

ADÉLIA PRADO E A BELEZA DOS CORPOS

ADÉLIA PRADO AND THE BEAUTY OF THE BODIES

Maria Aparecida *FONTES* (Università Degli Studi di Padova/Itália)

Resumo: Uma das estratégias do discurso lírico adeliiano consiste no desnudamento do corpo humano e do corpo de Cristo. Trata-se de uma dinâmica erótico-política que pretende repensar as heranças e as representações culturais teocêntricas e trazer à tona as experiências femininas do final do século XX e do início do século XXI. Nesta perspectiva, este artigo objetiva retornar ao momento decisivo da construção do dispositivo teológico que separou “natureza/nudez” da “graça/veste”, demonstrando que, ao tentar desativar a assinatura teológica que determina em nossa cultura a nudez, em termos exclusivamente privativos, Adélia Prado oferece alguns instrumentos para repensar a nudez da vida, como proibição divina, e constrói uma poética que permite revelar as experiências eróticas e amorosas do corpo, enquanto representações e contemplação do poder, através da beleza e da poesia.

Palavras-chave: Nudez. Assinatura Teológica. Erotismo e Amor. Poesia.

Abstract: One of the strategies of the Adelia's discourse poetic consists in the denudation of the human body and of the body of Christ. It is an erotic-political dynamic that seeks to rethink the theocentric inheritances and cultural representations, which brings up the feminine experiences of the late twentieth and early twenty-first centuries. From this perspective this article aims to return to the decisive moment of the construction of theological device that separated the “nature/nudity” of “grace/dress”, showing that by attempting to disclose and deactivate the theological signature that determined, in our culture, the concept of ‘nudity’ in exclusively privative terms, Adélia Prado provides some instruments to rethink of life's nudity in the divine ban, and builds a poetic work that allows to reveal the erotic and loving experiences of the body, as representations and contemplation of power, through the beauty and the poetry.

Keywords: Nudity. Theological Signature. Eroticism and Love. Poetry.

Introdução

O erótico, sendo experiência do humano, é a aceitação da carne, a celebração da vida, e a rigidez religiosa condena o corpo como o cárcere da alma, tem toda essa visão agostiniana do corpo. (...) Na poesia, não há diferença entre corpo e alma. Por isso, a poesia é salvadora, ela provoca o resgate. Diante da beleza, fica-se com a mente desarmada. É uma sedução. Então, o que na doutrina é castrado, se resgata via poesia.

Adélia Prado

Todos hão de concordar que a economia erótica da lírica adeliiana, escritora mineira que surgiu no cenário da literatura brasileira no início dos anos 1970, aspira à vivência da

“religação”¹ do amor e do sexo a Deus e ao homem. Através da dinâmica do erotismo, a poetisa desnuda o ser humano da negatividade do pensamento ocidental implícita no papel civilizatório do mito judaico-cristão, que orientou de modo decisivo a formação do inconsciente coletivo e sustentou as doutrinas que serviam de mecanismo de controle da mulher. Um controle que favorecia, sobretudo, o sexo masculino, integrante da Igreja. Se considerarmos que a origem psíquica das ideias religiosas, proclamadas como ensinamentos, constitui ilusões, realizações dos mais antigos desejos da humanidade — desejo de proteção e amor —, argumenta Freud, podemos compreender o papel da civilização na transmissão do corpo das ideias religiosas ao indivíduo, aquilo em que o indivíduo está ingressando constitui a herança de muitas gerações, e ele a assume (FREUD, 1974, p. 17). Adélia, que conhece bem essas heranças, adverte: “Comigo os séculos porfiam/ na encarnação de Jesus” (“A seduzida”, FP, p. 53). O problema sempre consistiu na apresentação dessas ideias religiosas como revelações divinas, únicas e imutáveis, porque faz parte do sistema religioso ignorar o desenvolvimento histórico dessas ideias e as suas diferenças em épocas e civilizações diferentes (FREUD, 1974, p. 34), o que reconduz jesuiticamente a armadura simbólica constitutiva do mito judaico-cristão às esferas totalizantes e universais.

Segundo alguns estudos, entre eles, o da saudosa Angélica Soares, o discurso poético adeliانو restauraria o sentido da religião, sem os limites repressores do cristianismo, imprimindo ao texto poético um sentido de denúncia e dissociando o sexo e o gozo da ideia de pecado e religando-os ao corpo de Cristo na cruz, sem panos (nu), desvelando assim o mistério da salvação. Esta seria, pois, a mensagem adeliana que ultrapassaria o estreitamento da moral sexual cristã, que oculta a dimensão erótica do exercício religioso (SOARES, Angélica, 1993, p. 87-88). Adélia revelaria, desse modo, a natureza erótica do ser humano, a sua função criadora, social e cultural, sem fraude e nem favor, relacionando-a às formas e às experiências de amor as quais o ser humano é capaz de provar para além dos esquemas instintivos. Mas qual é a urdidura dessa caligrafia poética? Como Adélia constrói esse discurso que permite a desativação da assinatura teológica, abrindo estrada para a libertação do corpo e da carne e para a dimensão erótica do ser?

