe estão presentes desde *Bagagem* até seu livro em prosa mais recente, o infantil *Carmela vai à escola*, em que se lê o seguinte excerto:

Ninguém pense que a mãe era tristonha o tempo todo. Lembro dias bem alegres que me punham ‘no céu com o pezinho de fora’, como ela gostava de falar. Quando começava a pular ao redor da casa cantando uma coisa atrás da outra ela entendia e não me xingava de saliente. Sabia que eu pulava por causa da alegria dela (PRADO, 2011, p. 8).

Tendo já o leitor conhecimento da natureza nostálgica da mãe de Carmela, nesse trecho, a narradora resolve alertá-lo de que existem, entretanto, exceções. As lembranças lhe trazem também os raros momentos em que se reconhecia a alegria dessa mãe tristonha, momentos esses que de tão raros lhe faziam pular e cantar ao redor da casa.

À vista da repercussão em sua obra da imagem da figura materna, a escritora Adélia Prado, quando questionada, em entrevista ao periódico *Poesia sempre*, sobre a relação que tinha com a própria mãe, e se teve uma ligação forte com esta, afirma:

Não tive nem tempo, porque ela viveu pouquíssimo. [...] Essa ligação se estabeleceu depois da morte dela, quando eu estava adulta mesmo. Porque, quando a gente começa a envelhecer, começa a recuperar o passado. Então minha mãe começa a voltar com uma nitidez, uma violência incrível. [...] Nossa Senhora, como eu senti [falta dela]. Mas ela não estava presente para fazermos as pazes.” (PRADO, 2005, p. 12-13).

O reflexo dessa questão pessoal não deixa de ser observado nessa literatura confessional, a qual, embora seja expressa por vozes narrativas ou líricas adultas, mantém a fragilidade de um sujeito infantil, que tendo de se fazer adulto muito cedo retorna sempre à infância que viveu e à que não teve tempo de viver, conforme verifica-se nos versos do poema “Dona doida”:

Minha mãe, como quem sabe que pode escrever um poema, / decidi inspirada: chuchu novinho, angu, molho de 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. (PRADO, 2006a, p. 110).

O adjetivo *confessional*, nesse caso, pode ser entendido inclusive em sentido primitivo, já que confessar é procurar livrar-se da culpa contando os pecados. É o que ocorre nos textos adelianos, em que há uma carga de medo e de culpa, vinculados à imagem da mãe. De acordo com Maria S. B. Guimarães, estudiosa dessa obra:

A lírica adeliãna se alimenta do anseio em buscar uma expressividade, de como dizer a vida e a realidade em sua plenitude, incluindo as lembranças do vivido ou do sonhado pelo sujeito lírico. Desejo de ser plenamente, desejo que a linguagem em sua condição precária não consegue alcançar mas insinua, refletindo o impasse entre a palavra e o mundo. Um eu poético que é múltiplo, mas que anseia ser uno. Busca a unidade pela sua temática memorialística, em que comparece a infância com as lembranças dos pais, dos espaços, dos objetos, dos parentes transpostos em belas imagens (GUIMARÃES, 2006, p. 19).

Sendo assim, inserida nessa temática memorialística, a revisitação da infância e da mãe são os elementos que se sobressaem na obra *Quero minha mãe*. Ao destacar a figura da mãe durante a consulta religiosa a que se submetera, são retomados por Olímpia alguns traços que configuravam esse perfil materno, a seu ver, o que lhe despertava um sentimento de compaixão:

Coitada de minha mãe, coitada, coitadinha dela, só um pote de ANTISARDINA, um santinho do Coração de Jesus com a letra dela atrás. Só isso, gente? Era crescida e me apropriei do que tinha de mais bonito, um ‘mantor’. Ela o adorava, pelas muitas vantagens que oferecia, tampava qualquer trapo e lhe dava a aparência que merecia, mulher de nobres feições, mulher distinta. [...] Coitada de minha mãe, coitada, coitadinha, era só o que eu sabia dizer. (PRADO, 2006b, p. 21)

A princípio, Olímpia não entendeu quando a religiosa afirmou, após a confissão: “Você precisa perdoar sua mãe” (PRADO, 2006b, p. 21), no entanto desse momento em diante se dá na narrativa o percurso pela busca não mais apenas do autoconhecimento, mas, concomitantemente, a tentativa de entender aquele outro que era a mãe. Por meio do discurso, podemos perceber que a orfandade por si só já despertava mágoas, mas que o maior ressentimento da narradora se associa à conduta da mãe para consigo, que de tão significativa permaneceu após sua morte, acompanhando toda a vida da filha e determinando o desenvolvimento de sua personalidade.

Em comparação com as irmãs, Olímpia analisa: “De nós todas, penso que a mais órfã é Graça, a mais maternal, a mais sábia, a que tem de nossa mãe apenas a imprecisão de um vulto.” (PRADO, 2006b, p. 27). Nesse trecho, a oposição estabelecida entre o adjetivo “maternal” e a imagem da própria mãe evidencia como ela se constituía no imaginário da filha. Nesse sentido, quanto mais órfã se fosse daquela formação materna, mais sábia se seria. Mas Olímpia não pôde desviar-se para ser sábia e enveredou pelas mesmas vias de sofrimento da mãe, culpando-a pela sua própria conduta durante a vida.

