

“MEU CORAÇÃO DE CADELA” UMA ANÁLISE DO POEMA BAIRRO, DE ADÉLIA PRADO, SOB AS LENTES DO DESEJO

Júlio César de Araújo Cadó
(UFRN)

Maria Regina Soares Azevedo de Andrade
(UFRN)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES	
Júlio César de Araújo Cadó é Licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Mestre na área de Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem e doutorando no mesmo programa. E-mail: julioccado@gmail.com Maria Regina Soares Azevedo de Andrade é Licenciada em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Mestre na área de Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem e doutoranda no mesmo programa. E-mail: regina0azevedo@gmail.com	
RESUMO	ABSTRACT
Este artigo investiga a presença do desejo erótico na dicção poética de Adélia Prado. A obra da poeta mineira despontou na paisagem da poesia brasileira na década de 1970, recebendo atenção da crítica literária, tanto nesse momento inicial, quanto reconhecimento posterior. Como <i>corpus</i> de leitura, elege-se o poema “Bairro”, publicado em <i>O coração disparado</i>, segundo livro da autora, lançado em 1977. Nele, destacam-se, entre os aspectos recorrentes, o erotismo e o desejo como vetores constitutivos dos poemas, sendo, por vezes, associados à configuração de vozes poéticas identificadas com o feminino. Para compreender as categorias de análise, são utilizadas as seguintes contribuições teóricas: de Octavio Paz (1994) e Eliane Robert Moraes (2021) sobre o erotismo, Guilherme Gontijo Flores (2020) e Roland Barthes (2015) sobre o desejo, e Dominique Combe (2010) sobre o eu lírico. Com o estudo detido do poema, percebe-se a inscrição da experiência do sujeito feminino como sujeito desejante, que assume suas vontades e anseios, no corpo do texto. Desse modo, a escrita de Adélia Prado vai de encontro a preceitos sociais moralmente legitimados, assim como de paradigmas da tradição lírica.	This paper investigates the presence of erotic desire in Adélia Prado's poetical speech. The work of the poet from Minas Gerais emerged on the landscape of Brazilian poetry in the 1970's, receiving attention from literary critics, at this initial moment, and later recognition. As reading <i>corpus</i>, it is elected the poem “Bairro”, published in <i>O coração disparado</i>, second book of the author, released in 1977. In this book, eroticism and desire stand out as constitutive vectors of the poems, being, sometimes, associated with the configuration of poetical voices identified with the feminine. To understand the categories of analysis, the following theoretical contributions are used: Octavio Paz (1994) and Eliane Robert Moraes (2021) about eroticism, Guilherme Gontijo Flores (2020) and Roland Barthes (2015) about desire, and Dominique Combe (2010) about the lyrical speaker. With the close study of the poem, it's seen the inscription of the experience of the female subject as a desiring subject, who assumes her wishes and desires, in the body of the text. In this way, Adélia Prado's writing goes against morally legitimized social precepts, as well as paradigms of lyrical tradition.
PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Poesia brasileira de autoria feminina; Adélia Prado; Erotismo; Desejo.	Brazilian poetry by female authorship; Adélia Prado; Eroticism; Desire

INTRODUÇÃO

Nascida em Divinópolis, interior de Minas Gerais, Adélia Prado realizou sua estreia no mundo editorial aos 40 anos, com o livro *Bagagem* (1976), dando início a uma vida em livro que já segue por meio século. Até o momento, a autora possui uma obra composta por cerca de duas dezenas de livros, entre poesia e prosa, com reconhecimento de público e de crítica, inclusive entre seus pares. Na atualidade, no ano de 2024, destaca-se o reconhecimento da obra poética de Adélia através da atribuição do Prêmio Machado de Assis, oferecido pela Academia Brasileira de Letras, e do Prêmio Camões, fruto de uma parceria entre os Governos de Brasil e Portugal.

Formada em Filosofia, Adélia Prado atuou como professora no ensino básico por mais de 20 anos, até decidir abandonar o magistério para se dedicar exclusivamente à escrita. Com a forte presença da religiosidade em sua vida, a mineira concebe o fazer poético como uma manifestação de fé, cujo estímulo pode ser comparado a ler um texto sagrado, apaixonar-se ou contemplar as miudezas cotidianas. Em depoimento acerca da relação entre poesia e filosofia – tão antiga quanto se pode retornar no tempo –, a poeta nos apresenta uma aproximação entre a leitura das ideias filosóficas e a leitura dos versos de um poema, ambas as experiências referidas pelo despertar sensorial da descoberta do mundo mais ao rés do chão e do corpo: “Tirava o fôlego de tão bom. Era como olhar formigas e de repente descobri: formiga é para sempre. Um gozo sensorial que se confundia bastante com o calor que me provocava o olhar dos moços sobre minha verde pessoa” (Prado, 2018, p. 9, grifos nossos).