Para muitos estudiosos da poesia adeliana, uma das respostas para essa questão estaria na tentativa de “humanizar Deus e divinizar o homem”. Entretanto, segundo a minha proposta

¹ Segundo Giorgio Agamben, o termo *religio* não deriva de *religare*, i.e., o que une o humano ao divino, mas tem como origem etimológica o termo *relegere* que caracteriza a atenção escrupulosa, o respeito e o zelo para com os deuses.

de leitura, essa máxima acerca da obra de Adélia Prado é um efeito de outra estratégia de seu discurso lírico que consiste no desnudamento do corpo humano e do corpo de Cristo na cruz. Uma dinâmica erótico-política que pretende esgarçar as heranças e as representações culturais teocêntricas, trazendo à tona a nudez do ser e as experiências femininas do final do século XX e início do século XXI. Portanto, o objetivo deste artigo é retornar ao momento decisivo da construção do dispositivo teológico que opõe “natureza/nudez” à “graça divina/veste”, fazendo ‘aflorar’, através da poesia, a beleza dos corpos. Nossa abordagem interdisciplinar tomará de empréstimo os olhares atentos daqueles que observam, sob o crivo da filosofia, da psicanálise, da história e da crítica literária, os movimentos das ações e dos desejos humanos.

Jesus tem um par de nádegas!

A nudez do corpo humano na cultura ocidental é inseparável do dispositivo² teológico e cultural. Um dispositivo de poder que questiona e torna impensável a nudez em nossa sociedade. O que é a nudez ou um simples corpo humano destituído da assinatura teológica? A reinvenção da fé, ao admitir a nudez do corpo como elemento de trânsito entre sagrado e profano, assume uma dinâmica de uma espiritualidade perturbadora que, na presença do mistério, pode se transformar em algo que seduz, arrasta, arrebatada e inebria. O fascínio e a beleza do corpo de Cristo deixam o eu lírico adeliiano prostrado. O poema “Festa do corpo de Deus” representa essa experiência de êxtase do sujeito atormentado pela força e pela beleza da nudez. Entretanto, a possibilidade de ser desnudada condena a beleza humana à aparência, por isso o corpo humano é essencialmente exposto ao desvelamento, à nudez, e com isso o belo desaparece e ao corpo desnudo vem adicionado o sublime. Segundo Walter Benjamin (1982), onde há beleza, como essência, não há oposição entre nudez e veste, como na arte, por exemplo.

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

² O termo que Giorgio Agamben usa em seu ensaio é “assinatura”, no sentido empregado por Foucault.

o corpo humano de Deus.

[...]

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:
olha para mim.
Eu te adoro, ó salvador meu
que apaixonadamente me revelas
a inocência da carne.
Expondo-te como um fruto
nesta árvore de execração
o que dizes é amor,
amor do corpo, amor.

(PRADO, 1991, p. 279)³.

As primeiras palavras que fazem referência à nudez são aquelas do livro do Gênesis segundo o qual Adão e Eva não se reconhecem nus, mas cobertos por um véu da graça que lhes aderiria ao corpo como uma veste gloriosa e divina, veste de luz e sobrenatural que, na concepção teológica, se perdeu com o pecado: “Então, tomou do seu fruto, comeu, e deu a seu marido, e ele também comeu. Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; pelo que coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais” (BIBLIA SAGRADA, Gênesis 3:7). Somente após o evento do pecado eles percebem a sua nudez e Deus lhes prepara as túnicas em pele de animal e os expulsa do Paraíso. A percepção da nudez está associada à consciência da perda da graça divina e da salvação, e à afirmação do corpo como carne e natureza expostos à morte. A nudez passa, desse modo, a existir como signo de negatividade, de “privação da veste de graça” e da lembrança da glória que os beatos receberam no Paraíso. “Essa assinatura demonstra que em nossa cultura cristã não existe uma teologia da nudez, mas somente uma teologia da veste” (AGAMBEN, 2009, p. 87).

Baseados em teólogos modernos como Erik Peterson, os estudos de Giorgio Agamben observam que há uma relação estreita entre pecado e nudez, mas não uma coincidência entre ambos os conceitos. Para o filósofo italiano, a percepção da nudez está atrelada ao ato espiritual que a Sacra Escritura definiu como ‘abertura dos olhos’ (conscientização), fato que ocorreu logo após o pecado; antes disso, porém, havia somente “a ausência de veste” (*Unbekleidetheit*), que não era ainda nudez (*Nacktheit*). Na verdade, a nudez pressupunha a ausência de veste, mas

³ PRADO, Adélia. *Poesias Reunidas*, 1991. Como todas as citações desse livro serão feitas por essa edição, indicaremos, no corpo do trabalho, o título do poema, seguido das iniciais PR, e do número da página.

não coincidia com esta (AGAMBEN, 2009, p. 87). A diferença deriva do fato de que a nudez é algo que se percebe, enquanto a ausência de veste é imperceptível. Essa transformação metafísica da natureza do ser humano tem a ver com o desnudamento, i.e., com a perda da veste de graça — da gloria divina — que envolvia o corpo humano, a sua “*nuda corporeità*”. Com o pecado o homem perde esse véu, revelando, desse modo, a sua natureza e o seu corpo/carne em toda sua funcionalidade biológica e com todos seus atributos de sexualidade e libido.