Ao refletir sobre a relação mãe-filha associando-a à constituição da personalidade feminina, encontra-se em Freud um eixo teórico a ser considerado, uma vez que seus estudos acerca da sexualidade feminina revelam a infância e o papel da figura materna como

fundamentais no desenvolvimento da filha. De acordo com Freud, o regente dos relacionamentos entre mães e filhas muitas vezes pode ser o ódio, reflexo do que denomina Complexo de castração; entre outros fatores, “o afastamento em relação à mãe ocorre sob o signo da hostilidade, a ligação materna acaba em ódio. Um ódio assim pode se tornar conspícuo, e durar por toda a vida” (FREUD, 2010, p. 275). Um dos motivos associados a essa hostilidade seria ainda a não satisfação dos múltiplos desejos da criança por parte do seu primeiro objeto amado, que é a mãe. Assim, para o psicanalista, “não podemos compreender a mulher se não considerarmos essa fase de ligação pré-edípica com a mãe.” (FREUD, 2010, p. 273), dada a importância que esta pode ter no desenvolvimento da personalidade da filha.

Ao perceber, entretanto, que nem tudo sobre a feminilidade pode ser dito, Freud conforma-se com a validade parcial de suas afirmações: “Não reivindicamos aqui mais que uma validade mediana para estas afirmações, e nem sempre é fácil distinguir o que atribuir à influência da função sexual ou à disciplina social” (FREUD, 2010, p. 289). Nessa mesma via de pensamento, Malvine Zalcberc, na obra *A relação mãe filha* (2003), faz um apanhado das considerações psicanalíticas acerca dessa relação desde Freud e, afinal, compreende a função materna por meio da condição feminina da mãe, ou seja, a mãe antes de tudo é também uma mulher.

Quando apontamos uma possibilidade de leitura sob um viés psicanalítico, consideramos, assim como Perrone-Moisés em estudo sobre o conto “Nenhures” de Guimarães Rosa, que não estamos nos rendendo à “facilidade enganosa de uma análise decifradora de símbolos (tipo ‘Chave dos sonhos’) e diagnosticadora de duvidosos traumas ou neuroses” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 113), mas queremos tornar evidente apenas que o processo de escrita da narrativa que aqui apreciamos se aproxima ao de um tratamento psicanalítico freudiano, ou seja, importa à personagem “recuperar as lembranças mais remotas, arrancar do fundo da memória as imagens esquecidas (recalcadas), para alcançar uma libertação e uma autoconciliação” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 113). Nesse sentido, dizemos ainda que não se trata de afirmarmos um sentido único e óbvio para a narrativa, mas reconhecemos um campo de significação considerável em uma primeira leitura, afinal, ainda de acordo com Perrone-Moisés (2012, p. 25), “a literatura nunca é sentido, a literatura é processo de produção de sentidos, isto é, significação”.

Portanto, com a conferência a si da responsabilidade sobre os dramas psíquicos que se desenvolvem no decorrer da vida da filha, indiferente aos desejos de delicadeza desta, em *Quero minha mãe*, por sua rigidez de formadora cristã, a mãe ganha uma imagem austera,

desligada de qualquer delineamento tênue. Destaca-se, então, a figura da mãe que impõe à filha uma rígida educação, regrada pelos princípios de um cristianismo primitivo, orientada pelo medo da morte e do pecado. As verdades cristãs formarão o caráter da filha e repercutirão no seu comportamento enquanto mulher e mãe, como se observa no seguinte trecho de *Quero minha mãe*:

Busquei minha meta, meus filhos terão bons dentes, comerão o pão com o suor do rosto, como meu pai e Abel, serão cristãos fervorosos e tementes a Deus, só muito velhinhos morrerão e irão para o céu, lá, sim, lugar de demasias. Por aqui nada de excessos, como está já está bom demais. O que dizia minha mãe, cumpri como sentença. (PRADO, 2006b, p. 23-24).

Olímpia, em não raras ocasiões em sua vida, encontrou-se envolta por uma culpa inexplicável, pois, na menor necessidade de decisão, reaparecia “o velho medo, a velha fraqueza, de não seguir o desejo” (PRADO, 2006b, p. 39). Via-se sempre diante do impasse entre a sua liberdade pessoal e o que lhe era permitido, pela mãe, fazer. Os excessos nunca lhe foram permitidos, pois os limites a cerceavam, roubando-lhe o menor prazer:

Mãe, quantas vezes te vi alegre sem ser por gosto da tristeza? Quando a senhora pedia meus lápis de cor, pegava-os de um jeito que eu queria esconder-me, fugir da sensação de prazer pagão desagradando a Deus. Só goze a festa em suas providências. Começou o baile? Já chega, dançar também já é demais. Eu, Graça e Joana fomos afetadas e, ainda que loucas pra namorar e casar, demoramos a nos tornar mulheres comestíveis. (PRADO, 2006b, p. 27)

A proibição do divertimento e das pequenas alegrias era estendida da mãe às filhas. A austeridade da mãe, contudo, se faz maior em um trecho que mescla saudosismo e desamor como exemplo extremo da desarmonia que regia as memórias afetivas da narradora:

Quero parar no miolo desta flor com seu cheiro, à janela de nossa casa, com minha mãe viva, infeliz por eu não gostar de sapatos e não falar ‘você’, já com os peitinhos aflorando. Como doeu para ela tanto excesso. O mais lancinante de sua boca para mim foi: ‘ô trem ordinário’, seu olhar fosforescente. Nunca soube como me trespassou, era um xingo, ele mesmo ordinário, como não amola, vai dormir, vai tomar banho. Foi o tom, a vibração inusitada que me expulsou do amor. (PRADO, 2006b, p. 35)

