

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS

ALICE LATERZA CAETANO

**A TEOPOÉTICA EM ADÉLIA PRADO E ALDA MERINI**

Belo Horizonte

2023

ALICE LATERZA CAETANO

**A TEOPOÉTICA EM ADÉLIA PRADO E ALDA MERINI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

**Orientador:** Prof. Dr. Leandro Garcia Rodrigues

Belo Horizonte

2023

P896.Yc-t Caetano, Alice Laterza.  
A teopoética em Adélia Prado e Alda Merini [manuscrito] / Alice Laterza Caetano. – 2023.  
1 recurso online (139 f.: il., foto, p&b.) : pdf.  
Orientador: Leandro Garcia Rodrigues.  
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.  
Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 135-139.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Prado, Adélia, 1936- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Merini, Alda, 1931-2009 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Teologia na literatura – Teses. 4. Literatura comparada – Brasileira e italiana – Teses. 5. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 6. Poesia italiana – História e crítica – Teses. 7. Religião na literatura – Teses. I. Rodrigues, Leandro Garcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.141



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *A teopoética em Adélia Prado e Alda Merini*, de autoria da Mestranda ALICE LATERZA CAETANO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Leandro Garcia Rodrigues - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Anna Palma - FALE/UFMG

Prof. Dr. Alex Vicentim Villas Boas - Universidade Católica Portuguesa

Belo Horizonte, 27 de abril de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Anna Palma, Professora do Magistério Superior**, em 27/04/2023, às 10:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leandro Garcia Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 27/04/2023, às 11:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alex Vicentim Villas Boas, Usuário Externo**, em 28/04/2023, às 11:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 03/05/2023, às 15:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2251405** e o código CRC **ABA9AA5A**.

## AGRADECIMENTOS

Tenho muitos e muito a agradecer.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e a toda a Faculdade de Letras da UFMG, que possibilitou tanto aprendizado e tantos encontros e, sobretudo, que me formou e ainda me forma.

A todos os professores que passaram por minha vida, especialmente àqueles que tocaram meu coração.

Ao meu orientador Leandro, pela orientação e pela paciência com meus atrasos constantes.

À minha família querida e inteligentíssima, que me apoiou e apoia, que me acolheu e acolhe todos os dias. Minha inspiração para fazer esse trabalho surgiu de vocês.

A todos os amigos que fiz na Universidade e contribuíram tanto para meu crescimento como sujeito e pesquisadora. Dentre eles, agradeço especialmente aos membros do Grupo de Estudos de Estética e Materialismo Histórico realizado em 2020, aos membros dos Cinco Elementos e aos membros do Quatro de Copas, que me ajudaram ativamente a refletir a respeito do meu trabalho.

À Cássia, minha amiga e revisora, que fez bem mais do que um ótimo trabalho de revisão.

Aos meus amigos que vieram dos tempos da escola e aos colegas digitadores do Consulado, pela amizade e por terem me ouvido falar tanto dessa parte da minha vida.

A minha psicóloga Letícia, que me ajudou a não desistir.

Ao Matheus, meu colega, amigo e companheiro de vida, por estar do meu lado em toda essa jornada.

Esse trabalho não teria sido possível sem vocês.

## RESUMO

Esta dissertação compara a lírica de duas poetisas, a brasileira Adélia Prado e a italiana Alda Merini, pela ótica interdisciplinar do diálogo entre os estudos literários com a teologia. A partir de textos teóricos, críticos e literários, sobretudo poéticos, foi possível identificar semelhanças e divergências na poesia das duas em relação a como representam o sagrado na obra de ambas. Para apontarmos os pontos de convergência e divergência entre as duas, realizamos uma pesquisa bibliográfica e nos debruçamos sobre pesquisas que cruzam os saberes entre teologia, teorias da literatura, biografismos, poesia, história e literatura de mulheres, corpo, sagrado e profano, o cotidiano, trauma e testemunho. A partir de nossas análises, chegamos à conclusão de que as autoras expressam com muita recorrência a religiosidade católica em seus poemas de diversas formas e em diversas temáticas. Nesse sentido, podem ser aproximadas por suas representações do sagrado em relação à figura da mulher, que está entre a graça e a culpa, além de possuírem uma visão similar a respeito de como o corpo atua mediando as esferas do profano e do sagrado. No entanto, representam o corpo em contato com o sacro de formas bastante diversas: Prado representa principalmente o prazer e Merini, a dor. Ademais, percebemos a sacralização do cotidiano nos versos da poeta brasileira, enquanto nos deparamos com traumas e um Deus sombrio figurados nos versos da poeta italiana.

**Palavras-chave:** literatura; teologia; teopoética; Adélia Prado; Alda Merini.

## RIASSUNTO

Questa dissertazione confronta la lirica di due poetesse, la brasiliana Adélia Prado e l'italiana Alda Merini, attraverso una prospettiva interdisciplinare del dialogo tra gli studi letterari e la teologia. Utilizzando testi teorici, critici e letterari, soprattutto poetici, è stato possibile identificare somiglianze e divergenze nella poesia delle due autrici riguardo alla loro rappresentazione del sacro nella loro opera. Per individuare i punti di convergenza e divergenza tra le due poetesse, abbiamo condotto una ricerca bibliografica e abbiamo esaminato studi che attraversano i confini tra teologia, teoria della letteratura, biografismo, poesia, storia e letteratura femminile, corpo, sacro e profano, quotidiano, trauma e testimonianza. Dalle nostre analisi, siamo giunti alla conclusione che le due autrici esprimono molto spesso la religiosità cattolica nei loro poemi in diverse forme e tematiche. In questo senso, possono essere avvicinate per le loro rappresentazioni del sacro riguardo alla figura della donna, che si trova tra la grazia e la colpa, oltre ad avere una visione simile su come il corpo agisce come mediatore tra le sfere del profano e del sacro. Tuttavia, rappresentano il corpo in contatto con il sacro in modi molto diversi: Prado rappresenta principalmente il piacere e Merini, il dolore. Inoltre, notiamo la sacralizzazione del quotidiano nei versi della poetessa brasiliana, mentre ci imbattiamo in traumi e in un Dio oscuro nei versi della poetessa italiana.

**Parole chiave:** letteratura; teologia; teopoetica; Adélia Prado; Alda Merini.

## ABSTRACT

This dissertation compares the lyrical works of two poets, Brazilian Adélia Prado and Italian Alda Merini, from an interdisciplinary perspective that integrates literary studies with theology. Through theoretical, critical, and literary texts, particularly poetry, similarities and differences in the representation of the sacred in the works of both poets were identified. To pinpoint the convergences and divergences between the two, bibliographic research was carried out, delving into studies that intersect theology, literary theories, biographies, poetry, women's literature, body, sacred and profane, daily life, trauma, and testimony. Based on the analysis, it was concluded that both authors recurrently express Catholic religiosity in their poems, in various forms and themes. Thus, they can be approached by their representations of the sacred regarding the figure of the woman, who stands between grace and guilt, as well as possessing a similar vision of how the body mediates the spheres of the profane and the sacred. However, they represent the body in contact with the sacred in quite distinct ways: Prado mainly represents pleasure, while Merini represents pain. Additionally, the sacralization of daily life was perceived in the verses of the Brazilian poet, while we encounter traumas and a dark God depicted in the verses of the Italian poet.