Todavia, esta ideia implica uma contradição, i.e., Agamben adverte que o pecado era algo latente, preexistia antes mesmo de cobrir o corpo humano com o véu da graça divina. Em outras palavras, à inocente nudez paradisíaca preexistia outra nudez que o pecado, ao despir o corpo da graça, revela impetuosamente (AGAMBEN, 2009, p. 89), por isso a ausência de veste é imperceptível. O pecado não introduziu o mal no mundo, mas apenas o revelou, separando os pares natureza/grança, nudez/veste. A nudez ou a “*nuda corporeità*” é, dessa forma, um irredutível resíduo gnóstico que aponta para uma imperfeição constitutiva que precisa ser encoberta (AGAMBEN, 2009, p. 95). Quando Deus criou Adão e Eva, criou-os em um corpo animal e não espiritual, depois os envolveu com a graça, a veste divina, por isso eles não conheciam a morte, a doença e a libido. Mas enquanto *indumentum gratiae*, assim chamado por Santo Agostinho, a graça, ao ser concedida ao ser humano, podia também ser retirada. Em outras palavras, a nudez sempre esteve diretamente relacionada ao problema da natureza humana em relação à graça. Em Adão, a graça sobrenatural vela o que a natureza, quando abandonada por Deus e entregue a si mesma, apresenta como possibilidade a degradação do ser humano, i.e., a própria carne, ou o devir visível da nudez do homem, a sua consumação, corrupção, putrefação e, sobretudo, a sua libido. Desse modo, uma das consequências da relação indissolúvel entre veste/nudez é o fato de que esta não é um estado, mas um evento pertencente ao tempo e à história, e não ao ser e à forma. A experiência que possuímos da nudez é sempre a de um desnudamento.

No poema “Festa no corpo de Deus”, a nudez de Cristo na cruz, não só lhe expõe a carne, como também evidencia o resíduo gnóstico de uma imperfeição constitutiva, o corpo despido do véu que é exposto ao desejo do outro cuja estratégia é revelar no corpo do outro a carne. A poética de Adélia Prado, nesse sentido, propõe liberar a própria nudez dos esquemas que nos permitiram considerá-la como um estado de privação e culpa. A princípio, não há, na lírica adeliana, a intenção de se retornar ao estado original, “*prelapsario*”, mas de despojar a nudez de sua negatividade, dissociando-a do pecado que afinal preexistia. Isto é, a reconstrução “arqueologicamente” da oposição teológica nudez/veste, natureza/grança na poética adeliana,

embora não pretenda atingir o estado original que precede à cisão, objetiva compreender e neutralizar o dispositivo que a produziu. E nesse sentido, a nudez como estratégia de desvelamento da condição humana desencadeia outros movimentos, entre eles, o erotismo. O desejo, segundo Sartre, nada mais é do que a tentativa de despir o corpo de seus movimentos e de suas vestes para fazer dele apenas carne, trata-se de uma tentativa de encarnação do corpo do outro.

Santo Agostinho, por exemplo, havia definido a libido como sendo consequência do pecado, uma espécie de rebelião da carne contra o espírito, uma cisão entre carne e vontade, observando que, se não fosse o pecado a desencadear o sentimento de vergonha e o descontrole libidinal, o ser humano, em estado de graça, teria podido exercer o controle dos desejos sexuais. Contrariando o pensador cristão “doutor da Graça”, a poética de Adélia lança mão de um jogo político-metafísico, mas o modifica radicalmente a estrutura. A insistência na religião erótico-religiosa, a partir da criação da imagem de Jonathan, personagem de vários poemas, é menos uma metáfora da dimensão divina do ser humano que do des-velamento da condição divina de Cristo que, com a perda da veste gloriosa, resta-lhe somente a “vida nua”, o que desarticula a assinatura teológica. Essa reelaboração simbólica passa pelo conceito de sacrifício, Jesus transforma-se na consagração da vida encarnada, aquele que resgata Eva e a sua descendência do castigo eterno do pecado do sexo.

A estratégia adeliânica que permite a revisão e o desdobramento dessa ordem simbólica e mítica reside, entre outras formas, na produção de movimentos considerados uma metamorfose imagística, quando dissocia, como já fizera, sobretudo, em *Terra de Santa Cruz* e em *O Pelicano e Faca no Peito*, o sexo da ideia de pecado e punição e o associa menos à natureza humana que à beleza, ao amor e ao conhecimento. De fato o discurso poético adeliânico parece perscrutar criticamente os rasgos da história teológica e social, senão, pelo menos, tenta diluir as antinomias, criando outra gramática do amor, outra estrutura que evidencia as disjunções dos investimentos simbólicos, sem cair, no entanto, no ascetismo, ou na teatralização do amor ou do erótico.

Louva a tua boca a cicatriz perfeita

Um dos modos para desativar e tornar ineficaz o dispositivo teológico da nudez é recorrer à representação e à imagem. Agamben propõe esse método fazendo referência aos conceitos do sublime e da beleza em Walter Benjamin, segundo o qual a percepção da nudez é

somente o re-conhecimento de uma privação, de algo invisível, imaterial, que foi perdido. Agamben mostra que essa ausência de conteúdo revela menos o conhecimento de alguma coisa do que a sua “cognoscibilidade”, i.e., a possibilidade de conhecimento, uma abertura para a verdade: *a-letheia* (AGAMBEN, 2009, p. 114-16). Para além dessa “pura conoscibilità”, ou da compreensão racional derivada da nudez, a consciência que se tem do corpo é igual a sua imagem e isto proporciona a abertura para o conhecimento. Entretanto, essa imagem resta em si mesma inapreensível, intocável, e a única forma de apreensão da verdade e do conhecimento, para a qual a nudez se abre, é através da beleza, como forma de des-velamento. O jogo da sedução, por exemplo, pressupõe um mascaramento da nudez da carne que, embora presente, não pode ser vista ou mostrada.