É, portanto, das palavras duras e das limitações impostas pela mãe que Olímpia mais se ressentiu, e ao se dar conta desse ressentimento, até então inconsciente, a personagem narradora inicia-se num processo de tentar compreender e perdoar a sua mãe. Tal compreensão é buscada a partir do entendimento de que os valores que a mãe passava adiante já haviam sido impostos a ela um dia, mas não haviam sido questionados pela sua mentalidade ingênua de mulher provinciana, que via o pecado até nas atitudes mais inofensivas, como usar joias:

Será que a mãe gostava de joias? A única, a única mesma era a aliança oitavada. Não tinha relógio, nem brincos, meu deus, mais despojada que uma clarissa no mosteiro. Só tinha os olhos verdes, o belo corpo e a alma aterrorizada de ir para o inferno. (PRADO, 2006b, p. 19)

Aos poucos Olímpia chega ao entendimento de que sua mãe era antes uma mulher, um ser social, que como tal se encontrava submetida à realidade circundante. Aqui abre-se o espaço mais uma vez para uma leitura foucaultiana, pautada na fase genealógica de Foucault, quando constata, com o *Vigiar e punir*, as mudanças fundamentais que ocorrem nas sociedades ocidentais a partir do final do século XVIII, momento em que essas passam a ser normalizadas, disciplinarizadas. O sujeito é então submetido a “uma série de dispositivos (...) que estruturam o que os outros podem fazer com a função principal de ‘dirigir condutas’” (KOHAN, 2003, p. 72). Foucault observa: “as instituições disciplinares produziram uma maquinaria de controle que funcionou como um microscópio do comportamento” (FOUCAULT, 1997, p. 156). É quando entra em cena essa mecânica das disciplinas que a sociedade determina o lugar de cada sujeito: os loucos devem ir para manicômios, os doentes, para hospitais, as crianças, para a escola, e assim por diante. Desse modo, à família cabe seguir tal normalização, numa obediência ao Estado e à Igreja, que passam a determinar suas condutas.

Nesse sentido, por meio das reflexões da narradora, podemos chegar às raízes patriarcais que distinguem essa mãe, o que se explica em parte pela sua vida provinciana, pela ausência do progresso civil e intelectual onde ainda era vigente a mentalidade adestradora estabelecida pelo par Estado-Igreja de acordo com a qual:

O importante então era minimizar a personalidade dos desvios, [...] era combater os excessos femininos, pintados caricaturalmente nos sermões e nas pastorais, [...] era fazer da mãe um exemplo, e da maternidade uma tarefa, um projeto árduo que, como que prolongando as dores do parto por uma vida inteira, elevasse e notabilizasse a mulher numa espécie de via-crucis doméstica. (DEL PRIORE, 1995, p. 106)

Embora essa descrição de Mary Del Priore refira-se ao padrão de comportamento imposto às mulheres na sociedade colonial, ele aplica-se certamente ao modelo materno configurado pela literatura contemporânea de Adélia Prado, o que nos leva a refletir sobre a tal liberdade da mulher nos dias atuais. É mais comum do que se imagina a existência da boa-e-santa-mãe imposta pela Igreja, através do culto à Virgem. No poema “Mater Dolorosa”, do livro *Oráculos de maio*, a associação direta é feita logo no título, e no texto do poema a *secura materna*: “A senhora pôs coco, mãe? / – Que coco nada. / – Teve festa quando a senhora casou? – Teve. Demais. / – O quê que teve então? / – Nada não, menina, casou e pronto. / –

Só isso? / – Só e chega.” (PRADO, 2007b, p. 43). Além disso, as referências à vida como “vale de lágrimas” também são comuns no texto adeliانو, como uma herança materna, a exemplo do trecho de *Manuscritos de Felipa*:

Não está mais aqui quem falou ontem como uma perua empinada: não pago mais tributo à tristeza herdada de minha mãe, da ‘marroíce’, como diz Teodoro, referindo-se ao lado quaresmal da minha família, OS MARROIOS, um povo de chorões, bom pra se juntar num vale, fundar sozinhos uma cidade cercada de muros altos, chamada com propriedade Vale de Lágrimas, objeto de visitaçáo para turistas, os tais que alçam brejeiros mundo afora suas malas repletas. (PRADO, 2007a, p. 27)

Em Adélia Prado, as mães são tristes, e a identificação com essa tristeza materna faz dos sujeitos dos discursos adelianos seres com natureza nostálgica, que como todo bom cristão aceitam o sofrimento na certeza de ser a vida um vale de lágrimas. Marcadas pelo adestramento social, as mães de Adélia são também condicionadas de algum modo, seja pela Igreja, pelo marido ou pela própria fé, o que tem por consequência as restrições que são impostas às filhas. De acordo com Elódia Xavier, na literatura de autoria feminina brasileira, “a família como lugar de adestramento para a adequação social é, muitas vezes, a responsável pelos conflitos narrados; o resgate da infância, retomando a família de origem, torna visível a ação repressora do condicionamento familiar. [...] Voltadas, sobretudo, para o espaço doméstico, privado, as mulheres, ao construírem seu universo ficcional, priorizam as relações familiares [...]. (XAVIER, 2006, p. 7). Portanto, Adélia também nos envolve em seus laços familiares, dos quais se sobressai essa figura materna que vem sendo ressaltada.