**Keywords:** literature; theology; teopoethic; Adélia Prado; Alda Merini.

## **LISTA DE FIGURAS**

- Figura 1 – O êxtase de Santa Teresa d'Ávila** p. 61
- Figura 2 – A embarcação das almas** p. 113

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. O SAGRADO E A MULHER: CRUZAMENTOS ENTRE A RELIGIOSIDADE E O FEMININO.....	19
1.1. Uma breve contextualização histórica.....	19
1.2. Adélia Prado e a mulher.....	32
1.3. Alda Merini e a mulher.....	39
2. O CORPO E O SACRO: A CARNALIDADE COMO FORMA DE SE APROXIMAR DO DIVINO.....	53
2.1. O prazer carnal.....	59
2.2. O corpo sacrificado.....	73
3. COTIDIANO E TRAUMA: DUAS FORMAS DISTINTAS DE SE CONECTAR COM DEUS.....	88
3.1. Deus no dia a dia.....	90
3.2. Deus na escuridão.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
REFERÊNCIAS.....	136

## INTRODUÇÃO

Adélia Prado nasceu em 1935, em Divinópolis, Minas Gerais. Já Alda Merini nasceu em 1931 em Milão, na Lombardia (Itália). O que essas duas poetisas compartilham em comum, mesmo tão distantes geograficamente? E se elas têm similaridades, em que aspectos a poesia delas se diverge? Ainda que tenham nascido em locais distantes entre si e, assim, em contextos diferentes, podemos apontar claras semelhanças entre as duas, que influenciam diretamente na poética de ambas: o ano de nascimento, o gênero feminino e a religião católica. Entretanto, mesmo com as proximidades apontadas, as autoras possuem uma maneira muito distinta de se comunicarem com o sagrado e de comunicarem o sagrado em si no seu fazer poético.

Durante nossa graduação em Letras, a poesia sempre foi um gênero literário muito atrativo: a riqueza de ideias e imagens que podem ser impressas em palavras e versos é fascinante. Além disso, questões relacionadas à religiosidade na arte sempre nos despertou muito interesse, especialmente tratando-se de um contexto fortemente influenciado pela religião católica, como é o caso de Belo Horizonte. Foi na disciplina de Teopoética, ministrada pelo professor Leandro Garcia Rodrigues, que tivemos contato pela primeira vez com essa forma de análise literária, que tem a religiosidade como ótica norteadora. Já conhecíamos a poeta Adélia Prado, por seu destaque na literatura brasileira contemporânea, mas foi nessa disciplina que tivemos contato mais profundo com a dimensão do sagrado presente em sua lírica.

O contato com Alda Merini foi mais tardio, após uma longa trajetória pelas disciplinas de italiano. Esse percurso foi muito importante para a nossa jornada acadêmica, despertando uma atração e simpatia pela língua, cultura e arte italianas. Nesse movimento de aproximação, em meio a aulas de literatura e língua italiana, muitos artistas italianos nos foram apresentados por professores, principalmente pelas docentes Ana Chiarini e Anna Palma. No entanto, a poeta apresentada por uma colega intercambista italiana, Alice Custureri, foi marcante e decisiva: era Alda Merini. Muito conhecida por sua vida e especialmente por sua experiência manicomial, esses são os primeiros pontos que chamam a atenção ao entrar em contato com a autora. Contudo, sua poética singular e o diálogo com o Catolicismo são ainda mais marcantes quando tratamos da artista por trás da pessoa Alda Merini. Foi, então, compreendendo esse ponto em comum entre as duas autoras, que decidimos uni-las em um estudo a partir da ótica da teopoética. Da mesma forma, pela leitura mais aprofundada das obras de ambas, pudemos perceber também gritantes diferenças em suas abordagens religiosas; assim, decidimos também explorar essa rica divergência, recheada de possibilidades.

Adélia Prado é um importante nome na literatura brasileira, destacando-se por sua produção poética. Seus poemas retratam elementos do cotidiano e da vida caseira, sempre relacionados à figura da mulher e orientados por uma evidente religiosidade católica. Alda Merini também é um nome de peso no campo literário e da poesia, mas é conhecida principalmente em seu país de origem, a Itália. Em seus poemas, percebemos uma forte presença de elementos da cultura judaico-cristã, tais como menções a personagens, locais e experiências bíblicas. Associada a essa forte religiosidade e à figura de Deus em especial, podemos notar também, em Alda Merini, traços de testemunho, que trazem sentimentos como a solidão e o abandono, mas também a esperança pela salvação. O presente trabalho, então, parte de uma percepção de uma proximidade temática na produção poética das autoras: os elementos da religiosidade católica sempre tão latentes.

Um dos pontos importantes e centrais desse trabalho, para a Literatura Comparada, se dá na medida em que, como afirma Paulo Astor Soethe (2011, p. 15), há uma falta de dados e informações fundamentais na cena acadêmica “para se refletir sobre a relevância da confrontação existencial e intelectual dos artistas com o universo religioso e teológico”. São necessários, então, mais estudos que considerem a presença de elementos religiosos, em toda a sua complexidade, nas produções literárias de autores relevantes, propondo uma reflexão literária em um diálogo interdisciplinar com a teologia de forma sistemática. A aproximação entre esses dois campos é justamente a proposta da teopoética e é a partir dessa ótica que realizamos a análise literária, sem, portanto, deixar de lado o próprio campo da literatura comparada e da teoria literária.

Segundo Antonio Candido (2011), a literatura reflete a sociedade de maneira dialética e, então, a literatura tem, obrigatoriamente, relação com a sociedade. Dessa forma, os costumes, a política, a cultura e todos os aspectos de determinada sociedade são refletidos, de alguma maneira, na obra de arte. Indo de encontro com esta perspectiva de análise, é de se esperar que obras provindas de lugares onde a Igreja Católica atua de forma dominante (como a Itália e Minas Gerais, no Brasil) apresentem aspectos referentes a essa religião. Nesse sentido, a partir de uma análise que considere as questões religiosas tratadas pela teopoética, podemos analisar e compreender melhor alguns textos literários marcados pela religiosidade, como os poemas das autoras estudadas, que, por estarem inseridas nesse meio social predominantemente católico, possuem fortes marcas dessa cultura e crença na escrita literária. Todavia, é importante ressaltar que esta análise será feita na perspectiva da interdisciplinariedade e do diálogo entre saberes, ou seja, a tônica teórico-metodológica atualmente utilizada pela literatura comparada quando confronta duas áreas temáticas diferentes.

Ao falarmos de teopoética, primeiramente é preciso esclarecer que, por se tratar de um tema amplo e com uma publicação bem heterogênea, existem diversos modos de abordar o diálogo entre a literatura e a teologia. No artigo “A produção acadêmica em Teopoética no Brasil: pesquisadores e modelos de leitura” (CANTARELA, 2018), é feito um mapeamento da produção acadêmica no campo da teopoética no Brasil, procurando identificar categorias interpretativas que fundamentam tais leituras. Nesse sentido, são propostas sete possíveis classificações. Em linhas gerais, existem trabalhos que subordinam a literatura ao estudo teológico ou até mesmo à manifestação do sagrado. Esta dissertação propõe perspectivas bem distintas dessas, que podem se inserir nas classificações “Destaque de temas religiosos da literatura por conexões superficiais” ou “Estudos sobre recepção de textos bíblicos pela literatura”. Em todo caso, a literatura é o ponto de partida para a análise teológica. Em algumas análises de poemas, investigaremos alguns temas que surgem no meio teológico de forma mais geral e abrangente. Em outras análises, relacionaremos mais diretamente o texto literário às passagens bíblicas. As formas de relacionar a literatura e teologia neste trabalho irão depender da relação estabelecida pelas próprias autoras, levando em consideração a diversidade de sua produção poética.

Tendo em vista que Adélia Prado e Alda Merini são referências em seus respectivos países de origem se tratando desse tema e abordagem, os elementos religiosos que norteiam suas obras são fundamentais para um entendimento coerente de suas produções poéticas de maneira geral. Assim, a análise pelo olhar da teopoética aqui proposta não se limita a uma interpretação parcial dos poemas a serem estudados, mas serão um ponto de partida para uma análise mais abrangente a respeito de duas importantes poetisas que permitem esse movimento.