É com esse mesmo apreço pelas descobertas das coisas e de si que a poeta escreve versos como “Mulher é desdobrável. Eu sou”, que encerra o poema “Com licença poética”, do seu primeiro livro¹. Tal definição do “ser mulher” reflete a presença de uma voz feminina marcadamente identificada em seus textos ao abusar desse “ser desdobrável”, que traz junto a si, amalgamados, o desejo, o corpo e a poesia.

Neste artigo, elegemos para análise o poema “Bairro”, presente no livro *O coração disparado*, de 1977, com o objetivo de compreender o desejo erótico como fator que redimensiona o sujeito poético feminino em Adélia Prado, configurando um gesto de questionamento a paradigmas hegemônicos da tradição lírica. O poema tematiza a vontade ardente de uma mulher diante de um homem. Com uma linguagem simples e sem rodeios, uma voz feminina divaga e delira de desejo por um homem que não preenche os requisitos do que socialmente se considera um “bom-partido”. Enquanto

¹ Figura presente desde a estreia de Adélia Prado em poesia, Carlos Drummond de Andrade também é convocado no poema de abertura do livro *Bagagem*. Ao invés da conformação em ser “gauche na vida”, a voz poética do texto de Adélia afirma o traquejo maleável do feminino: “Vai ser coxo na vida é maldição para homem” (Prado, 2023, p. 17).

ela aparenta ser bem instruída e pertencer a uma classe social elevada, ele não tem bons modos e seus atributos se resumem à beleza física. Para ela, o corpo dele basta, é o suficiente para fazê-la sentir-se “à flor da pele”.

Dividimos o estudo em três seções, além desta introdução e das considerações finais. Na primeira delas, tecemos comentários sobre o livro em que o poema está inserido. Em seguida, empreendemos uma análise detida do poema “Bairro”. Na terceira seção, analisamos a construção de um sujeito feminino desejante no poema de Adélia Prado, alinhando-nos a discussões sobre literatura de autoria feminina e situando o poema em relação à poesia brasileira contemporânea escrita por mulheres, com destaque para a metáfora do “coração de cadela”.

1 OS VINTE ORGASMOS DA MULHER: O CORAÇÃO DISPARADO

O coração disparado, obra da década de 1970, recebeu o prêmio Jabuti de poesia em 1978. Podem ser delineadas algumas questões que despontam dos poemas do livro, como a condição feminina, o encontro com a poesia, a experiência religiosa e a paisagem interiorana. O livro está organizado em quatro partes: “Qualquer coisa é a casa da poesia”, “O coração disparado e a língua seca”, “Esta sede excessiva” e “Tudo que eu sinto esbarra em Deus”. É interessante observar os nomes dessas partes, pois elas podem ser reveladoras das questões suscitadas pelos poemas.

Na primeira seção, cujo poema de abertura desmonta a sacralização da família ao trocar o genealógico pela “árvore ginecológica”, são explorados diferentes elementos do inventário do cotidiano, mostrando que são muitas as “casa[s] da poesia”. O guarda-chuva, as flores, a paisagem interiorana são algumas das afinidades eletivas da poeta. Ao matiz do cotidiano que tinge os versos de Adélia, mistura-se, ainda, gestos de compreensão do próprio corpo e do desejo, como nos versos finais de “Nem um verso em dezembro”, nas proximidades dos festivais natalinos – com o peso simbólico e dogmático:

[...]

Preciso me confessar ao homem de Deus:

cometi gula, ansiei pelo detalhe das fraquezas alheias

e mesmo tendo marido explorei meu corpo.

Nem um verso em dezembro, eu que para isso nasci e vim ao mundo.

Minha alma quer copular.

Os magos passam de jato, a estrela se esconde,

chove torrencialmente no Brasil.

(Prado, 2021, p. 24-25).

“Bairro” está no segundo segmento do livro, que, além de retomar o próprio título da obra, alude, com seu nome, “O coração disparado e a língua seca”, a sensações que podem tomar o corpo das pessoas em decorrência de algum sentimento, principalmente relativo à paixão, que toma o corpo com os sintomas enunciados. Mesmo em uma primeira leitura, é nítida a relação tecida, do ponto de vista temático, entre as questões suscitadas por esse título e o poema a ser analisado.

Em “Bairro”, é enunciada a excitação apaixonada do sujeito poético, que não se furta em revelar o que sente, apesar de o desejo ser, como aponta Guilherme Gontijo Flores (2020, p. 13), “[...] coisa cega por excelência: não aponta ao que determina a vontade e por certo não cabe num querer, nem se pode resumir ao que surge na consciência como direcionamento das ações”. Ao tom desejante que ecoa no texto, no virtual corpo do eu lírico, alinha-se, ainda, a inscrição do desejo no poema, no corpo de linguagem. De modo a compreender os mecanismos engendrados por Adélia Prado para imprimir esse sentimento nos versos, passamos, na seção seguinte, ao atrito com o poema, em diálogo com os referenciais teóricos apresentados e leituras precedentes da lírica da poeta.