No conto “Sem enfeite nenhum”, como já mencionamos, a imagem da mãe delinea-se de uma maneira ainda mais direta, já que do Carmo, a narradora, detém-se apenas a contar episódios vividos pela mãe, ressaltando as características desta, em uma narrativa que tem por início a expressão “A MÃE ERA DESSE JEITO:”, exatamente assim, em maiúsculas, e embora o conto descreva vários traços maternos, poderia ser sintetizado apenas na expressão título “Sem enfeite nenhum”. No conto, é ressaltada a religiosidade da mãe e, mais uma vez, é narrado o momento da morte da mãe, quando esta encomenda à filha que reze a “oração dos agonizantes”. São notáveis, ainda nesse conto, a reescrita de trechos constituintes de outras obras, como “Achava estudo a coisa mais fina e inteligente” (PRADO, 1987, p. 94) ou “o pai fazendo serão, ela falou: ‘coitado, até essa hora no serviço pesado.’” (PRADO, 1987, p. 94), que remetem explicitamente ao poema “Ensinamento”, de *Bagagem*. Desse modo, realça-se, no entrelaçar dos textos, a fragmentada e concordante poética adeliانو, que representa não apenas a mesma infância, mas também a mesma mãe, o que confirma a possibilidade de se

fazer uma leitura dessa obra considerando uma unidade dos traços na tessitura de um perfil de mãe.

Em *Quero minha mãe*, o cotidiano expresso também assemelha-se ao de outros textos e aos traços biográficos da escritora, o que é possível perceber, sobretudo, quando Olímpia deixa claro de onde fala e o que faz:

Moramos no lugar mais bobinho de Minas, nunca acharam uma cerâmica, um ferro de senzala nesta minha cidade. Cheira a Deus a velhice dos recém-nascidos, cheiram a sarcófago, a eternidade, os adoráveis nenéns. [...] Estou disposta para um monte de coisas, escrever o que me cair da telha, trabalhar na catequese, viajar ao Nordeste – projeto mais remoto por causa do avião –, ao norte de Minas, a lugares antigos, escrever um auto onde precisarei de luzes vermelhas e comprar uma coisa de ouro pra mim. (PRADO, 2006b, p. 34)

No excerto, o lugar de fala da escritora confunde-se com o seu espaço ficcional. E assim como Adélia, Olímpia também escreve, e escreve o que lhe vem à cabeça. Nessa escrita livre de Olímpia, fomos levados a tomar conhecimento de suas aflições mais íntimas. A narradora busca ajuda em consultórios e em igrejas para resolver sua guerra interior, mas tem discernimento suficiente para saber que “ficar doente é um dos preços que se paga pela graça de ver” (PRADO, 2006b, p. 60). Ela tinha consciência plena de que, nesse combate com a própria culpa não sairia vencedora: “é ilusão voar de asa-delta, estamos todos retidos e em culpa, o maior de todos os limites” (PRADO, 2006b, p. 36). Entretanto, vale ressaltar que essa consciência não equivale a uma aceitação, e o conflito da narrativa existe, justamente, porque não há aceitação.

É, pois, entre aspectos psicológicos e sociais, e depois de uma vida inteira de ressentimentos, aos sessenta anos, que Olímpia finalmente encontra o caminho que a levará a perdoar sua mãe. Coincidindo com sua páscoa cirúrgica, a cura do ressentimento e do mal-estar espiritual se estabelece quando a narradora entende que sua mãe não teve culpa da própria conduta, pois era apenas uma mulher ingênua, de perfil quase infantil e que se via, como todo sujeito social, sujeita a um sistema de poder. Diante da cura, os sonhos irrealizados tomam a forma do possível:

Experimento a palpável misericórdia, a carruagem não vai virar abóbora, o vestido é meu e não preciso andar curvada para mostrar gratidão. Pode brinquinhos de ouro, curso de dança pode, vestido de pano macio, ‘Olímpia, a glória de Deus é que o homem viva’, obrigada, doutora, a cadeia abriu-se, o voo impossível acontece [...] Como se tivesse voltado do Peru na corrente cósmica, agora está minha mãe. Desenvolta e bonita cozinha para Jonathan, os olhos verdes realçados com rímel. Vou me casar com o seu consentimento. (PRADO, 2006b, p. 75)

Além de mencionar outras obras, é possível aqui estabelecermos um diálogo entre *Quero minha mãe* e outra narrativa memorialística, mas autobiográfica de fato, que também é desenvolvida a partir da relação conflituosa entre mãe e filha, retomada quando da morte da mãe. Em *Uma morte muito suave*, Simone de Beauvoir descreve os momentos difíceis que vão da descoberta de um câncer até à morte de sua mãe, com a qual não tinha um relacionamento absolutamente próximo. Nesse caso, não chegaria a se tratar de ódio o que regia a relação com a mãe, mas nem por isso deixaria essa de ser uma convivência permeada de conflitos. Nas lembranças de Beauvoir, a mãe era ativa demais para a sua fragilidade infantil: “Possessiva, dominadora, ela teria querido conservar-nos inteiramente na palma de sua mão” (BEAUVOIR, 1984, p. 38). Entretanto, ao deparar-se com a notícia da proximidade da morte materna, Beauvoir adentra o universo materno na busca por respostas sobre o comportamento de sua mãe, chegando a justificar suas atitudes através das dificuldades que ela teria vivenciado em sua infância:

Não creio que minha mãe tenha sido uma menina feliz. [...] Por mais de uma vez queixou-se a mim da secura de sua mãe. [...] Mamãe entrou na vida sufocada pelos mais rígidos princípios: decoro provinciano e moral de colégio de freiras. (BEAUVOIR, 1984, p. 32-34)

A mãe de Beauvoir não está longe do perfil da mãe adeliana. Nos dois casos, a austeridade materna poda o comportamento das filhas, ocasionando nestas uma espécie de desamor e até uma paranoia posterior. Nesse sentido, Freud afirma:

É plausível que esse medo corresponda a uma hostilidade que na criança se desenvolve em relação à mãe, em consequência das muitas restrições envolvidas na educação e no cuidado corporal, e que o mecanismo da projeção seja favorecido pela pouca idade da organização psíquica. (FREUD, 2010, p. 375)

Beauvoir, assim como Olímpia, tenta explicar o comportamento da mãe a partir da realidade na qual ela estava inserida, se recusando a acreditar que sua conduta representasse falta de amor: “O seu amor às filhas era profundo, ao mesmo tempo que exclusivo, e o grande pesar com que o sofríamos refletia seus próprios conflitos” (BEAUVOIR, 1984, p. 40). Assim como Beauvoir, os sujeitos poéticos de Adélia imprimem em sua mãe marcas de dor e atribuem a esse ser a função de influenciar consideravelmente na sua subjetividade, sendo, portanto, as próprias personagens portadoras de um destino carregado de dor e de culpa por qualquer mínima alegria.

Um contraponto a essas representações da figura materna sob o olhar feminino pode ser feito pela observação dos escritos masculinos acerca da mãe. Ainda no universo memorialístico, são de Roland Barthes, por exemplo, alguns dos excertos mais representativos

do amor pela figura materna, com a escrita de um *Diário de luto* logo após a morte de sua mãe, em outubro de 1977. Através dos excertos, é dado ao leitor conhecer o tipo de relacionamento existente entre Barthes e sua mãe e perceber quão cara e especial era essa figura para o filho, representando um amor incondicional. Barthes não se conforma com a morte da mãe, assim como Beauvoir e as personagens de Adélia, no entanto, nesse caso, a mãe não representava conflito, austeridade, mas companhia, calma, refúgio, por isso a perda gera, não reflexão, como remediação à dor, mas solidão, ou o que o leva a se isolar para escrever um Diário, o luto profundo, que segundo Freud, requer uma dedicação exclusiva, “o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com o morto” (FREUD, 2011, p. 47).

Em *Diário de luto*, a imagem de Barthes muitas vezes se apresenta como uma criança reclamando a presença da mãe. No entanto, logo lembramos que se trata de um homem, mas que tem razões suficientes para estar apavorado e triste, pois perdeu, na figura da mãe, o ser mais fiel e mais próximo de si, com quem dividia o cotidiano, a vida, o que observamos na seguinte passagem: “Hoje – dia do meu aniversário – estou doente e não posso – não preciso dizer a ela” (BARTHES, 2011, p. 44). Ou ainda em:

Meu casaco é tão triste que mam., parece-me, não teria suportado o cachecol preto ou cinza que eu usava sempre, e ouço sua voz me dizendo para pôr um pouco de cor.

Pela primeira vez, então, pego um cachecol colorido (escocês). (BARTHES, 2011, p. 96)

No universo do luto barthesiano, não há espaço para a retomada de conflitos, levando-nos a acreditar que eles não faziam parte de tal relação ou que, ao menos, se havia conflitos, não tinham um espaço significativo em seus pensamentos. Ao contrário do que ocorre com a relação mãe-filha, dificilmente se encontra na literatura a representação de relações conflituosas entre mãe-filho.²³ Estas, no mais das vezes, são repletas de cumplicidade, quando não de dependência e de afeto, como está representado, por exemplo, na referência que o jagunço Riobaldo faz à morte da mãe, no *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa:

²³ Uma relevante exceção fica por conta de *Infância*, (1945), de Graciliano Ramos, em que o narrador encena o drama vivido por ele face à relação conflituosa com a mãe, que, além de não lhe demonstrar ternura, ainda o expunha a constrangimentos como a denominação através de expressões derrisórias. “Dava-me dois apelidos: bezerro-encourado e cabra-cega.” (RAMOS, 1961, p. 144). Ao examinar essa questão, Coutinho afirma: “A qualidade francamente pejorativa dos apelidos abala as expectativas dos leitores, quanto ao desempenho do papel social materno, que, nas figurações do imaginário coletivo, se prende, de hábito, a posturas que envolvem acolhimento” (COUTINHO, 2012a, p. 153). Ainda segundo Coutinho, somente na maturidade Graciliano desenvolve tónus emocional para compreender o comportamento materno, revestindo-se do sentimento da comoção, ou seja, o sair de si em direção ao outro, no propósito de alcançar a alteridade.