Existem estudos que abordam o aspecto religioso nas obras de Adélia Prado e de Alda Merini, porém ainda não encontramos estudos formais que explorem as duas poetisas simultaneamente, estabelecendo uma relação entre elas. Dessa forma, este trabalho procura, pela primeira vez, relacionar autoras que são próximas em vários aspectos, mas que ainda não haviam sido aproximadas em pesquisas acadêmicas.

Ao observarmos a escrita das duas autoras, nota-se que, além de possuírem traços semelhantes por tratarem sempre de temas religiosos e existenciais, também se assemelham por tratarem de temáticas do universo feminino, frequentemente ligadas aos elementos do catolicismo. Como exemplo, temos a questão da maternidade, muitas vezes relacionada à figura de Maria. Também podemos perceber uma atenção especial voltada ao corpo físico, que dialoga com a ordem do sagrado e do espiritual. Segundo Silvia Federici (2017, p. 34), o corpo, devido a condições sociais e históricas, sendo o principal terreno de exploração e de resistência da

mulher (maternidade, parto, sexualidade etc), tornou-se elemento central e esfera de atividade definitiva para a constituição da feminilidade. É a partir desse contexto que o corpo se torna tão central na escrita de mulheres de forma geral e especificamente na escrita das duas autoras a serem estudadas. Nesse sentido, o trabalho proposto nos interessa pois pretende analisar a relação entre corpo, mulheres e religiosidade na literatura por meio de uma perspectiva sócio-histórica-cultural. No contexto atual, é relevante lançar um olhar feminista<sup>1</sup> e materialista para a questão do corpo, dialogando com outras teorias já existentes. Então, não somente analisaremos as características da lírica feminina, mas também examinaremos como o contexto das mulheres e das autoras afeta essa lírica.

Este trabalho também é interessante na medida em que não somente evidencia as semelhanças notórias entre as duas autoras que serão trabalhadas, mas também propõe uma comparação centrada nas diferenças entre ambas. Ainda que a escrita delas seja marcada pelos fortes traços da religião católica, que se entrelaçam com temáticas do universo feminino, apresentam incontestáveis diferenças, que demonstram uma heterogeneidade na crença católica. Na poética de Adélia Prado, nota-se a presença do sagrado em momentos cotidianos retratados pelo eu-lírico, muitas vezes em situações de contato com a dimensão física, em uma experiência divina, que é materializada na própria carne da pessoa lírica em momentos de simplicidade e prazer. Já nos poemas de Alda Merini, notamos um sentimento de abandono por parte do divino, de forma que o eu-lírico deve enfrentar uma espécie de caminho purgativo e de ofuscamento, experienciando dor física, em um corpo já violado, para encontrar Deus. É intrigante observar como as duas autoras possuem visões tão diferentes a respeito do mesmo Deus da tradição judaico-cristã e, ainda, como essas visões se conectam com a questão da carnalidade de maneira tão distinta entre elas.

Cabe aqui comentar que a poeta Alda Merini, de extrema importância na tradição literária italiana contemporânea, ainda não foi suficientemente contemplada em estudos brasileiros amplos. Sendo assim, o estudo proposto pretende também divulgar sua produção literária e colocá-la à disposição dos estudos literários no Brasil, de forma a enriquecer estes estudos com a presença de um importante nome da literatura italiana contemporânea. Trazendo

---

<sup>1</sup> O feminismo é poliédrico e, portanto, não há um modo homogêneo de lançar olhar sobre esse tema. Assim, este trabalho defende algumas abordagens principais: discute o feminismo que está entrelaçado com a luta de classes e que entende que o patriarcado é um dos mecanismos de manutenção do capitalismo e do estado burguês. Também debate sobre o feminismo cristão, que estende suas principais pautas à prática religiosa, defendendo que a igualdade de gênero é fundamental para compreender e melhor praticar o cristianismo. Entretanto, ao aproximarmos a obra das autoras estudadas ao movimento organizado de mulheres, devemos considerar a superficialidade dessa relação, uma vez que nenhuma delas possui explícito engajamento com as pautas feministas em suas obras. Essa convergência complexa e não linear é uma das questões que iremos examinar ao longo do trabalho.

a obra de Alda Merini neste estudo acadêmico, buscamos também promover reflexões acerca do importante campo da literatura de testemunho, dando visibilidade e denunciando uma realidade que ainda marca o Brasil e o mundo: os manicômios.

Para mais, Merini ainda não possui muita visibilidade no Brasil e fora da Itália de modo geral. Sendo assim, suas obras não foram traduzidas para a língua portuguesa, exceto seu *magnum opus*, *A Terra Santa* (2004), obra traduzida pela portuguesa Clara Rowland. Fez-se necessária, então, a tradução de alguns outros poemas da poeta italiana, de forma a facilitar a compreensão deles. No entanto, não configuramos uma pesquisa extensa no campo da tradução. Como algumas traduções inéditas de Merini foram realizadas, o presente trabalho pode ser bastante significativo, uma vez que disponibilizaremos alguns de seus poemas em português, contribuindo com aqueles interessados em pesquisar a poeta no Brasil e em outros países lusófonos.

Resumidamente, o presente trabalho tem o objetivo de analisar uma determinada dimensão da obra das poetisas Adélia Prado e Alda Merini, analisando-as na perspectiva da teopoética, isto é, buscando entender a presença – sempre conflituosa – do sagrado em parte de sua produção e comparando, então, a obra das duas autoras. Para isso, é preciso compreender, por meio de uma perspectiva sócio-histórico-cultural, como se estabelece o vínculo entre o sagrado e a literatura, especialmente a produção poética, relacionando essas noções de forma interdisciplinar e problematizadora. A partir desta análise crítica, pretende-se comparar o modo como a religiosidade é expressa na poesia das duas autoras, colocando em evidência não apenas as suas semelhanças por serem mulheres, contemporâneas e católicas, mas, principalmente, suas diferenças e particularidades estéticas, ideológicas e expressivas.

Para atingir os objetivos propostos, a metodologia adotada foi uma pesquisa bibliográfica acerca dos assuntos de interesse deste trabalho. Nesse sentido, foram selecionados estudos que desenvolvem a compreensão da teopoética e sua relação com o meio social e com a escrita de mulheres, além de trabalhos que abordam a relação entre o sagrado e o profano e como o corpo e o cotidiano operam nessa dialogia. Para orientar a análise poética mais especificamente, foram utilizados estudos amplos que tratam de teoria da poesia, bem como a respeito de literatura de testemunho. Ainda, buscamos pesquisas de crítica literária que contemplam a poética das duas poetisas aqui trabalhadas: Adélia Prado e Alda Merini. A partir do procedimento metodológico adotado, visamos à compreensão da poética das autoras estudadas a partir da relação íntima que estabelecem com o sagrado em seus poemas, de modo a compararmos as duas poetisas por essa ótica que perpassa diversos outros temas.

O critério de seleção dos poemas que serão analisados nesta pesquisa é temático, tendo em vista a relevância das questões tratadas pelas autoras selecionadas e o objetivo central do presente trabalho. Assim, essa escolha por tema, e não por obra publicada, se dá de forma estratégica, buscando fazer um recorte específico para o foco de nosso estudo, além de possibilitar uma compreensão abrangente da produção poética das autoras mineira e italiana estudadas. Ainda, é importante já ressaltarmos que o eu lírico das autoras não é sempre homogêneo em suas composições, mas, por meio do recorte temático proposto, podemos perceber certa linearidade nessa construção de sujeito poético.

Seguindo essa lógica temática presente na seleção de poemas, a organização dos capítulos desta pesquisa também será realizada por temas: partindo do que mais aproximam as autoras utilizadas e seguindo para o que mais se distanciam. Essa organização permitirá uma análise mais coerente e lógica dos poemas selecionados, de forma a compreender melhor os assuntos abordados pelas autoras. Essa escolha também se deu de modo estratégico, buscando, por meio de temas de proximidade e de afastamento, propor modos distintos de comparação entre as autoras escolhidas, entendendo como pontos centrais da poética de ambas conversam: se convergem mais ou se distanciam mais.