A língua seca da seção anterior dá lugar à sede da qual é sintoma na terceira parte do livro. Aos aspectos que ressoam os outros poemas, é de se destacar a presença da figura persistente de Deus nos textos, também como eventual interlocutor do eu lírico, como no poema “Ausência da poesia”: “Ó Deus, meu filho me pede a bênção, eu dou” (Prado, 2021, p. 59). É na relação com a experiência mística da religiosidade que, por vezes, Adélia performa as interrogações que cercam o gesto da criação poética. Muito citado, o poema “Paixão” traz essa questão para os versos:

De vez em quando Deus me tira a poesia.
Olho a pedra, vejo pedra mesmo.
O mundo, cheio de departamentos,
não é a bola bonita caminhando solta no espaço.
Eu fico feia, olhando espelhos com provocação,
batendo a escova com força nos cabelos,
sujeita à crença em presságios.
[...]
(Prado, 2021, p. 73).

Nessa passagem, depreende-se uma visão da poesia, que não a reduz a um dado textual, mas adquire contornos transcendentais de um modo de enxergar a existência, que, como lemos na seção seguinte: “Tudo que sinto esbarra em Deus”, inclusive a poesia. Além da recorrência de temas e de procedimentos gerais caros ao livro, nota-se, na última parte, a presença de personagens que habitam os poemas e as referências ao

texto bíblico. Assim como em “Bairro”, alguns poemas colocam em cena, junto do sujeito poético, a figura de um companheiro, a exemplo de “A carne simples”: “Hoje peço ao homem deitado do meu lado: / me deixa encostar em você / pra ver se eu durmo” (Prado, 2021, p. 101).

Como vimos, o desejo e o erotismo são tônicas presentes em todas as partes do livro. Essa voz lírica feminina fala de seu “cio que não cessa” (Prado, 2021, p. 73), como se cada poema que tematiza a ardência erótica repetisse a pergunta: “A mulher pode vinte orgasmos?” (Prado, 2021, p. 62). Vemos essa circularidade de temáticas, na obra, integrada à “dialética do desejo” de que fala Roland Barthes, porque também essa poética parece querer “uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (Barthes, 2015, p. 9). Na seção seguinte, esmiuçamos a análise de “Bairro”, com atenção especial para esse jogo do desejo.

2 TÃO À FLOR DA PELE: O POEMA

No ensaio “A fonte da poesia”, Edgar Morin (2008) defende que a realidade humana encontra-se imersa em dois estados: o prosaico e o poético, os quais foram historicamente distanciados. Para o antropólogo, o estado prosaico foi colocado em primeiro lugar, enquanto o estado poético foi relegado ao segundo plano. No entanto, a partir da evocação do prosaísmo, o poema pode se transformar em local de encontro entre essas duas dimensões constitutivas da vida.

Assim enxergamos o poema “Bairro”, que tematiza algo íntimo, forte e, por vezes, reprimido: o desejo de uma mulher por um homem. De imediato, o título do poema remete a aspectos do prosaico, que se sustentam a partir das construções imagéticas e das escolhas lexicais, contribuindo para a ambiência de simplicidade banal que adquire, no entanto, matizes intensos. Vejamos o corpo-linguagem do poema:

Bairro

O rapaz acabou de almoçar
e palita os dentes na coberta.
O passarinho recisca e joga no cabelo do moço
excremento e casca de alpiste.
Eu acho feio palitar os dentes,
o rapaz só tem escola primária
e fala errado que arranha.
Mas tem um quadril de homem tão sedutor
que eu fico amando ele perdidamente.
Rapaz desses

gosta muito de comer ligeiro:
bife com arroz, rodela de tomate
e ir no cinema
com aquela cara de invencível fraqueza
para os pecados capitais.
Me põe tão íntima, simples,
tão à flor da pele o amor,
o samba-canção,
o fato de que vamos morrer
e como é bom a geladeira,
o crucifixo que mamãe lhe deu,
o cordão de ouro sobre o frágil peito
que.
Ele esgravata os dentes com o palito,
esgravata é meu coração de cadela.
(Prado, 2021, p. 48-49).

O poema se organiza em apenas uma estrofe, na qual são encadeados os 25 versos livres que dão forma ao poema. Considerando essa característica, para melhor visualizarmos os recursos composicionais mobilizados, façamos, do ponto de vista metodológico, a segmentação do poema em quatro movimentos, formados pelos versos 1-4, 5-15, 16-23 e 24-25. Em linhas gerais, a sequência entre as partes acompanha o processo de conjunção, cada vez mais intenso, entre o sujeito poético e o rapaz desejado.

No primeiro movimento, percebemos a predominância do teor descritivo. Cada par de versos funciona de modo a configurar uma imagem que condensa, como uma fotografia, quadros da realidade cotidiana: um homem jovem almoçando e um passarinho em busca de seu alimento. Essas cenas podem ser visualizadas como um abrir de portas, um convite para enxergar o cotidiano ao redor. Esse bairro não é nostálgico (“ah, que saudades de quando podíamos ficar na calçada...”), tampouco idealizado, perfeito, enfeitado por qualquer romantismo.