Minha mãe morreu – apenas a Bigrí, era como ela se chamava. Morreu, num dezembro chovedor, aí foi grande a minha tristeza que todos sabiam, uma tristeza do meu direito. De desde, até hoje em dia, a lembrança de minha mãe às vezes me exporta. Ela morreu, como a minha vida mudou para uma segunda parte. Amanheci mais. (ROSA, 2001, p. 153)

No que se refere à representação da figura materna na obra adeliana, verificamos ser ela bem mais complexa do que a atribuição de adjetivos que caracterizam seu tipo, como austera, fria ou indiferente, já utilizados por nós até aqui. Entendemos que, para um primeiro momento, essa caracterização era necessária, contudo a mãe adeliana deve ser percebida de modo mais amplo. Acreditamos que a complexidade dessa representação se deve às relações paradoxais entre mãe e filha constantes nessa obra como um todo. Assim como a infância adeliana é constituída a partir de opostos, não é totalmente feliz nem triste, a relação com a mãe nessa obra também não é detentora de um perfil apenas, e não se rege só por amor, mas também não é caracterizada pelo desamor, conforme ilustra a passagem a seguir, do livro *Filandras*:

Minha mãe era culpada de nossa casa não ser tão boa quanto a de tia Efigeninha, ainda que por nada eu quisesse trocar de mãe; complicada, difícil e suspirosa, mas tão bonita! O mundo era assim mesmo, maravilhoso e imperfeito. (PRADO, 2008, p. 38)

A ambivalência dessa relação é fundamental para que entendamos o conjunto de oposições que regem a representação da figura materna na obra de Adélia Prado. Talvez por manter uma relação de continuidade em suas obras, Adélia tenha conseguido expor a complexidade do sujeito mãe, representado sob o prisma do humano, e como tal, de acordo com Hannah Arendt (2007), é sujeito tanto às condições as quais lhe foram dadas quanto às condições criadas por ele próprio. Arendt elenca, como condições gerais da existência humana “a própria vida, a natalidade e a mortalidade, a mundanidade, a pluralidade e o planeta Terra” (ARENDRT, 2007, p. 19). É como consequência de tais fatores que a conduta humana deve ser observada.

Desse modo, embora a representação da mãe de Olímpia seja envolta por uma atmosfera de austeridade e de dor, isso não exclui o amor filial e a saudade que desperta, e a vida da personagem narradora, tal qual a infância de Carmela, requerera bastante equilíbrio no movimentado percurso, como no jogo de amarelinha, em que se vai do inferno até o céu e vice-versa. A princípio, Olímpia evocara a infância do menino Ivã para compará-la à sua, numa constatação de sua fraqueza, pois se tivesse sido uma criança forte como o menino do filme, talvez tivesse um perfil e não se perderia em seus medos e em suas culpas. Mas a sua infância foi justamente o contrário do que queria, ou seja, perdera-se em meio a um amálgama

de medos, para os quais a solução só se tornará possível com o reencontro com essa figura materna, ao que é levada pela busca do desvendamento do próprio ser, e é só a partir de então, tardiamente, quando reflete sobre a realidade da mãe, que Olímpia descobre, assim como do Carmo do conto “Sem enfeite nenhum”, que o que caracterizava a mãe “era raiva não. Era marca de dor” (PRADO, 1987), encontrando a paz interior e a verdade buscada na obra na certeza alcançada na última frase da narrativa, que contrasta e complementa o título da obra: “Minha mãe me quer” (PRADO, 2006b, p. 77).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama pesquisar. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. (Roland Barthes)

Ensinar o que ainda não sabemos, foi isso o que possivelmente fizemos ao escrever nossa pesquisa, afinal diante de um texto literário não acreditamos na possibilidade de sermos conduzidos a verdades absolutas. O que se deu aqui foi um constante tatear em um caminho que nos levou a uma leitura possível da obra, condizente com a nossa proposta inicial, em meio a tantas outras que foram e que ainda podem ser desenvolvidas.

Ao estudarmos a obra de Adélia Prado, verificamos, a princípio, como está exposto na parte introdutória deste trabalho, haver quase um estereótipo acerca de seus temas. No mais das vezes, são ressaltados o cotidiano, a religiosidade, o feminino, entre outros. Mesmo partindo desses temas já conhecidos e associados a essa literatura, a leitura do nosso *corpus*, entretanto, suscitou outra ideia acerca da obra adeliana. Com a realização deste trabalho, evidenciou-se para nós um novo modo de olhar essa literatura, pois ao invés de nos determos na constatação de traços já mencionados em estudos anteriores, aceitamos o risco de descobrir aspectos ainda não apreciados de modo consistente, ao tratarmos, por exemplo, da figura materna e de sua relação com a infância.

Na busca por chegar aos resultados pretendidos, deparamo-nos, primeiramente, com o teor memorialístico que permeia toda essa literatura. Por vezes, ao ler um dos livros de Adélia, nos encontramos diante de uma leve confusão, no sentido de pensarmos já tê-lo lido antes. E, em meio à pesquisa, acabamos por constatar que era justamente Adélia que havia citado a si própria, não como uma repetição do mesmo dizer, mas como quem avisa ao leitor sobre o princípio de coerência que envolve seus textos e que é sustentada pelo fio de memória que os percorre. Diante desse diálogo entre as diversas obras, nós, mesmo delimitando o nosso *corpus*, fomos convidados a estender a nossa leitura aos demais textos adelianos.

Destacou-se ainda aos nossos olhos a estrutura fragmentária com que Adélia expressa o seu discurso literário, a qual, para nós, é consequente do caráter memorialístico deste, afinal a memória não se caracteriza pela linearidade, tal qual os textos de Adélia, que mais parecem

cacos de um vitral, filandras ou manuscritos soltos. Como bons fragmentos de recordações cotidianas, esses excertos vestem melhor a roupagem propícia aos temas simples, ou seja, a linguagem prosaica, a ser recoberta com o colorido da imaginação, como sugerira o poeta Wordsworth (2001), no já referido prefácio de *Baladas líricas*.