Para a pesquisa em questão, foi necessário realizar um recorte de gênero a partir da ótica das autoras estudadas. Sendo assim, ao falarmos de mulher e de feminino nesse trabalho, estamos falando a partir do recorte de mulheres cisgênero. Esse recorte foi necessário para estreitar o escopo de nossa análise, além de dialogar diretamente com a perspectiva das poetisas estudadas. No entanto, vale frisar que compreendemos que sexo biológico e gênero são coisas distintas e, portanto, não existe um corpo feminino, mas sim uma pluralidade de corpos femininos. A partir do recorte escolhido, então, estamos abordando mais especificamente os corpos femininos daquelas que se identificam com sua genitália de nascimento.

Para a realização da pesquisa, serão utilizados métodos de análise textual, pesquisa bibliográfica e estudos literários, com base na teoria da literatura, em conceitos da crítica literária, da literatura comparada e da teologia. Foram realizadas leituras críticas das obras selecionadas e análises comparativas entre as autoras escolhidas, de forma a compreender as diferentes perspectivas e estilos de escrita. Além disso, serão utilizadas fontes secundárias para embasar teoricamente a análise das obras, de forma a aprofundar a compreensão dos temas abordados e das autoras selecionadas.

Seguindo o método exposto, o trabalho será dividido em três grandes seções temáticas com subdivisões, que abordarão diversos assuntos relevantes para nosso estudo e conterão poemas e suas respectivas análises. Ainda, ao longo de todos os capítulos iremos destrinchar a

biografia das autoras, de modo a compreender melhor o contexto em que estavam inseridas, bem como questões importantes de suas vivências pessoais, e também aspectos relacionados à produção poética e publicação de obras de cada uma delas. A partir dessa exposição biográfica, será possível conhecer melhor as poetisas e entender o motivo para compará-las.

O primeiro capítulo propõe uma discussão acerca das possíveis aproximações entre religiosidade e literatura, e seus desdobramentos na escrita feita por e sobre mulheres. Para entendermos melhor o escopo de nossa análise, iremos discutir a relação entre expressão religiosa e literatura, apresentando conceitos de teopoética. Aqui, iremos também discutir de que maneira a sociedade ao redor do indivíduo exerce influência em sua expressão cultural e religiosa. Assim como ocorre esse movimento, essas expressões socioculturais, como a religiosidade, são impressas na literatura, que dialoga com o meio social.

Para adentrarmos nas questões de gênero e feminilidade, faz-se necessária uma contextualização histórica da mulher na sociedade, abordando enfrentamentos importantes e lutas históricas que marcam ainda hoje a realidade de todas, sempre com olhar voltado para as questões religiosa e cultural. Pretende-se aqui apontar algumas características próprias da escrita de mulheres, em especial da poesia feminina, relacionando-as com o lugar da mulher na sociedade. Além disso, investigaremos como a mulher atua no meio religioso e, mais especificamente, na Igreja Católica, sempre relacionando essa inserção com a produção artística. Assim, investigaremos algumas formas de expressão do sagrado, ainda com enfoque na religião católica, contempladas na poética de Merini e Prado. Para isso, comentaremos a respeito das místicas, como Santa Teresa d'Ávila, e de personagens bíblicas femininas, como Eva e Maria.

O segundo capítulo propõe reflexões acerca da relação profunda entre dois campos que são fundamentalmente opostos: o sagrado e o profano. Discutiremos até que ponto essas esferas se distanciam e até que ponto se aproximam, tendo como principais exemplos aqueles presentes na religião católica. O ponto central desse capítulo é o corpo, tema que dialoga diretamente com a dualidade entre o sacro e o mundano. Buscaremos entender justamente como se dá essa relação de intermédio que o corpo estabelece entre o espiritual e o material. Para isso, desenvolvemos conceitos como hierogamia e epifania, formas de contato com o sagrado que, em muitas representações, passam pelo físico. Retomaremos aqui as místicas que têm um papel fundamental nessa compreensão, principalmente em se tratando do catolicismo.

Ainda neste capítulo e ainda em relação com a hierogamia e as místicas, também iremos explorar uma dualidade que parte do corpo: o prazer e a dor. Essas duas sensações também são essencialmente opostas, mas iremos investigar como podem estar, ao menos na poética das

autoras estudadas, muito mais próximas do que aparenta inicialmente. Comentaremos a respeito da dor física e como ela pode conectar-se com o sagrado e, para isso, abordaremos a experiência bíblica da paixão de Jesus Cristo e o reflexo imagético desta na poesia de ambas. Essa figura será fundamental não somente nessa seção, mas é indispensável para compreender as representações religiosas presentes na poesia de Merini e Prado.

No terceiro e último capítulo, iremos primeiramente discutir a respeito da importância do cotidiano na lírica moderna e na poesia de Adélia Prado, especialmente. Para mais, iremos analisar de que forma esse dia a dia exposto pela autora é sacralizado, tendo a figura de Jesus Cristo como elemento central desse movimento. Aqui, retomaremos a discussão da relação entre sagrado e profano, uma vez que a própria rotina, algo próprio da existência mundana, é representada de modo religioso. Nesse movimento, Adélia Prado traz elementos associados principalmente à esfera doméstica, retratando momentos rotineiros na vida de uma dona de casa, sempre de modo contemplativo. Uma estratégia para trabalhar esse cotidiano que veremos e comentaremos é o retrato da simplicidade, que ocorre até mesmo na escolha lexical e que remete a importantes figuras do catolicismo, como Jesus Cristo e São Francisco de Assis. Apesar de esse ser um traço mais específico da lírica de Prado, iremos propor uma aproximação também com Merini em se tratando dessa temática, mas entendendo as limitações para tal comparação.

Ainda nesse capítulo, para concluir o trabalho, falaremos, ainda que bem brevemente, de trauma e de literatura de testemunho. Como uma resposta ao trauma vivido durante seu internamento em um manicômio em Milão, a poesia de Alda Merini possui um caráter testemunhal. A partir dessa poética, que marca o início da segunda fase de sua produção, a autora expõe a crueldade dos manicômios e, assim, denuncia essas instituições. Desse modo, veremos também de que modo seus poemas falam também por toda uma comunidade de vítimas, traço importante da literatura de testemunho.

Alguns temas recorrentes na poética meriniana são o abandono, o sofrimento e o vazio, que estão sempre relacionados ao sagrado em sua poesia. Elementos do catolicismo, como a imagem de um Deus sombrio e perverso, e ideias como o inferno, o purgatório e a redenção são recorrentes nessa sua lírica da segunda fase. Ressaltamos nesta seção, então, uma certa experiência destrutiva do eu-lírico com o sagrado e com a religião, e como tal situação se vê refletida sintomaticamente na sua poesia. Assim, investigaremos como a poeta milanese mescla traços autobiográficos com uma linguagem simbólica e religiosa, criando uma poética singular, que dialoga com as tradições da poesia lírica italiana, como em suas referências à Divina

Comédia de Dante Alighieri<sup>2</sup>, e com as questões sociais e políticas de seu tempo. Mais uma vez, iremos trazer Adélia Prado em um diálogo restrito, mas possível ao tratarmos exclusivamente do Deus sombrio que por vezes aparece na lírica de Prado.

Desse modo, o presente trabalho é uma tentativa de, pela primeira vez, aproximar as poetisas brasileira e italiana naquilo que é possível aproximá-las, como a religiosidade e a relação com a feminilidade, mas afastá-las naquilo de divergente na poética delas, como a representação do corpo e do dia a dia em comparação ao trauma. É dessa forma que pretendemos avançar em nossa pesquisa, seguindo os objetivos e metodologia propostos.