Tem-se, então, um estereótipo de bairro — como vemos que são, também, outros elementos do poema —, repleto de simplicidade e de cenas prosaicas, que, aos olhos mais sensíveis, são repletas de beleza. Conforme Elis Cardoso (2018), a linguagem cotidiana pode ser material para a produção literária, esse aspecto que torna a expressão poética repleta de possíveis significados. O poema de Adélia Prado é ricamente construído com elementos prosaicos, sejam verbos (“palitar”, “reciscar”), substantivos (“excremento”, “casca de alpiste”, “bife”, “rodela”, “geladeira”, “samba-canção”) e adjetivos (“sedutor”, “simples”).

A colocação em sequência desses elementos nos permite enxergar a construção de uma série fotográfica que, uma vez justaposta, cria o efeito de paralelismo imagético entre as duas cenas focalizadas. Tal relação se justifica quando observamos as escolhas

dos verbos presentes nas sentenças: do lado humano, “palita”; do lado animal, “recisca”. Esses vocábulos se assemelham ao considerarmos aspectos semânticos, pois aludem ao movimento reiterado de revolver um corpo – recuperado, como veremos, em outras passagens do poema –, seja com um palito de dente, seja com as garras de nosso próprio corpo.

Com efeito, é esse cotidiano dessublimado o responsável por apreender a atenção do eu lírico de Prado. Essa voz emerge, explicitamente, nas linhas do texto a partir do quinto verso, dando início ao que chamamos de segundo movimento, marcado pela presença do pronome “Eu”, logo na abertura. Nota-se que a sintaxe do verso reforça a inflexão mais subjetiva do poema ao encadear, na construção, um verbo utilizado para expressar um ponto de vista (“acho”) e um valor (“feio”). Isso, no entanto, não significa a defesa de certo objetivismo puro no momento anterior, haja vista a relação complexa entre sujeito-mundo-linguagem materializada na escrita poética. Ressaltamos apenas como a matéria linguística imprime, de maneira acentuada, esse aspecto nos versos em foco.

Esse processo serve de ensejo para pensar acerca da construção do sujeito lírico. Observando o percurso reflexivo que cerca esse componente do texto poético, são variadas as abordagens que podem ser consideradas, conforme nos apresenta Dominique Combe (2010). De defensores do biografismo irrestrito àqueles que negam, em absoluto, os vínculos entre sujeito empírico e sujeito lírico, a questão parece se manter em aberto. Diferente de outros gêneros literários, nos quais a cisão entre os autores e as vozes textuais é assumida sem tanta problematização, ao tratar do texto poético — em especial, quando este apresenta tonalidade lírica —, a tendência do senso comum é de enxergar o enunciado como simples colocação do eu do poeta, algo que se agrava quando o texto é assinado por uma mulher.

3 O CORAÇÃO DE CADELA: DESEJO E EROTISMO EM “BAIRRO”

Como aponta Zolin (2019), a autoria feminina foi cristalizada em certos locais na história e na crítica literária. No caso de Adélia Prado, sendo uma das representantes, na poesia brasileira, da linhagem dos poetas órficos, o trabalho com questões concernentes ao cotidiano feminino, ao erotismo, à experiência místico-religiosa, por exemplo, fizeram com que os sujeitos líricos dos poemas fossem compreendidos, num primeiro momento, como resultantes da projeção direta do sujeito biográfico, em oposição à artificialização dessas vozes que soam nos textos. Para Combe (2010), uma possibilidade de compreensão, ainda que não definitiva, para burlar a leitura dicotômica desse elemento caro ao texto poético é o dinamismo resultante do jogo entre

o biográfico e o ficcional do eu lírico. Nesse processo de formação constante, revela-se a instabilidade da categoria:

Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe. O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo (Combe, 2010, p. 128).

Sem elidir do horizonte de leitura o fato de ser um poema escrito por uma mulher, sujeito historicamente situado em uma sociedade patriarcal — e, portanto, também uma contraventora, ao escrever sobre o tema em plena década de 1970 no Brasil —, interessam-nos os mecanismos de composição que levam à irrupção da voz feminina no poema, sujeito de seu próprio desejo. Sobre esse aspecto, o desejo retratado no poema representa uma ruptura com o amor romântico e com os valores sociais vigentes. Isso porque, historicamente, à mulher, coube ser objeto de desejo — o corpo da mulher é “onipresente [...]. Mas esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele.”, como nos diz Michele Perrot (2003, p. 13). Entretanto, no poema de Prado, o corpo olhado, admirado e desejado é de um homem, enquanto a mulher passa por certa metamorfose, ao sair do papel de objeto para o de ser desejante. O que vemos, então, é um movimento de simultaneamente erotizar o feminino e causar rupturas, fissuras: a mulher deseja, e esse desejo é insubordinado, foge às estruturas e normas consolidadas.