Na poesia adeliana, a possibilidade do conhecimento do Ser concretiza-se, através da representação do belo, enquanto conjugação da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. O amor, seja humano ou divino, não nega a beleza do corpo nem do mundo, ao contrário, é pelo corpo que o amor é erotismo e se comunica com as emoções da vida e com as forças mais ocultas entre o caminho do “Céu” e do “Inferno”. A vulnerabilidade do herói na poética adeliana confere-lhe a imperfeição necessária para que ocorra a *katharsis*. Isto nos remete à tese de Aristóteles, em *Poética*, quando nos mostra que os heróis divinos cujo comportamento não tem nenhuma relação com as criaturas humanas não despertam no leitor o sentimento de semelhança e de identificação, importantes para a reação ao trágico e para a *katharsis*. Em “Poema começado do fim”, o requinte da transladação da matéria da sexualidade em objeto de representação da beleza erótica e catártica resume-se em uma imagem bastante pós-moderna, diz o eu lírico: “parece que estou num filme”:

Um corpo quer outro corpo.
 Uma alma que outra alma e seu corpo.
 Este excesso de realidade me confunde.
 Jonathan falando:
 Parece que estou num filme.
 Se eu lhe dissesse você é estúpido
 Ele diria sou mesmo.
 Se ele dissesse vamos comigo ao inferno passear
 Eu iria.
 As casas baixas, as pessoas pobres,
 E o sol da tarde,
 Imaginei o que era o sol da tarde
 Sobre nossa fragilidade.
 Vinha com Jonathan
 Pela rua mais torta da cidade.
 O caminho do Céu. (PR, p. 391)

Aqui a identificação do eu lírico com o herói é imediata. Aristóteles sublinha que a nossa reação à tragédia requer uma espécie de identificação com o personagem que padece,

pois reconhecemos que o seu sofrimento pode ser extensivo a nós mesmos. A compaixão implica a percepção da própria vulnerabilidade e a ideia de que somos semelhantes àqueles que sofrem, por isso provamos medo e piedade. Isto estimula a conscientização e o sentimento de comunhão. Entretanto, como bem assinalou M. Nussbaum (2004, p. 693), porque símile a nós, o herói trágico não pode ser considerado muito bondoso, a sua queda não deve ser por maldade, mas pela sua invulnerabilidade. A imperfeição do herói favorece a nossa identificação com ele, portanto a reação ao trágico, enquanto *katarsis*, só é possível a partir do reconhecimento da fragilidade da vida humana. Nessa perspectiva, é a poesia a veicular essas emoções e a consciência acerca da “nudez da vida”.

Em um ensaio de 1922, sobre *As Afinidades Eletivas de Goethe*, Walter Benjamin (1982), teorizando acerca da beleza, demonstra que esta se baseia na relação intrínseca com o que lhe é semelhante. Entretanto, embora elas não coincidam *a tout court*, a beleza perde seus atributos quando esta semelhança desaparece, mostrando-se enquanto tal somente naquilo que é velado. Isto porque a beleza não é semelhança nem um véu que encobre alguma coisa, é uma “essência” que resta igual a si mesma somente quando é velada. Portanto, o belo não é nem véu, nem o que é velado; ao contrário, ele é o objeto dentro de seu próprio véu. A nudez recupera, então, o véu da graça e a possibilidade do conhecimento e do sublime, através da beleza que não esconde nem carne, nem o erotismo, revelados pelo ato de amor e do sacrifício, que “religa” o humano e o divino aos atos do cotidiano e que, por sua vez, configura-se por esse cuidado constante em relação aos deuses.

Louva com tua língua de argila

O espaço privilegiado para essa operação é o da arte e o da literatura. O que é um poema, senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desativar as suas funções comunicativas e informativas para se abrir a um novo possível uso? Indaga Agamben (2007b, p. 48), observando que por meio da literatura que a linguagem se liberta de suas funções comunicacional e informacional para reencontrar a sua pura potência discursiva. Vejamos o que diz o eu lírico adelião, em “Jó consolado”:

Desperta, corpo cansado;
louva com tua boca a cicatriz perfeita,
o fígado autolimpante,
a excelsa vida.
Louva com tua língua de argila,
coisa miserável e eterna,

louva, sangue impuro e arrogante,
sabes que te amo; louva, portanto.
A sorte que te espera
paga toda vergonha,
toda dor de ser homem.
(PRADO, 2013, p. 23).

No poema, o eu lírico convida o sujeito a louvar a “cicatriz perfeita” com sua língua de argila. Língua a partir da qual as palavras transladam, desviam seu fim natural de comunicação e se enlaçam a outras palavras a fim de ultrapassar e transcender a própria linguagem e o corpo de barro. Nesse ritmo, as relações entre erotismo, linguagem, sexualidade e cotidianidade eclodem, reveladas também pelo caráter narrativo, pelo tom imperativo e pela oralidade do poema. Enquanto o erotismo é metáfora da sexualidade, a poesia é erotização da linguagem, a língua miserável e eterna. Uma linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremo da palavra e palavras extremas, voltadas sobre suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e o Não-silêncio (PAZ, Octavio, 1982, p. 135). No poema, os significados dispersam-se, complementam-se e, por último, negam-se: a vida, corpo, boca, língua confrontam-se com a cicatriz, o sangue, a vergonha e a dor. O poema já não aspira dizer, mas sim a ser, e, ao desnudar o corpo cansado, o eu lírico expõe também o erotismo da carne, que nasce dos sentidos, do sangue impuro e da vergonha, mas não termina neles. Da mesma forma que a criação poética se desprende da linguagem, erotizando-a, o ato erótico se aparta da sexualidade, por isso Barthes (2004, p. 11) observa que a escritura é a ciência das funções da linguagem, seu *kama-sutra*; é a palavra que seduz e incorpora o poder de realização do desejo, acendendo os sentidos. A poesia como alimento cotidiano do espírito abre-se através da palavra às experiências do mundo e do sagrado. Mas não é qualquer palavra, somente aquela que “*involutrum rerum petit is sibi fieri clarum*” (AGAMBEN, 2009, p. 126).