---

<sup>2</sup> *A Divina Comédia (La Divina Commedia*, nome original em italiano) é uma importante obra italiana, escrita por Dante Alighieri e publicada pela primeira vez em 1472, mas escrito entre os anos de 1308 e 1321. Trata-se de uma poesia épica que aborda as três possibilidades após a morte, segundo o catolicismo: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso.

## 1. O SAGRADO E A MULHER: CRUZAMENTOS ENTRE A RELIGIOSIDADE E O FEMININO

*Mexo, remexo na inquisição  
Só quem já morreu na fogueira sabe o que é ser carvão  
Eu sou pau pra toda obra, Deus dá asas à minha cobra  
Minha força não é bruta, não sou freira nem sou puta  
(Rita Lee e Zélia Duncan)*

Nesse primeiro capítulo, pretende-se discutir a respeito da figura feminina enquanto escritora, mas principalmente como essa figura é representada em poemas de Alda Merini e Adélia Prado. A ideia é traçar um paralelo entre mulher e religiosidade de maneira ampla e como esses dois elementos inter cruzados são abordados na poética dessas autoras católicas. Iniciaremos fazendo uma breve contextualização histórica, entendendo que a relação entre a religiosidade e a mulher, principalmente a religiosa, é uma faca de dois gumes, ora reproduzindo opressões, ora significando empoderamento. Em seguida, verificaremos como essas nuances são desenvolvidas em alguns poemas selecionados das escritoras estudadas.

### 1.1. Uma breve contextualização histórica

De maneira geral, a mulher é vista na sociedade como um ser incompleto, nunca sendo suficiente em relação ao homem. Nesse sentido, está sempre acompanhada pelos mais diversos estereótipos, não sendo enxergadas como seres complexos e independentes. Esse imaginário que acompanha a figura da mulher ocorre devido a uma construção social que oprime e invisibiliza as mulheres, mantendo, por outro lado, os homens em posições privilegiadas: é dessa maneira que o patriarcado opera, sendo reforçado historicamente por instituições religiosas, as mais diversas, e várias outras instâncias de poder. A mulher, então, não aparece como sujeito histórico, sendo elas, de modo geral, conhecidas apenas como esposas de homens importantes, ou, muitas vezes, nem mesmo citadas, como se não tivessem participado da construção da história. Hoje, sabemos que, mesmo em condições desprivilegiadas, atuaram (e atuam) ativamente em diversas esferas da sociedade e da cultura, e o que ocorreu foi um apagamento dessa participação feminina. Ainda assim, mesmo com o surgimento de estudos empenhados na importância das mulheres na história e na cultura, e com a grande produção de trabalhos que já temos com esses temas, ainda há muito a ser feito nesse sentido.

Nesse sentido, em *O calibã e a bruxa*, Silvia Federici (2017), por meio de uma visão mais classista, mostra como a opressão às mulheres foi parte fundamental no processo de implementação do sistema capitalista. São as mães que geram e criam pessoas que são,

essencialmente, força de trabalho. São figuras femininas que também cuidam dos lares – como da limpeza e da alimentação –, mas esse serviço é prestado sem nenhuma remuneração. Desse modo, é possível compreender que a manutenção do sistema patriarcal representa, conseqüentemente, a manutenção do sistema capitalista, garantindo lucro, a partir da exploração de gênero, àqueles pertencentes à classe dominante. Segundo a autora: “se na sociedade capitalista a ‘feminilidade’ foi construída como uma função-trabalho que oculta a produção da força de trabalho sob o disfarce de um destino biológico, a história das mulheres é a história das classes” (FEDERICI, 2017, p. 31). É importante notar que essa história está conectada com as relações de poder na sociedade e, por isso, para a compreendermos melhor, é preciso olhar para a totalidade por trás dessa história.

Atualmente, devido à resistência e luta das mulheres, alguns direitos básicos foram garantidos e é possível perceber alguns avanços no sentido do feminismo, apesar de ainda existir um longo caminho a ser trilhado. Michelle Perrot (2007), em seu texto *Minha história das mulheres*, faz uma contextualização da história por um recorte de gênero, especialmente na Europa, a partir de vários campos importantes nessa construção. Segundo a autora, o feminismo age em ondas e, também, a luta pela igualdade de gênero possui várias pautas, uma vez que são muitos direitos a serem conquistados. No contexto europeu, o movimento das sufragistas, no início do século XX, teve grande importância na consolidação das ideias feministas e, a partir daí, muitas puderam se colocar como corpos políticos.

Outro importante movimento foi a atuação dessas militantes engajadas na imprensa, com a publicação de periódicos escritos por e para mulheres, divulgando os princípios feministas. Não menos importante, vale ressaltar, também, a luta pelo direito ao voto, que deixou marcado na história a força das mulheres e representou apenas uma das conquistas dentre as muitas que ainda estão por vir. Voltando nosso olhar para o outro lado do Atlântico, Constância Lima Duarte (2003), em seu texto “Feminismo e literatura no Brasil”, faz um breve panorama histórico a respeito do feminismo no Brasil, dividindo esse movimento em quatro ondas:

Enquanto nos outros países as mulheres estavam unidas contra a discriminação do sexo e pela igualdade de direitos, no Brasil o movimento feminista teve marcas distintas e definitivas, pois a conjuntura histórica impôs que elas se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida. Mas ainda assim, ao lado de tão diferentes solicitações, debateu-se muito a sexualidade, o direito ao prazer e ao aborto. ‘Nosso corpo nos pertence’ era o grande mote, que recuperava, após mais de sessenta anos, as inflamadas discussões que socialistas e anarquistas do início do século XX haviam promovido sobre a sexualidade. O planejamento familiar e o controle da natalidade

passam a ser pensados como integrantes das políticas públicas. E a tecnologia anticoncepcional torna-se o grande aliado do feminismo, ao permitir à mulher igualar-se ao homem no que toca à desvinculação entre sexo e maternidade, sexo e amor, sexo e compromisso. Aliás, o “ficar” das atuais gerações parece ser o grande efeito comportamental desta quarta onda (DUARTE, 2003, p. 165).

O corpo é a principal forma de dominação que o capital e o patriarcado exercem sobre as pessoas do gênero feminino. Isso ocorre na medida em que o corpo da mulher é tido como algo próprio dos homens, tornando-se uma máquina que serve apenas para tarefas domésticas, satisfazer sexualmente os homens e gerar filhos. Como bem aponta Federici (2017, p. 34): “o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados”. Iremos desenvolver melhor a questão do corpo no próximo capítulo, mas, de antemão, já é possível entender a importância deste na luta pela liberdade das pessoas desse gênero.

Como constatado anteriormente, a história das mulheres, ao menos no ocidente, está intimamente associada às relações de poder na sociedade, como o capitalismo e o patriarcado. Muitas instituições religiosas também tiveram seu papel nessa construção, reforçando e legitimando (mas não somente, como veremos adiante) a opressão a pessoas do gênero feminino. Nas religiões bíblicas, por exemplo, desde a criação do universo, as mulheres são consideradas culpadas devido ao pecado cometido por Eva relatado no livro de Gênesis. No caso das mulheres que seguem a doutrina do cristianismo, a culpa cristã é bem mais acentuada que nos homens que professam a mesma fé, por serem ainda mais culpadas de acordo com o Livro Sagrado. Como veremos ao longo do presente trabalho, essas contradições podem ser melhor observadas na arte e, aqui, mais especificamente na poesia.