Outro aspecto que foi apontando por nós, na segunda parte deste trabalho, refere-se ao diálogo que o texto adeliانو mantém com outros textos, o qual se apresenta de modo mais profícuo em relação à obra dos dois escritores mineiros com quem a própria escritora assume ter afinidade incomum, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade. A conversa com Rosa e Drummond se revela na linguagem, nas relações interioranas, no cotidiano mineiro universalizado ou, como preferimos denominar, na mineiridade que salta à vista, conduzindo o leitor à “estrada de Minas” de que fala Arrigucci (2002). A essa inter-relação com os dois escritores, sobressai-se apenas o diálogo com o discurso religioso, por meio da intertextualidade com a Bíblia e também como reflexo da concepção da escritora de que o poeta é um oráculo de Deus, sendo portador da *verdade* das coisas, ou seja, daquilo que está além de sua empiria. Nesse caso, destaca-se o absoluto entrelaçamento entre o que é humano e o que é divino.

Nas veredas do percurso em que buscávamos perceber como se coloca a infância nesse discurso literário, deparamo-nos com a recorrente presença do infantil nessa literatura, o que apreciamos especialmente com base na obra *Quando eu era pequena*. Trata-se de uma infância lembrada, marcada por episódios comuns da vida de uma criança interiorana, rodeada por adultos (principalmente os familiares) e que tem na mãe alguém que não se enquadra na carga semântica que envolve o adjetivo *maternal*, pois tem um cuidar diferenciado, que mais se associa ao vigiar.

Em *Quando eu era pequena*, são retomados episódios em que a complexidade que envolve o universo infantil vem à tona, e questões que envolvem a autodescoberta, a morte, a escassez material, o universo religioso e as relações afetivas, entre outras, são descobertas como mais próximas da criança do que é pensado, o que demonstra o engano concernente à simplificação da literatura infantil. Adélia aproxima-se, pois, em sua literatura, sem floreios, da infância social, regida e regrada por hábitos, valores e circunstâncias.

A representação da figura materna, por sua vez, também é conhecida por meio de um discurso memorialístico de um sujeito feminino que recupera os momentos longínquos em que convivera com sua mãe. Primeiramente, essas reminiscências são marcadas pela morte dessa figura materna, episódio que é narrado em passagens recorrentes na obra adeliانو como

um todo e foi reforçado ao considerarmos a narrativa de Olímpia, em *Quero minha mãe*. Estando a visão da mãe restrita ao horizonte da infância, essa figura se destaca e se faz presente justamente devido à sua significativa ausência, provindo daí o seu perfil simbólico, construído sob o signo do ausente e pautado em recordações e sentimentos resultantes de uma relação ligeira, marcada desde sempre pela falta. Na busca pelo autoconhecimento, Olímpia se vê diante da necessidade de conhecer também a mãe, cuja postura inflexível e indiferente lhe infundira na alma arraigadas feridas, que somente se dissiparam quando a narradora chega ao entendimento que a mãe é, antes de tudo, um sujeito social com seus acertos e desalinhos.

É, portanto, pelas vivências de um cotidiano rememorado que Adélia Prado nos coloca diante dessas duas temáticas. Em seus textos, infância e mãe não possuem uma fórmula e não obedecem a um estereótipo, pois essas representações talvez tenham por horizonte o real, que, embora não seja, de fato, representável, pode ser mais suportável quando toma os contornos da arte literária. A imperfeição da mãe em suas inúmeras contradições e os dissabores de uma infância marcada por essa realidade materna e pela falta de recursos econômicos assinalaram as nossas descobertas neste trabalho.

Portanto, em Adélia, a infância já não é o paraíso perdido, e a mãe não chega a ser nem maternal, o que não significa, contudo, que sejam colocadas sob o signo da desumanidade; ao contrário, talvez isso ocorra porque as duas temáticas são representadas nessa obra sob um prisma poético que revela antes de mais nada o que de mais humano, portanto imperfeito, há nelas.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- ANGIOLILLO, Francesca. Adélia ata escritos com filandras. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 dez. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1212200111.htm>>. Acesso em: 29 fev. 2015.
- ARENDRT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1975.
- BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BALBINO, Evaldo. A poética do desdobramento: tradição literária masculina e ruptura na “bagagem” de Adélia Prado. **Poesia sempre**, Rio de Janeiro, n. 20, mar. 2005.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa & prosa**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1974.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Diário de luto**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- _____. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **S/Z**. Lisboa: Edições 34, 1980.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo I: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970a.
- _____. **O segundo sexo II: a experiência vivida**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970b.
- _____. **Uma morte muito suave**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a crianças, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2002.

BESSA, Raimunda Alvim Lopes. **A arte de um vitral**: fragmentos do cotidiano em Adélia Prado. 2008. (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

_____. A sedução de Teresa. In: D'ÁVILA, Santa Teresa. **Livro da vida**. São Paulo: Peguin Classics Companhia das Letras, 2010.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

CAMPOS, Roberta Bivar Carneiro. Investigações sobre o Amor Materno: sobre significados, experiências, afetos e práticas corporais na maternidade. Algumas notas para pesquisa. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**. João Pessoa: v. 4, p. 210-222, ago. 2005.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática S.A., 1989.