Em Bataille, o erotismo é o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse movimento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde (BATAILLE, 1987, p. 29). Essa experiência de feitiço e felicidade, de vida e de morte, é descrita pelo autor como uma passagem da descontinuidade para a continuidade: “[...] para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela põe em jogo a continuidade, isto é, ela está intimamente ligada à morte” (BATAILLE, 1987, p. 13). A fascinação do ser pela passagem de um estado a outro, nudez/veste, por exemplo, domina também o erotismo, e a necessidade da morte liga-se ao excesso, i.e., a essa perturbação vertiginosa que introduz o homem ao conhecimento interior da morte: “Este excesso de realidade me confunde”, diz o eu lírico adelião, ou ainda “Amor e morte são casados/ e moram

no abismo trevoso” (“A seduzida”, PR, p. 395). Porém o que harmoniza a vida e a morte é a carne; ela dá à morte o jorro da vida, dá à vida o peso, a vertigem e a abertura para a morte; ela é a nudez. “No sacrificio a morte é ao mesmo tempo signo da vida, abertura ao ilimitado” (BATAILLE, 1987, p. 85). É nessa comunhão entre carne e religiosidade que a experiência poética adeliana efetua sua transgressão: “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” (“Festa no corpo de Deus”, RP, p. 279). Já no poema “Gregoriano”, inspirado no canto dos monges, o espírito de Deus perde a sua glória e desperta no eu lírico o prazer físico, a “espumilha-rosa” a partir do qual se abre o corpo da mulher, “uma flor toda aberta”, para o gozo da carne, pois é com ela que “veremos a Deus”: “Nem é o espírito quem sabe,/ é o corpo mesmo,/ o ouvido,/ o canal lacrimal,/ o peito aprendendo:/ respirar é difícil” (RP, p. 225).

Octavio paz distingue sexo, amor e erotismo. O sexo seria o componente biológico do amor ou as sensações corpóreas do prazer. O erotismo seria ora uma atividade imaginativa correlata à atração física, ora um princípio de atração, como elemento passional do amor. E o amor, por fim, uma elaboração culturalmente determinada do exercício do erotismo. Há, neste caso, conforme o autor, uma pequena diferença que separa o sentimento amoroso, enquanto um sentimento universal, da “ideia” de amor, que é a presença na cultura de uma arte de viver e falar de amor. Na verdade, é preciso distinguir o sentimento amoroso da ideia de amor adotada por uma sociedade e uma época. “O primeiro pertence a todos os tempos e lugares: e, em sua forma mais simples e imediata, não é senão a atração passional que sentimos por uma pessoa entre muitas [...]. Ênfase; o sentimento e não a ideia” (PAZ, 1994, p. 35). Doutra lado, enquanto a sexualidade é animal, o erotismo é humano. É um movimento que desvia ou muda o impulso sexual reprodutor e transforma-o em uma representação. O amor, embora também seja cerimônia e representação, é, para Octavio Paz, algo mais, i.e., uma purificação que transforma o sujeito e o objeto de encontro erótico em pessoas únicas. O erotismo é, portanto, a dimensão humana da sexualidade; aquilo que a imaginação acrescenta à natureza” (PAZ, 1994, p. 97-104).

Herbert Marcuse (1981) também assimila Eros à sexualidade e utiliza ambos os termos como sinônimo de energia vital de religação entre os seres vivos e, como sinônimo de prazer sexual, diretamente investido no objeto ou sublimado. Na avaliação de Jurandir Freire, essa indiferenciação traz dificuldades teóricas, porque funde a genealogia da sexualidade com a genealogia do amor, e porque nasce da contradição da historicização e naturalização:

“Identificando Eros à sexualidade psicanalítica, que compreende tanto o prazer sensual quanto a ágape, Marcuse termina por naturalizar o que, em toda a sua obra, quis historicizar!” (COSTA, 1999, p. 25). Nesse sentido, transformar sexo em Eros significaria rejeitar o bem-estar alienado do capitalismo, a imagem do indivíduo possessivo e instrumentalizador dos outros e da natureza. Assim, a sexualidade coisificada pelo mercado seria combatida.