Acerca da configuração do rapaz, é grande a quantidade de adjetivos usados como modificadores de seu corpo e seu modo de se portar: a ele é atribuído um quadril “sedutor”, ele fala “errado”, age de forma “feia” (palita os dentes em público). Na construção desse retrato, “rapaz” funciona como uma classificação, um estereótipo. Essa evidência se fortalece no décimo verso: “Rapaz desses”, o que reforça uma coletivização desse sujeito, ou, ao menos, da forma como ele é visto pelas lentes da sociedade. Por essa forma de tratamento, ele é enquadrado em um tipo social, um entre tantos. Somos levados a apreendê-lo em termos estritamente corporais, mediante a ênfase no corpo como objeto de desejo e evidência de sua condição social, muito ligada ao físico e ao braçal: não possui bons modos, é de baixa escolaridade e, pelo conjunto de aspectos, tem o prosaísmo como traço que permeia sua vida.

No poema, a referência ao “quadril” funciona como metonímia dessa existência. É de se destacar a eleição dessa parte do corpo como ponto condensador da personagem, haja vista que ela desloca as coordenadas do desejo para o baixo corporal (Moraes, 2021), ação acompanhada pelo rebaixamento do olhar do eu lírico que o observa. O interesse suscitado pelo corpo do rapaz faz com que as características que

poderiam inibir o desejo sejam suspendidas. Esse aspecto é flagrante na passagem: “Mas tem um quadril de homem tão sedutor/ que eu fico amando ele perdidamente” (Prado, 2021, p. 48). A conjunção adversativa já coloca em tela o contraponto àquilo que foi dito, com uma força realçada por termos como “tão” e “perdidamente” a ponto de deixar o eu lírico aos pés do sentimento.

A visão apresentada no poema é de dois sujeitos mostrados em suas verdades, pessoas comuns cujas características (dimensão corporal, costumes, falhas), vontades (desejo, “pecados capitais”) e necessidades (alimentação, sexo) não estão turvas sob um véu, mas têm tratamento em primeiro plano. Não há espaço para romantismo, meias-palavras ou meias-verdades. O desejo sexual é expresso até nas entrelinhas, como em “gosta muito de comer ligeiro”, onde se evidencia uma forte conotação sexual, suscitada pela observação da figura do rapaz.

Nota-se, ainda, a mudança rítmica no poema deflagrada pelo verbo “comer”, o qual é seguido por elementos enumerados que impelem à aceleração da leitura. Aqui, o desejo se confunde com a ideia de amor e paixão, e o corriqueiro é belo, especial, o próprio motivo do poema. Nesse sentido, e visto que os sujeitos têm consciência da finitude da vida (“o fato de que vamos morrer”), é urgente agir, entregar-se, viver. Esse é um dos recursos sonoros que Prado mobiliza na construção do poema, convocando que o leitor seja *co-movido* pelas sensações expressas no texto. Outro exemplo é a aliteração do /R/ no sétimo verso (“e fala e/R/ado que a/R/anha”), cujo processo de articulação gera na garganta a sensação expressa pelo verbo, causando a desaceleração do ritmo de leitura. Assim, são suscitadas no corpo do leitor o correlato das ações apresentadas no poema.

Não fica nítido no poema a certeza relativa ao encontro efetivo entre o eu lírico e seu objeto de desejo. O distanciamento colocado logo nos primeiros versos impele a pensar que as coisas ocorrem mais no plano imaginativo dessa mulher (o eu lírico) do que na prática. Nesse sentido, a visão erótica do poema se afina com a perspectiva de Octavio Paz (1994), autor que considera o papel imprescindível da fabulação imaginativa para o erotismo:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. [...] O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora (Paz, 1994, p. 12).

Nesse sentido, a força do imaginário erótico é tal que pode romper as barreiras sociais, morais e espaciais que separam esses dois sujeitos. O envolvimento entre eles

não se restringe ao conteúdo, sendo inserido na estrutura do texto. Apesar de o poema não apresentar uma métrica regular, desponta do conjunto de versos o vigésimo terceiro, formado apenas pela partícula “que”. Observando a configuração do texto em retrospecto, esse verso vem no final de uma sequência enumerativa de imagens heterogêneas relacionadas à eventual vida do rapaz: “o samba-canção, / o fato de que vamos morrer / e como é bom a geladeira, / o crucifixo que mamãe lhe deu, / o cordão de ouro sobre o frágil peito”. Como procedimento, o encadeamento imagético recupera a justaposição de cenas dos primeiros versos. Agora, porém, elas são costuradas a partir de retalhos díspares, na tentativa, empreendida pelo eu lírico, de elaborar uma história para aquele rapaz.