_____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHAL, Tânia. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, n. 1, mar. 1991.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**: (1882-1982). São Paulo: Quíron, 1983.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**: relações e perspectivas; conclusão. São Paulo: Global, 2004. v. 6.

COUTINHO, Fernanda. **Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2012a.

_____. **Representações da infância na literatura**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012b.

_____. Clarice e a infância jamais perdida. In: COUTINHO, Fernanda; MORAES, Vera. **Clarices**: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de *Laços de família*). Fortaleza: Imprensa universitária, 2011. p.123-141.

D'ÁVILA, Santa Teresa. **Livro da vida**. São Paulo: Peguin Classics Companhia das Letras, 2010.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo**: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

_____. **Histórias do cotidiano**. São Paulo: Contexto, 2001.

FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa**: fronteiras, margens, passagens. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

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

FOUCAULT, Michel. **O governo de si e dos outros**: cursos no Collège de France (1982-1983). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1997.

FREI BETTO. Adélia nos prados do senhor. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 9, p. 121-127, jun. 2000.

FREIRE, Maraisa Daiana da Silva; TOMÉ, Talita Dias. *Bagagem*, de Adélia Prado: o lugar da família. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUAGENS E INTERAÇÃO. 4, jun. 2013., Maringá. **Anais...** Maringá, 2013.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime patriarcal. São Paulo: Global, 2003.

_____. **Sobrados e mocambos**: decadência do patriarcado e desenvolvimento urbano. São Paulo: Global, 2004.

FRUGONI, Chiara. **A vida de um homem**: Francisco de Assis. Tradução de Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira *et al.* Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

_____. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GUIMARÃES, Maria Severina Batista. **O canto imantado**: um estudo da obra poética de Adélia Prado, Dora Ferreira e Hilda Hilst. 2006. Tese (Doutorado em Teoria literária) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. v.4.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOHLFELDT, Antonio. A epifania da condição feminina. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 9, jun. 2000.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JUNG, Carl Gustave. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KOHAN, Walter Omar. **Infância**: entre educação e filosofia. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

LAJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, M.C. (org.). **História social da infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 1997.

LAUWE, Marie-José Chombart de. **Um outro mundo**: a infância. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1991.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Sônia Maria van Dick (Org.). **Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1997.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUCAS, Fábio. **Mineirações**. São Paulo: Oficina de livros, 1991.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MATA, Anderson Luís Nunes da. **O silêncio das crianças**: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea. 2006. (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: poesia e prosa. São Paulo: Cultrix, 2012.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

OKSALA, Johanna. **Como ler Foucault**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

PAZ, Otávio Paz. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERRONE-MOISÉS. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Com Roland Barthes**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

POESIA SEMPRE. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, n. 20, março de 2005.

PRADO, Adélia. **A duração do dia**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Record, 2006a.

_____. **Carmela vai à escola**. Rio de Janeiro: Galera Record, 2011.

_____. Entrevista – Adélia Prado. **Memória Roda Viva**. São Paulo, 5 set. 1994. Disponível em: <<http://www.rodaviva.fapesp.br>>. Acesso em: 4 out. 2013.

_____. Entrevista – *Quando eu era pequena*. **Grupo Editorial Record**. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em:

<http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=1659&id_entrevista=128. Acesso em: 26 jan. 2015

_____. **Filandras**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Manuscritos de Felipa**. Rio de Janeiro: Record, 2007a.

_____. **Miserere**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. Mística e Poesia. **Revista Magis: Cadernos de Fé e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 21, p.2-40, 1997.

_____. **Oráculos de maio**. Rio de Janeiro: Record, 2007b.

_____. Oráculo de maio. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 9, jun. 2000. Entrevista.

_____. Oráculos de um coração disparado. **Poesia sempre**, Rio de Janeiro, n. 20, mar. 2005. Entrevista.

_____. **O coração disparado**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. **O homem da mão seca**. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **O Pelicano**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. **Os componentes da banda**. Rio de Janeiro: Record, 2006b.

_____. **Quando eu era pequena**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. **Quero minha mãe**. Rio de Janeiro: Record, 2006b.

_____. **Solte os cachorros**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

_____. **Terra de Santa Cruz**. Rio de Janeiro: Record, 2006c.

QUEIROZ, Vera. **O vazio e o pleno**: a poesia de Adélia Prado. Goiânia: UFG, 1994.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão**: veredas. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Emílio ou da educação**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

_____. O coração disparado de Adélia Prado. **Suplemento Literário de Minas Gerais (SLMG)**, Belo Horizonte, n. 593, 13 mar. 1978.

SILVA, Deonísio da. Esses jornalistas que tanto nos ensinaram. **Observatório da Imprensa**, São Paulo, 19 jun. 2007. Disponível em:

<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/esses_jornalistas_que_tanto_nos_ensinaram>. Acesso em: 15 maio 2014.

SOARES, Angélica. Extensões erótico-religiosas nas “Fantasias de céu” de Adélia Prado. **Poesia Sempre**, Rio de Janeiro, n. 20, mar. 2005.

SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Uma ideia moderna de literatura**: textos seminais para os estudos literários (1688 - 1922). Chapecó, Sc: Argos, 2011.

XAVIER, Elódia. A representação da família no banco dos réus. **Interdisciplinar**, Itabaiana, v. 1, p. 7-20, 2006.