Em Adélia encontramos esse sentimento amoroso descrito por Paz, mas a ideia de amor é excepcionalmente desconstruída e esgarçada: “Eu amava o amor/ e esperava-o sob árvores,/ virgem entre lírios. Não prevariquei” (“A transladação do corpo”, RP, p. 317). Essas imagens apontam ironicamente para o pensamento platônico do verdadeiro amor que aparece como resposta ao reconhecimento do Bem Supremo e da verdadeira beleza; amar, nesse caso, também seria para Platão (1992) sinônimo de permanência e beleza. O verdadeiro amor seria um sentimento único, imutável e universal. É o que nos fala Diotima, ou seja, a busca ontológica do objeto ideal perdido ou o que nos descreve o discurso de Aristófanes, i.e., o drama do desejo amoroso pela completude. Todavia, eu lírico adeliiano sabe que a ideia de universalidade do sentimento romântico é um tipo de crença opcional e não uma crença necessária, e se o sujeito for forçado a adotar e assumir tais crenças “facultativas” e abdicar dos desejos sexuais em detrimento do amor romântico, isto será um atentado à sua liberdade de escolha e à sua independência: “Hoje percebo em que fogueira equívoca/ padeci meus tormentos./ A mesma em que padeceram/ as mulheres duras que me precederam./ E não eram demônios o que me punha um halo/ e provocava o furor de minha mãe” (“A transladação do corpo” (PR, p. 317). A crítica de Adélia consiste, sobretudo, na ironia que expõe a precariedade dos sistemas simbólicos que atuam para expressar e modelar o mundo, igualmente para expressar e modelar o comportamento. A dependência das mulheres em relação aos padrões culturais – representadas, sobretudo, pela figura da mãe – revela a crença na validade dos sistemas simbólicos de interpretação do mundo e dos valores normativos do sentimento romântico: “Foi tudo um erro, cinza/ o que se apregoou como um tesouro” (“A transladação do corpo”, RP, 317).

Ao contrário de Octavio Paz que, ainda, distingue o sentimento do amor da ideia de amor, Jurandir Freire Costa observa que o amor é uma crença emocional apreendida como qualquer outra. E não pode ser entendido como um sentimento universal e natural, um sentimento surdo à voz da razão e incontrolável pela força da vontade, além de não ser “condição *sine qua non* da máxima felicidade a que podemos aspirar” (COSTA, 1999, p. 13). Essa mesma ideia é defendida por Anthony Giddens (1993, p. 47-58), que vê no amor não uma emoção virgem e ingênua, mas um sentimento atrelado às expectativas étnicas, raciais,

políticas, religiosas e econômicas do candidato ao amor. Ao se afirmar que o amor é um sentimento natural, nega-se a sua construção histórico-cultural e, portanto, se aceita a sua preexistência independente das escolhas racionais. Amar, diz Jurandir Freire “é deixar-se levar pelo impulso passional incoercível, mas sabendo ‘quem’ ou ‘o que’ pode e deve ser eleito como objeto de amor” (COSTA, 1999, p. 17). A oposição natural/cultural é fruto de uma disputa teórica, diz o autor, a qual não somos obrigados a aceitar. Na verdade, só quando acreditamos que existe um fosso metafísico intransponível entre as entidades naturais e as entidades culturais é possível situar o amor no escaninho da natureza e inferir disto sua invariância cultural ou sua obrigatoriedade psicológica e moral, conclui o Jurandir Freire (1999, p.15).

Ao lado da utopia amorosa encontramos a utopia sexual. A tese de Foucault é a de que as sexualidades ocidentais foram construídas de modo alternado, ora por repressões, ora por incitação para o nascimento de novas crenças e condutas eróticas. O sujeito, além de aprender a se constituir sexualmente, seria formado pela ação dos dispositivos disciplinares. De fato, a sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico, adverte Foucault, não à realidade subterrânea em que “a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo alguma grande estratégia de saber e poder” (FOUCAULT, 1985, p. 101). Enquanto Marcuse vê o sexo como vítima da repressão, Foucault o compreende como uma solicitação das práticas de disciplina corporal, atreladas aos interesses de classe, grupos sociais e nação. Além disso, o autor de *História da sexualidade* desvincula a reflexão sobre o amor da reflexão sobre o sexo. Segundo Foucault, o sexo seria aquilo que foi Eros, na Grécia antiga; ou seja, um ponto de partida para a fabricação de identidades sexuais. E como acentua Jurandir Freire, Foucault não se interessava pelo amor por duas razões. Primeiro porque não via nele um elemento coercitivo; segundo, porque “não via neste hábito cultural um instrumento disciplinar, formador de ‘identidades sociais’ [...]. *De fato, o amor, diferente do sexo, sempre foi um aspecto da relação intersubjetiva passível de “trabalho ético” e não de “codificação moral” como a sexualidade*”⁴ (COSTA, 1999, p. 32, grifo do autor). Em “Pranto para comover Jonathan” o eu lírico aponta para a grandeza e a permanência da ‘emoção

4 Segundo Jurandir Freire: “não conhecemos a proibição de amar como conhecemos a proibição de ter relações sexuais ou contrair vínculos matrimoniais dentro de certo círculo de parceiros. Portanto, a liberdade estilística no domínio do amor reproduzia, de certa maneira, a liberdade estilística da erótica grega que Foucault quis revalorizar, retomando a discussão sobre a amizade. O amor foi para o sujeito moderno o que o “sexo” ou a erótica foram para o homem livre da *polis* grega. Fazer da prática sexual algo semelhante à prática histórica do amor no Ocidente era o que Foucault esperava [por exemplo] das relações de amizade (1999, p. 33).

do amor’, mas entende que ele “ não busca nada além de si próprio”, é indiferente à transcendência e é na cotidianidade que se re-liga ao erotismo.