O que coloca o eu lírico em êxtase é o conjunto de elementos atribuídos ao rapaz, e a enumeração desses atributos ocorre de maneira fluida, ligeira, natural, tal qual uma entrega carnal, de acordo com a natureza do desejo. A forma abrupta como a sequência foi concluída abre margem para questionamentos. O porquê de escolher finalizar com um “.” e não outra pontuação remete ao ápice dos sentidos dessa mulher, um estágio no qual nada pode descrever o que ela sente, porque a completude é alcançada pela entrega, sem tempo para esperar nem ao menos a complementação da sintaxe – é o ápice do gozo.

O encontro com esse homem atenta para a mortalidade, a brevidade da existência, ao mesmo tempo em que convida para desfrutar cada momento possível, invocando a máxima *carpe diem*. Essa ideia é balanceada pela imagem da geladeira, eletrodoméstico cuja função é aumentar a vida útil dos alimentos; de maneira análoga, o rapaz possibilita aproveitar o infinito de cada instante. A equivalência entre desejo, paixão e amor é outro índice, no texto, da fugacidade prosaica: diante da intensidade dos sentimentos, não há necessidade de teorizá-los, distingui-los, é tudo motivo para ficar-se “amando perdidamente”.

Há, ainda, elementos próprios do universo religioso, como o cordão no pescoço do rapaz. Pode-se entender que essa dimensão é trabalhada a partir de dois focos. Por um lado, é destacado o crucifixo, forma do cordão, símbolo religioso/espiritual. Por outro, a ênfase é dada à substância da qual o cordão é feito (“o cordão de ouro sobre o frágil peito”). Dessa forma, o peito, parte vulnerável e sensual do corpo, torna-se dotado de uma defesa espiritual (crucifixo) e de um escudo físico (cordão de ouro). O peito dele encontra-se protegido, já o dela está aberto, tanto que os efeitos de palitar os dentes são sentidos no “coração de cadela”.

Nesse sentido, o corpo de Deus (representado pelo crucifixo) sob o corpo do homem desejado é uma imagem poética que merece destaque, porque une imortalidade e mortalidade, sagrado e profano. Em *Corpos reconfigurados*, Elizabeth Grosz (2015, p.

53) aponta que, na tradição cristã:

[...] a separação entre a mente e o corpo foi correlacionada à distinção entre o que é imortal e o que é mortal. Enquanto o sujeito está vivo, a mente e o corpo formam uma unidade indissolúvel, cujo melhor exemplo talvez seja a própria figura de Cristo, cuja alma, cuja imortalidade, deriva de Deus, mas cujo corpo e mortalidade são humanos. A alma viva é, de fato, uma parte do mundo e, acima de tudo, uma parte da natureza. No âmbito da doutrina cristã, o homem genérico existe como um ser que tem experiências, sofrimentos e paixões.

Assim, quando Prado posiciona simultaneamente, no quadro do poema, o homem (ser desejado), a mulher (ser desejante) e um elemento sagrado (o crucifixo), esses elementos são deslocados de sua essência e tornam-se equivalentes e mutáveis, pois são mortais e imortais, divinos e mundanos (ou prosaicos).

Outro elemento do poema é a referência ao samba-canção. De imediato, considerando o aspecto do prosaísmo e a sequência na qual o termo está inserido, o leitor pode acreditar estar diante de uma simples cueca samba-canção, tão cotidiana quanto a temática, e, portanto, encaixando-se perfeitamente no cenário desse bairro, no corpo desse rapaz. Entretanto, o artigo “o” quebra esse possível sentido, dando lugar a diversas outras possibilidades de significação. “O samba-canção” pode remeter ao gênero musical, subgênero do samba popularizado entre as décadas de 20 e 60, caracterizado por canções amorosas, principalmente ao tratar de amores acabados ou não concretizados. Essa leitura reforça a ideia do rapaz como um personagem típico do cotidiano. Contudo, o termo também nos leva a outro texto de uma poeta contemporânea a Adélia Prado. “Samba-canção”, da carioca Ana Cristina Cesar, também apresenta um eu lírico feminino e as formas “desdobráveis” com as quais se coloca frente ao outro.

Samba-canção

Tantos poemas que perdi.
Tantos que ouvi, de graça,
pelo telefone – taí,
eu fiz tudo pra você gostar,
fui mulher vulgar,
meia-bruxa, meia-fera,
risinho modernista
arranhado na garganta,
malandra, bicha,
bem viada, vândala,
talvez maquiavélica,

e um dia emburrei-me,
vali-me de medidas
(era uma estratégia),
fiz comércio, avara,
embora um pouco burra,
porque inteligente me punha
logo rubra, ou ao contrário, cara
pálida que desconhece
o próprio cor-de-rosa,
e tantas fiz, talvez
querendo a glória, a outra
cena à luz de spots,
talvez apenas teu carinho,
mas tantas, tantas fiz...
(Cesar, 2013, p. 113).

O poema foi publicado pela primeira vez em *A teus pés*, de 1982, posteriormente ao “Bairro” de Prado. As aproximações entre eles, além do elemento “samba-canção”, decorrem do emprego de uma voz lírica feminina que se posiciona diante do desejo, assumindo seu desejo diante do outro, seu interlocutor. Enquanto no poema de Prado temos mais detidamente um desejo explicitamente carnal e à primeira-vista, no poema da carioca a janela temporal é ampliada: o eu poético dedica seu tempo, o seu ser, e mesmo a sua poesia, a esse desejo.