Em tese, é possível propor uma relação entre mulher e religiosidade, traçando diversos paralelos.<sup>3</sup> É possível constatar que, “entre as religiões e as mulheres, as relações têm sido, sempre e em toda parte, ambivalentes e paradoxais. Isso porque as religiões são, ao mesmo tempo, poder sobre as mulheres e poder das mulheres” (PERROT, 2007, p. 80). Até agora, comentamos sobre a religião como poder sobre as mulheres, mas é possível observar também o movimento contrário dentro das mais diversas religiões, na medida em que as fiéis ocupam, cada vez mais, espaços de protagonismo e de respeito. Em um diálogo com o campo da Sociologia da Religião, Linda Woodhead nos mostra que as religiões modernas podem, de acordo com os princípios de suas crenças, reforçar ou transformar as relações de gênero pré-estabelecidas:

---

<sup>3</sup> Nesse trabalho optamos pela dimensão “cristã católica”, pois esta é a opção religiosa das poetisas aqui estudadas.

Por intermédio de suas práticas ao mesmo tempo simbólicas e materiais, a religião é capaz de reforçar as relações de dominação de gênero ou ajudar a transformá-las. Uma religião, em uma época determinada, está estruturalmente ligada à ordem sexuada da sociedade à qual ela pertence. Esta ligação, entretanto, somente é instantânea em um, a dinâmica contínua determinada por diversos fatores, especialmente, a própria estratégia dessa religião em relação ao gênero. Duas variáveis devem ser consideradas na repartição sexuada do poder, que é parte integrante do conjunto de desigualdades do poder social que definem todas as sociedades conhecidas (WOODHEAD, 2013, p. 80).

Ainda em diálogo com os estudos sociológicos, é evidente a importância do estudo das religiões a partir do recorte de gênero: independentemente da posição tomada por cada uma das religiões e de seus participantes, não se pode deixar de considerar as questões de gênero para melhor entendê-las. Peter Berger (1985), em seu texto denominado “O dossel sagrado”, discute sobre o fenômeno da secularização, que seria o “desencantamento do mundo” ou mais precisamente, o decréscimo da influência das religiões na sociedade moderna e em seus indivíduos. Isso não ocorre de modo homogêneo em todo o ocidente, mas a forte industrialização, modernização e racionalização do mundo ocidental, a partir da Revolução Industrial (segunda metade do século XVIII), é um marco importante para a intensificação dessa dinâmica. Uma constatação importante, segundo dados apresentados no texto supracitado, é que a mulher tende a ser menos afetada pela secularização, ou seja, de modo geral, esta possui uma tendência a permanecer religiosa, mesmo com a crescente racionalização do mundo. As hipóteses para explicar tal constatação são várias, mas não existe uma resposta objetiva. No entanto, uma possibilidade de análise pode ser pela ótica proposta por José Casanova (1994).

No texto *Public Religions in the Modern World*, José Casanova (1994) não comenta especificamente a respeito da atuação feminina no campo religioso, mas, ao fazer uma análise acerca da disposição das religiões no meio público, aponta uma possível proximidade entre o lugar que as religiões ocupam e o lugar que as mulheres ocupam na sociedade. Na sociedade industrial instaurada pelo capitalismo, o que é tido como trabalho é somente aquele assalariado, ou seja, o trabalho doméstico e os cuidados maternos não são considerados. A partir desse processo histórico moderno, ocorre a separação entre a esfera pública do trabalho e a esfera doméstica privada. Nesse movimento, por meio do processo de privatização da cultura, as religiões foram colocadas na segunda esfera (a feminização da religião). Sendo assim, considera-se que a religião pertence à mesma esfera do que é tido como feminino: a esfera do amor, dos sentimentos, da subjetividade (em comparação com a racionalização) etc. E se olharmos do ângulo inverso, percebemos também as mulheres reciprocamente associadas à moralidade, à fé (CASANOVA, 1994, p. 63 e 64). Essa esfera se refere ao local que as mulheres

ocupam na sociedade, local que lhes foi imposto a partir de um processo histórico. Espera-se que estas fiquem em casa e sejam cuidadoras, morais e sentimentais. Esses valores são aqueles que, ainda hoje, são cultivados nas religiões, como na católica, religião praticada pelas autoras que estudaremos neste trabalho.

Ao tratarmos do contexto religioso como um todo, é importante considerarmos também as diversas formas de espiritualidade. Esse termo se refere a diferentes práticas holísticas que não estão associadas à nenhuma religião, mas que estão relacionadas à religiosidade. De acordo com o que é observado por Paul Heelas (2009), em seu texto “*Spiritualities of Life*”, muitas mulheres se envolvem com o campo da espiritualidade (e o religioso) também como forma de se destacar em alguma esfera social, já que, para elas, destacar-se na sociedade pode ser tão cheio de obstáculos na maioria das instâncias. A religiosidade, então, seria uma possibilidade para algumas mães, esposas, donas de casa e até trabalhadoras assalariadas exercerem outros papéis de importância e liderança, e, principalmente, sentirem-se realizadas, tendo em vista a baixa autoestima em que muitas se encontram. Nesse caso, retomando Perrot (2007), a religião e a espiritualidade são um exemplo de poder dessas figuras femininas, e não sobre elas.

Mas, afinal, tudo o que foi dito até agora tem a ver com literatura? Em primeiro lugar, sabe-se que a literatura não é um fenômeno isolado, sendo influenciada pelo seu meio e pela sociedade em que está inserida. Adorno (2003), em “Palestra sobre lírica e sociedade”, procura manusear o que há de mais delicado na arte (a lírica) aproximando-o justamente da engrenagem (sociedade), sugerindo uma estreita relação entre essas duas instâncias. O autor defende que, na subjetividade do poema lírico, encontram-se os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade. Assim, o individual e subjetivo é mediado pelo universal e objetivo e vice versa, dialeticamente. Nesse sentido, até mesmo a escolha de uma lírica desvencilhada da sociedade é, em si mesma, uma escolha que passa pela questão social – é um resultado possível da inserção do poeta em um contexto individualista, podendo ser, então, uma forma de denúncia, ou até tentativa de fuga de uma realidade opressora (ADORNO, 2003, p. 66-67). Na poesia moderna, observa-se uma pessoa lírica tendencialmente afastada da realidade exterior e centrada em si mesma, como são os casos dos poemas de Adélia Prado e Alda Merini, que analisaremos posteriormente. Entretanto, eles não podem ser situados fora do tecido social em que estão inseridos:

É a tomada de partido por uma “individualização implacável” que permite à lírica exprimir sua mensagem e a verdade não manipulada do seu conteúdo social. A distância das coisas, o sentido de sua estranheza “metafísica” e irrecuperabilidade lírica, assim como a solidão do indivíduo abismado em si mesmo e sem esperança de

um resgate comunicativo imediato (tudo o que caracteriza em máximo grau a lírica moderna), falam sobretudo da sociedade em que essa lírica se exprime (BERARDINELLI, 2007, p. 35).

Portanto, resgatando o pensamento de Adorno, é impossível falarmos de uma lírica pura, que fale somente do indivíduo e não haja relação com o universo extraliterário:

Para Adorno, pois, uma poesia pura só existe teoricamente, como ideologia literária: elementos conteudísticos e elementos formais devem ser interpretados em sua conexão e co-presença [sic], pois afinal não há “lírica individual” que não se comunique subterraneamente com uma “corrente coletiva”, sem a qual nenhuma experiência histórica é concebível (BERARDINELLI, 2007, p. 38).

Ademais, a partir do recorte proposto neste trabalho, é preciso considerar estudos que abordem a religiosidade e as questões femininas amplamente, para a melhor compreensão dessas temáticas, que aparecem recorrentemente na produção poética das autoras de nosso interesse. Sendo assim, faz-se fundamental uma reflexão literária que explore outros saberes pela interdisciplinaridade, como propõe Constância Lima Duarte:

Os estudos que hoje se realizam com vistas a uma reavaliação da produção literária feminina só alcançarão seus objetivos e preencherão as lacunas existentes se estiverem comprometidos com uma nova perspectiva de pesquisa e de análise. Uma perspectiva que adote uma postura metodológica diferente das usualmente utilizadas e que seja necessariamente interdisciplinar, pois a crítica literária como todo, para estar em dia com o discurso da cultura e as transformações sociais, deve sempre recorrer a outras disciplinas. O alargamento do campo de visão, sabemos bem, só será possível se se mantiver uma margem de intercâmbio com as demais disciplinas afins (DUARTE, 1998, p. 130).