Como és bonito! Quero escavar-te até encontrar onde segregas tanto sentimento

O erotismo adeliانو não se resume na relação entre corpo e religião, existe ainda o erotismo dos “corações”. O corpo desejado é alma e o eu lírico translada ao corpo os atributos da alma, e este deixa de ser uma prisão. Ama o corpo como se fosse a alma e esta como se fosse corpo. Assim, o erotismo mistura à terra o céu. Alma e corpo são, ambos os termos, metáforas do amor e do erotismo, uma dupla chama que se alimenta do fogo original: a sexualidade. Eles retornam sempre à fonte primordial, a Pã e a seu alarido que estremece a selva (PAZ, 1994, p. 185)⁵, ao humano sem a veste de graça, ao corpo animal desnudo. Diz o eu lírico em “Como um bicho”: “Tan-tan, Tan-tan,/ um tambor antiquíssimo na selva/ cada vez mais perigoso/ porque o dia deserta,/ as estrelas são altas e os répteis astuciosos” (RP, p.386). Ou em “Fribilações”:

[...]
 Ó coração incansável à ressonância das coisas,
 Amo, te amo, te amo
 Assim triste, ó mundo,
 Ó homem tão belo que me paralisa.
 Te amo, te amo.
 E uma língua só,
 Um só ouvido, não absoluto.
 Te amo.
 Certa erva do campo tem as folhas ásperas
 Recobertas de pêlos,
 Te amo, digo desesperada
 De que outra palavra venha em meu socorro.
 A relva estremece,
 O amor para ela é aragem (RP, p. 310).

Usando como paradigma o problema da assinatura teológica, Agamben procura refletir acerca da figura do corpo desnudo e de seu destino biológico, observando que se o princípio essencial dos dispositivos de poder é o da separação (nudez / veste), a nudez ou o simples corpo humano não alcança uma realidade superior ou nobre, ao contrário, é como se, liberado do sortilégio que o separava de si mesmo, o corpo tem acesso pela primeira vez à sua verdade. “o corpo glorioso não é outro corpo, nem mais ágil, nem mais bonito, nem luminoso ou espiritual:

5 Octavio Paz refere-se a Pã, que, na mitologia grega, é o deus dos bosques e dos campos.

é sempre o mesmo corpo, no ato em que a inoperatividade o libera do encanto e lhe abre à possibilidade de um novo uso comum” (AGAMBEN, 2009, 146). Mas para Agamben a inoperatividade não significa simplesmente inércia, não-fazer:

Trata-se, antes, de uma operação que consiste em tornar inoperativas, em desactivar ou des-oeuvrer todas as obras humanas e divinas. No fim daquele tratado sobre a servidão humana que é o livro IV da *Ética*, Espinosa utiliza a imagem da inoperatividade para definir a liberdade suprema que os homens podem esperar. Naquele seu simples, maravilhoso latim, Espinosa (com um termo no qual é preciso entender um eco da *menuchah*, do descanso sabático de Deus) fala de uma “*acquiescentia in se ipso*”, de um descansar ou encontrar a paz em si próprio, que ele define como “um gáudio nascido disso, de o homem se contemplar a si próprio e [contemplar] o seu poder de agir (AGAMBEN, 2007b, p. 47-48).

Em outras palavras, a inoperatividade segundo Agamben é uma operação que consiste em desativar todas as obras humanas e divinas (AGAMBEN, 2007a, p. 47), i.e., é o procedimento por meio do qual o homem pode restituir um objeto à sua própria potência, contemplando seu puro poder. A inoperatividade na poesia adeliana parece assumir um prolongamento do ato, mas existe uma diferença entre ambos os conceitos, enquanto a profanação restitui um objeto ao uso dos homens, a inoperatividade lança o ser humano à contemplação de uma presença manifesta em um objeto ou prática humana.

A escritura adeliana, ao mesmo tempo que contempla, questiona e desativa esse poder do discurso modelador e centralizador teológico, além de refletir acerca dos excessos da pós-modernidade em sua instância deslegitimadora do amor e em seu enaltecimento das tecnologias do sexo, expõem o controle que as Instituições do Estado, da Igreja e da Família exerceram (e exercem) sobre a palavra e a sexualidade feminina, resgatando o direito de voz, de desejo e de gozo. De fato, observa Agamben, toda inoperatividade ao desativar os dispositivos sociais sacralizados tem uma implicação política. Mas, ao tentar coadunar amor, sexo e erotismo, a experiência poética indica outra direção, i.e., reacende a dupla chama das afecções humanas: a beleza dos corpos, amor e erotismo. A preocupação de Adélia, portanto, não é apenas com a rescisão do contrato patriarcal, mas também com as novas concepções formadoras do sujeito moderno em relação aos afetos e às emoções.

Na experiência poética adeliana, o amor e seus contratos são infáveis e prosaicos porque adquirem várias faces. Mas isso não é sem propósito. Ao contrário do que se tem à primeira vista, o amor é menos importante como *poiesis* que como narrativa-moldura que serve de estratégia político-cultural de dismantelamento dos contratos de amor, justamente porque foi ele, durante séculos, a dobradiça entre o sexual e o político, entre o privado e o público: “Fala sem orgulho ou medo/ que à força de pensar em mim sonhou comigo/ e passou o dia

esquisito,/ o coração em sobressaltos à campanha da porta,/ disposto à benignidade, ao ridículo, à doçura. Fala./ Nem é preciso que amor seja a palavra” (“Amor”, PR, p. 250). Ou ainda em “A santa ceia”: “Começou dizendo: ‘o amor...’ / mas não pôde concluir / pois alguém lhe chamava. /‘o amor...’ como se me tocasse, / falava só para mim, /ainda que outras pessoas estivessem à mesa./ [...] / ‘O amor...’ / Ficou só esta palavra do inconcluído discurso, /alimento da fome que desejo perpétua./ Jonathan é minha comida” (PR, p. 403). Nos poemas adelianos amor e erotismo confluem em direção à harmonia e a uma ação político-cultural de desconstrução da metafísica do amor e das utopias sexuais dos discursos androcárnicos. Em “Lembranças de maio”, o erotismo irrompe sem fraude nem favor:

Meu coração bate desamparado
 Onde minhas pernas se juntam.
 É tão bom existir!
 Seivas, vergôntees, virgens,
 Tépidos músculos
 Que sob as roupas rebelam-se.
 No topo do altar ornado
 Com flores de papel e cetim
 Aspiro, vertigem de altura e gozo,
 A poeira nas rosas, o afrodisíaco
 Incensando ar de velas.
 A santa sob o abismo –
 À voz do padre abrasada
 Eu nada objeto,
 Lírica e poderosa. (PR, 255)

A comunhão entre amor e erotismo traduz-se na economia verbal ambígua e provocadora que aponta para um *locus* específico entre as “pernas” e o “coração”, espaço de prazer e desejo, de “vertigem de altura e gozo”. Enquanto a cena erótica emerge da dinâmica imagística do desamparo, do abismo e da rebelião dos “tépidos músculos” sob as roupas, e encontra sua máxima nos signos fálicos do “ar de velas”, “no topo do altar”, o amor é chama tênue como as “flores de papel e cetim”, é a “poeira das rosas” ou “seivas, vergôntees”. Amor e erotismo são, em Adélia, a “santa sob o abismo” “lírica e poderosa”. Daí a sugestiva musicalidade que remete aos sussurros amorosos, ao pulsar dos órgãos à procura incessante de saciamento do desejo; tudo isso vai mobilizar a experiência erótica que não aspira somente à união dos corpos mas à comunhão com a natureza, fazendo aflorar a beleza da nudez humana.

Considerações finais

A dicção adeliânica é essa fala, signo político e erótico, que, sem pretender elevar-se à categoria de verdade universal, essência e natureza, revela-se no limiar da dupla chama entre

nudez/veste, amor/erotismo, ora como estética e estratégia político-feminina, consciente da sua sexualidade, frente à dominação teocêntrica, ao imperialismo econômico do capital tardio, frente à renúncia e ao silêncio de muitas gerações de mulheres que calaram seus desejos e abdicaram de seus direitos de cidadania, de gozo e de fala; ora é transladação do corpo e do amor em poesia e erotismo, levando à ressingularização da experiência humana e, conseqüentemente, ao surgimento de novas modalidades de valorização da mulher, que envolvem a subjetividade e a sociabilidade. Nesse sentido, a poética crítica adeliãna tem na inoperatividade agambeniana a base para evitar que tais conceitos sejam cooptados novamente pelo sistema, permanecendo apenas na potência de seu uso. Se gênero é uma categoria da diferença que estrutura nosso universo cultural, nossas leituras e os nossos valores, deslê-los e reconceptualizá-los implica a noção de ‘emoção como julgamento’, que está mais próxima de uma *poiesis* que dos atos de negação e rupturas. Uma *poiesis* que traga à superfície os subtextos de dominação e os mecanismos de exclusão atávicos, que geriram o nosso processo cultural, mas também articule possibilidades de construções identitárias mais seguras. Retomando a epígrafe do início deste texto, conforme as palavras de Adélia, na poesia não há diferença entre corpo e alma. Por isso, a poesia é ‘salvadora’, ela provoca o resgate. Diante da beleza, fica-se com a mente desarmada. É uma sedução. Então, o que na doutrina é castrado, se resgata via poesia.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009.

_____. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007a.

_____. Arte, inoperatividade, política. In: *Política. Crítica do contemporâneo*. Conferências internacionais Serralves. Trad. de Simoneta Neto. Coordenador geral Rui Mota Cardoso. Porto: Fundação Serralves, 2007b. p. 39-49. Disponível em:

<<https://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf>> Acesso em 10/03/2017.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Angelus novus: saggi e frammenti*. Trad. e introduzione Renato Solmi. 2 ed. Torino: Einaudi, 1982.

BIBLIA SAGRADA. Gênesis. Tradução João Ferreira de Almeida. L.C.C. Publicações Eletrônicas, versão para eBooksBrasil.org., abril 2006. Disponível em:

<<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/biblia.pdf>>. Acesso em: 18/04/2017.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem Fraude nem favor*: estudos sobre o amor romântico. 3 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 8 ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora Unesp, 1993. [3ª reimpressão].

KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. 8 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

NUSSBAUM, Martha. *Emozioni Politiche*. Perché l'amore conta per la giustizia. Bologna: Il Mulino, 2014.

_____. *La fragilità del bene: Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*. Trad. Merio Scattola, trad. introd. Rosamaria Scognamiglio, ed. Italiana a cura di Gianfrancesco Zanetti. Bologna, Il Mulino, 2004.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *O arco e a lira*. 2ª ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PLATÃO. *O banquete*. São Paulo: Abril Cultural, 1972 (Coleção Os pensadores).

PRADO, Adélia. *Poesias Reunidas*. São Paulo: Siciliano, 1991.

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

SOARES, Angélica. Fantasias do céu: o prazer feminino na poesia de Adélia Prado. In: COUTINHO, Afrânio et al. *Estudos universitários de língua e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. p. 85-96.

RECEBIDO EM 25-05-2017

APROVADO EM 14-06-2017