Em ambos os poemas, há uma metamorfose desse eu poético feminino provocada pelo desejo. Em “Bairro”, o eu poético assevera, primeiro, voltado ao intelecto de seu objeto de desejo: “Eu acho feio palitar os dentes, / o rapaz só tem escola primária / e fala errado que arranha”, para, em seguida, fazer uma concessão, motivada pela beleza do corpo do sujeito masculino: “mas tem um quadril de homem tão sedutor / que eu fico amando ele perdidamente” (Prado, 2021, p. 48). Em “Samba-canção”, a voz poética enumera as suas inúmeras faces — “fui mulher vulgar, / meia-bruxa, meia-fera, / risinho modernista / arranhado na garganta, / malandra, bicha, / bem viada, vândala, / talvez maquiavélica [...]” (Cesar, 2013, p. 113) — e estratégias — vali-me de medidas / (era uma estratégia), / fiz comércio, avara, [...] — para conquistar a glória, o carinho do seu interlocutor.

Digno de nota, em “Bairro”, é a sublimação do corpo feminino, em oposição à forte presença do corpo masculino no texto. Se a voz lírica deseja o homem que vê diante de si, não sabemos plenamente dos efeitos disso sobre seu corpo, primeiro porque este não se presentifica no poema (exceto pelo coração, conforme trataremos), segundo porque o masculino é tão somente corpo, de modo que o protagonismo dessa cena de desejo é do objeto desejado, o homem, e não do ser desejante, a mulher.

Se o corpo masculino prevalece em relação ao feminino, mesmo que o poema tematize um desejo que vem de uma mulher, também se nota certa submissão do eu lírico em relação ao seu desejo. A mulher do poema não se posiciona de forma “íntima, simples”, mas é assim posicionada pelo desejo, como sinaliza o verso que se inicia com “Me põe”. Pouco depois, volta a sentir os efeitos do desejo, dessa vez mediante a ação física do homem desejado, cujo gesto de palitar os dentes resvala na ação de “esgravatar” o “coração” desse eu lírico.

Os versos onde se encontram o verbo e o substantivo em destaque correspondem ao último segmento analítico proposto para o poema. É possível afirmar que o texto se desdobra sobre sua própria estrutura ao se encaminhar para o final, já que parece ser estabelecida uma aproximação semântica entre a ação focalizada nesse último momento e os quadros paralelos postos em evidência logo no início. Aos atos de um homem palitar os dentes e de um pássaro reciscar o alpiste, soma-se, ainda, o ato de esgravatar o coração feito pelo mesmo rapaz que almoça. No entanto, destaca-se que, diferente das outras ações enunciadas, aquela infligida sobre o corpo feminino se dá em uma dimensão metafórica ao atingir, num gesto corriqueiro e, aparentemente, sem valor, o cerne do desejo do sujeito lírico.

O elemento do coração, inclusive, é metaforizado como “coração de cadela”, plasmando um signo lírico por excelência (coração) e um de conotação pejorativa (cadela). À vista disso, de modo que cabe notar que, no único momento do poema em que o corpo feminino vem à cena, é carregando uma imagem que socialmente impõe constrangimento, julgamento e cerceamento às mulheres. O termo “cadela”, na sociedade brasileira, é comumente empregado como um xingamento de teor misógino, assim como outros termos, como “vaca”, “piranha” e “porca”. Tal tipo de animalização pela via da linguagem, nesse sentido, parece funcionar como um mecanismo desumanizador, que tolhe a liberdade e infringe a dignidade das mulheres: se são bichos, não têm direitos como cidadãs, logo, podem ser violadas.

Entretanto, o emprego desse qualificador, “de cadela”, no poema de Prado, precisa ser visto como um todo. Tal imagem encerra um poema que tematiza o desejo ardente de uma mulher por um homem, e surge logo após o verbo “esgravatar”, que tanto pode reforçar o caráter animalesco dos efeitos desse desejo — pense-se que as galinhas, por exemplo, esgravatam a terra — quanto sinalizar a impolidez desse homem, cujo simples gesto de “palitar” os dentes acaba por suscitar uma ideia de esgravatamento, pois é visto como algo bruto por esse eu lírico feminino instruído (e um tanto julgador, se lembrarmos que, no início dos poemas, enumerava o que achava feio no rapaz: “Eu acho feio palitar os dentes, / o rapaz só tem escola primária / e fala errado que arranha.”). Perceba-se, ainda, que há um animal no poema, o passarinho,

que no início do poema “recisca” e suja o cabelo do homem de excremento e casca de alpiste. Mesmo assim, pelas escolhas lexicais, tanto dos verbos, quanto pelo emprego de “pássaro” no diminutivo, temos a sensação de que o homem é mais animal do que o animal propriamente dito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo procurou analisar a inscrição do desejo erótico na poesia de Adélia Prado, considerando o tratamento formal dado a essa dimensão subjetiva na composição poética. Para isso, elegeu-se como *corpus* de leitura o poema “Bairro”, publicado em *O coração disparado*, de 1977. As categorias que orientaram a investigação compõem-se como vetores recorrentes no livro em que se encontra o poema em foco, assim como, em sentido ampliado, na configuração da dicção poética da autora.