Nesse sentido, o estudo da produção literária feminina, mais especificamente, deve agir de forma responsável: comprometido em reavaliar essa produção literária de acordo com ideias desenvolvidas atualmente nos mais diversos campos do conhecimento e buscando, com essas ferramentas, contribuir com a luta das mulheres. Ainda há um longo caminho a ser percorrido no trabalho de crítica dessa produção literária, havendo ainda diversas questões a serem estudadas. Todavia, o fato de algumas figuras femininas conseguirem se expressar por meio da escrita, apesar de tantas adversidades, e ainda conseguirem se destacar nessa cena, é algo que deve ser considerado:

Que a produção literária feminina é recente não resta dúvida, basta que pesquisemos alguns historiadores e críticos para o constatarmos ou mesmo que tenhamos em mente as condições de vida das mulheres nos séculos passados, sempre recolhidas entre quatro paredes, sem acesso à educação ou a uma vida social. Se conhecemos um pouco desta história não podemos nos admirar da ausência de uma literatura feminina nesta

época. A surpresa fica mais por conta das que, apesar de tudo e todos, superaram os obstáculos e desafiaram a ordem patriarcal que as restringia à esfera privada, publicando textos ainda que anonimamente ou sob pseudônimos masculinos, como estratégia de contornar os preconceitos sexistas no campo da recepção e da crítica literária (DUARTE, 1987, p. 19).

Além disso, diferentemente do que ocorria com escritores, as escritoras não podiam se dedicar integralmente à escrita, fosse pela pressão social ou fosse pelos exaustivos trabalhos domésticos. Mas havia aquelas, geralmente mais ricas, que praticavam esse exercício apesar dos impedimentos impostos. Devido à incessante luta das mulheres, o cenário que temos hoje no meio literário é diferente e mais promissor, apesar de ainda não ser o ideal: com maior inserção na escrita e reconhecimento na academia. De todo modo, em qualquer momento da história, a literatura e seus processos contribuíram e contribuem para o movimento de emancipação das mulheres, podendo ser um local de expressão e autoconhecimento para aquelas que escrevem.

Quanto aos diversos questionamentos sobre a literatura de autoria feminina que a crítica literária ainda deve abordar criteriosamente, Constância Lima Duarte (1987) em seu texto “Literatura feminina e crítica literária”, como em vários outros de sua autoria, busca levantar algumas questões que direcionam o estudo dessa literatura. Como resultado da sociedade patriarcal instalada, constatou-se que a literatura, sendo ela produzida por qualquer gênero, está carregada de figuras femininas estereotipadas. Nesse sentido, uma reflexão importante a ser feita é se as escritoras sempre reproduziram esses estereótipos ou se isso começou a ser rompido a partir de determinado momento (DUARTE, 1987, p. 21). É preciso, primeiramente, considerar que todos os seres sociais refletem, em algum nível, a sociedade em que estão inseridos. Sendo assim, é natural que imagens estereotipadas de mulheres apareçam em textos literários femininos. Contudo, o olhar também deve estar voltado para o texto literário em si, em um movimento de dentro para fora, observando as contradições sociais que podem estar expressas nesses textos: “este olhar agudo e arguto é o olhar dialético, que vê o dentro do texto e ao mesmo tempo o que o circunda” (DUARTE, 1987, p. 22). Essa postura reflexiva no estudo de escritoras, considerando a complexidade desse tópico, é importante para que figuras femininas sejam enxergadas como sujeito histórico.

Outro importante questionamento levantado no estudo dessa literatura é a existência de uma escrita propriamente feminina e como ela seria definida. É certo que não existe uma resposta correta para essa questão, mas, de acordo com Constância Lima Duarte, “que somos diferentes, que pensamos e fazemos tudo diferente, não resta dúvida” (DUARTE, 1987, p. 18),

e, nesse sentido, é possível pensar uma literatura de mulheres. Quanto às definições de literatura feminina, existem várias possíveis, mas, ainda segundo a crítica literária:

Acredito que ainda que fosse estudada toda a literatura escrita pelas mulheres, na busca dessa especificidade, seguramente não a encontraríamos. Descobriremos, sim, alguns traços comuns e variados, marcados ou pela posição que as mulheres ocupavam na sociedade, ou impostos pela estética dominante, ou ainda pelos valores gerais atribuídos à diferença sexual (DUARTE, 1987, p. 18).

A busca por uma única definição unificadora que explique a literatura de autoria feminina seria exaustiva e, possivelmente, inconclusiva, uma vez que nenhum ser é homogêneo. Nesse caso, é de maior importância fazer uma análise crítica quando se trata dessa literatura, considerando o contexto social em que elas estão inseridas e considerando seus consequentes esforços para com a produção literária.

Voltando para a escrita feminina, segundo Lúcia Castello Branco (1991), é possível falar em uma escrita feminina e apontar alguns aspectos particulares nela. Em seus estudos, ela dedicou-se a caracterizar essa escrita, traçando alguns pontos em comum que podem ser verificados nas obras escritas por mulheres, mais especificamente. Para a autora, a escrita feminina não é indissociável dela. Contudo, como iremos tratar propriamente de escritoras no presente trabalho, não nos aprofundaremos nessa reflexão, porém é preciso discutir aqui em que medida o autor é importante para a análise de suas obras.

No presente estudo, partimos do entendimento de que o artista e o contexto em que está inserido faz parte da obra de arte em sua totalidade e, para que seja feita uma análise coerente desta, devemos considerar tudo o que a integra. Como sugere Antonio Candido (2011), em *Literatura e Sociedade*, o texto literário é composto por três “pontas”: o autor, o texto em si e o leitor. Assim, essas três frações influenciam a obra igualmente, não sendo possível separá-las se almejamos atingir sua totalidade (CANDIDO, 2011). Assim, não se pretende supervalorizar o biografismo ou, no caso, o gênero da pessoa que escreveu a obra, mas também, nessa perspectiva de análise, não podemos desconsiderar inteiramente a pessoa que está por trás da escrita, assim como o contexto em que ela está inserida.

Quanto às características propostas por Lúcia Castello Branco (1991), em seu texto *O que é escrita feminina*, é possível identificar vários pontos importantes para a análise dessas obras, mas ressaltaremos aqui a proximidade entre o corpo e a escrita feminina. Já comentamos a importância do corpo na história das mulheres e, da mesma forma, o corpo aparece como elemento fundamental na escrita de mulheres:

O que a escrita feminina busca é, em última instância, a inserção do corpo no discurso. Ao lermos o texto feminino, sempre esbarramos nesse corpo narrador, ali exposto, a nos dizer que não é apenas um signo, uma palavra, uma representação, mas o que antecede ao signo, à palavra, à representação (BRANCO, 1991, p. 22).

Assim, o corpo não passa despercebido nessa literatura. A mulher, então, coloca todo o seu corpo na escrita para que, dessa forma, possa se colocar e também comunicar o que pretende. Sendo assim, é por meio do corpo que as mulheres são exploradas, mas é também por meio dele que elas encontram possibilidade de se expressar na escrita. Como exemplo, a autora retoma uma passagem de Clarice Lispector em *Água Viva* que ilustra bem essa “escrita com o corpo”: “Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma será que se fica no ponto tenro e nevrálgico da palavra (...). Ouve-me então com o teu corpo inteiro” (LISPECTOR, 1973, *apud* BRANCO, 1991, p. 22).