Com a análise cerrada do poema, pôde-se perceber a configuração de uma voz poética marcadamente feminina, a qual permeia todo o poema e foge aos padrões esperados de delicadeza, puritanismo e recato, assumindo, efetivamente, a posição de sujeito desejante que não se exime de expressar o que sente. Entretanto, ela não fala de um lugar de inferioridade, nem ocupa a posição de silenciada. Pelo contrário, o sujeito poético tem consciência de sua existência fora dos padrões e de seu amor idem, e assim mesmo externaliza, com voz muito clara e objetiva, seus desejos e vontades.

Tanto na enunciação desse eu lírico, quanto na construção do objeto de desejo (um “rapaz” comum), sobressai a valorização do signo corporal. Para a mulher observadora (o polo desejante), o corpo torna-se *locus* de manifestação de um sentimento que a deixa “à flor da pele”; para o homem observado (o polo desejado), realiza-se uma espécie de redução ao corpo, colocando-o como denominador comum de tudo que cerca a existência dessa figura. É também do corpo do jovem que surgem todos os atrativos para o sujeito poético, condensado, por metonímia, no quadril.

Mais de quatro décadas anos após sua publicação, a leitura do poema ainda tem a capacidade de sensibilizar e promover identificação, tanto entre as mulheres nascidas nos anos 70, quanto entre as novas gerações. O desejo feminino é historicamente um tabu, e, por consequência, o caráter contraventor do poema persiste ao longo das décadas. Nesse sentido, a(s) voz(es) lírica(s) construídas por Adélia insere(m) outras coordenadas na tradição da literatura brasileira, principalmente ao considerar a escrita por mulheres, ao tratar do corpo e do desejo femininos, tornando a autora uma referência que ressoa na poesia que lhe segue — o que, aliás, parece-nos um tema frutífero para futuras pesquisas.

Em “Bairro”, o auge da autoafirmação dessa mulher se verifica no último verso

(“esgravata é meu coração de cadela”), quando ela se autodenomina como uma cadela. Nesse sentido, o termo abraça o animalesco (vontades, impulsividade, desejo), elemento também presente no poema, e adquire o sentido de caracterizar uma mulher de comportamento repreensível, não digno. Assim, “cadela” socialmente também se configura como um xingamento, uma atribuição indesejada. Entretanto, o eu lírico não apenas aceita ou assume o termo, mas o reproduz e o incorpora, num gesto de ousadia e segurança sobre si.

Por fim, recorrendo à justaposição entre o órgão da mulher, o “coração de cadela”, e a parte do corpo masculino, “quadril de homem tão sedutor”, pode-se vislumbrar o potencial questionador do poema de Adélia. Nele, são desfeitos certos locais cristalizados não só com relação às posições de sujeito e de objeto, mas também a paradigmas que opõem corpo e espírito, sagrado e profano, despolarizando-os ao tomar o poema como espaço de negociação do desejo.

REFERÊNCIAS

ADÉLIA Prado [Poeta; Escritora Brasileira]. Disponível em: <http://sociedadedospoetasamigos.blogspot.com/2012/07/adelia-prado-poeta-escritora-brasileira.html>. Acesso em: 17 abr. 2019.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

CARDOSO, Elis de Almeida. **O Léxico no Discurso Literário: A Criatividade Lexical na Poesia Moderna e Contemporânea**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. 1. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 84, p. 113–128, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>. Acesso em: 19 jul. 2024.

FLORES, Guilherme Gontijo. Um regulador esquivo. In: HORÁCIO. **Arte Poética**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020. p. 13-39.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 14, p. 45-86, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso em: 21 ago. 2022.

MORAES, Eliane Robert. O corpo da língua: notas sobre a erótica literária brasileira.

REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS, Campo Grande, v. 1, n. 28, p. 235-244, 2021. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/6476/pdf>. Acesso em: 15 jul. 2024.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERROT, Michele. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel. (Org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003

PRADO, Adélia. **Bagagem**. 43. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

PRADO, Adélia. Observando as formigas. In: PUCHEU, Alberto (org.). **Poesia (e) filosofia**: por poetas-filósofos em atuação no Brasil. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018. p. 9-10.

PRADO, Adélia. **O coração disparado**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

Título em inglês:

**“MEU CORAÇÃO DE CADELA”: AN ANALYSIS OF THE POEM
BAIRRO, BY ADÉLIA PRADO, THROUGH THE LENS OF DESIRE**