A relação profunda entre a mulher e o corpo verificada na literatura feminina será melhor discutida no capítulo seguinte, mas é interessante observar como essa inserção do corpo na escrita se dá nas entrelinhas. Esta, que sempre está à margem, também escreve a partir dela e, no não dito, é possível encontrar o sentido do que pretendem transmitir. Segundo Lúcia Castello Branco, essa é a esfera do além e das bordas, e esse fazer poético se assemelha ora ao grito e ora ao sussurro (BRANCO, 1991).

Como recursos de forma, a escrita feminina se apoia na escrita em entrelinhas e nos traços de oralidade, tentando ir além do simples texto escrito, na intenção de expressar sensações e sentimentos, ou seja, elementos não verbais. Esse modo de fazer poesia espelha, em algum nível, o vazio e o sentimento de incompletude experienciado pelas mulheres: “as próprias mulheres eram ensinadas a desconfiar de si mesmas, de suas emoções, de seus próprios corpos” (NICOLITTO, 2004, p. 54). Essa sensação de não pertencimento pode ser considerada um fenômeno na sociedade moderna. Entretanto, ela se acentua se olharmos para aqueles que estão à margem dessa nova sociedade que está sendo construída. Ainda, de acordo com a teoria psicanalítica de Freud e Lacan, explorada por Lúcia Castello Branco, a mulher estaria na condição do que seria o não fálico, ou seja, aquela cuja posição na sociedade é a posição do outro (BRANCO, 1991)<sup>4</sup>. No caso das católicas, a sensação de incompletude muito se assemelha à condenação sofrida por elas pelo patriarcalismo da Igreja Católica – ela não é uma *imago Dei*<sup>5</sup> como o homem, sendo também a outra, a derivada do homem.

<sup>4</sup> Importante lembrar que algumas mulheres possuem pênis, como é o caso de algumas transsexuais e travestis, e que a genitália não define gênero, como nos mostram os movimentos e estudos de gênero e sexualidade. No entanto, estamos tratando de um recorte específico (a mulher cisgênero), como exposto na introdução deste trabalho, baseando-nos nas concepções das poetisas estudadas.

<sup>5</sup> Termo em latim que significa “imagem de Deus”.

Se voltarmos nosso olhar para a recepção da literatura de autoria feminina, notamos que essas obras são frequentemente consideradas difíceis de serem compreendidas. Talvez isso se dê por suas características que fogem ao que é considerado canônico, como sugere Tatiana Paula Leal Bernardes:

Outro ponto que também faz com que a escrita feminina seja considerada por muitos como uma escrita difícil de ser compreendida é o fato de que muitas autoras trabalham as relações entre as mulheres e o mistério, o sagrado, o desejo, o místico, aspectos intraduzíveis para a escrita. Dessa forma, muito do que é trabalhado nestes textos literários expressa sentimentos, aspectos não físicos e, por isso, considerados por muitos de difícil compreensão (BERNARDES, 2020, p. 51).

Assim, um fator que contribui para o caráter “misterioso” da escrita feminina é a conexão entre a mulher e o sagrado. Como vimos, o discurso religioso serve muitas vezes para manter o discurso da sociedade patriarcal, mas pode também apresentar traços de resistência, ainda que timidamente, no discurso de algumas escritoras na literatura contemporânea.

Michelle Perrot (2007), ainda no livro *Minha história das mulheres*, discorre, em uma seção, sobre a relação conflituosa entre as mulheres e a religião no contexto europeu. Concentrando-se no catolicismo, constatamos que esta crença, desde seus princípios, é um meio essencialmente masculino: os homens são aqueles que ocupam as altas posições de liderança hierárquica na Igreja Católica. Contudo, alguns lugares foram reservados às mulheres, como a própria Virgem Maria e sua imagem, e os conventos. Nesses subterfúgios, as mulheres encontraram possibilidade de se sobressair de alguma forma, no que pode ser chamado de “contrapoder”. “A piedade, a devoção, era, para elas, um dever, mas também compensação e prazer. [...] A Igreja oferecia um abrigo às misérias das mulheres, pregando, entretanto, sua submissão” (PERROT, 2007, p. 84)<sup>6</sup>. As igrejas, então, eram locais de realização pessoal e também um refúgio para várias mulheres, representando uma fuga do poder masculino doméstico. Nesse ambiente, as mulheres não são donas de casa e mães, mas servem a outro propósito, em que podem se sentir úteis e, de certa forma, livres.

No século XIII, começam a surgir relatos de experiências místicas por parte de religiosas, como é o caso de Teresa de Ávila, na Espanha. As místicas são aquelas que, em um estado de êxtase provocado pela oração, conseguem alcançar um estado elevado de espírito e, assim, entrar em contato com o Divino – uma experiência pessoal, profunda e misteriosa, sem explicação lógica. Segundo a autora, essas mulheres, assim como as santas, são reconhecidas e

---

<sup>6</sup> A respeito da submissão a que eram submetidas, estamos considerando o contexto europeu, pois no brasileiro e tantos outros, especialmente aqueles ligados à esquerda católica (Teologia da Libertação), as mulheres possuem sempre voz de comando e liderança nos cargos e funções. Nas comunidades eclesiais de base, aliás, o comando é quase que totalmente feminino.

valorizadas pela Igreja Católica.<sup>7</sup> Mais à frente, “no século XIX, o desenvolvimento das congregações educativas, dos pensionatos e dos ateliês, e o florescimento das missões abrem para as religiosas horizontes consideráveis” (PERROT, 2007, p. 85). Com essas marcantes influências e em um movimento complexo e duradouro, algumas mulheres começaram a escrever romances publicados em periódicos educativos e cristãos. Nesse mesmo processo, passaram também a ocupar sindicatos, que inicialmente eram cristãos, mas já no século XX declaravam-se laicos e dirigidos por feministas, levantando a bandeira das mulheres de maneira mais ampla. Devido à ou apesar da Igreja, nas margens abertas por esta, as mulheres tiveram oportunidades para se expressar (como na literatura) e se destacar socialmente. Ademais, Michelle Perrot também expõe a realidade das donas de casa europeias burguesas, especialmente as francesas, e constata que estas também possuíam forte relação com a Igreja Católica, de algum modo: “são muito apegadas ao espaço da casa; católicas em sua maioria, constroem uma vida cotidiana ativa e uma mística feminina em torno da função materna e de dona-de-casa” (PERROT, 2007, p. 48).

Maria Clara Bingemer (2017), em seu texto “A mulher na igreja e na sociedade”, reflete sobre a mesma relação entre mulher e Igreja Católica, porém, dessa vez, no contexto latino-americano. De acordo com a autora, o início das mudanças em direção à emancipação das mulheres ocorreu junto a um processo de secularização e por meio de lutas concretas como o direito ao voto, salários, horas de trabalho, sexualidade e direitos do corpo. As mulheres, juntamente com tais conquistas, começaram a sair do espaço doméstico privado e ir para o espaço público, atuando nas esferas política, econômica e cultural da sociedade (BINGEMER, 2017, p. 32). Em um trecho síntese, Bingemer explica como foi a posterior inserção da mulher nos estudos teológicos:

A teologia produzida por mulheres na América Latina originou-se em 1968, quando a conferência dos bispos latino-americanos se reuniu em Medellín para avaliar a recepção do Vaticano II no continente. A chave para esta conferência foi a inseparabilidade entre o anúncio do evangelho e a luta pela justiça. Os três passos de Medellín foram a conexão entre evangelização e a luta contra opressão e injustiça; a conexão entre teologia e análise crítica da realidade socioeconômica e política; e a formação e fortalecimento das comunidades eclesiais de base inspiradas pela sua leitura da Bíblia para transformar as condições sociais injustas. Estes passos abriram caminhos para a reflexão teológica achar, no pobre e marginalizado do continente, um novo sujeito como ponto de partida (BINGEMER, 2017, p. 33).

---

<sup>7</sup> É preciso ressaltar que, de acordo com Maria Clara Bingemer, ao contrário do que afirma Michelle Perrot, “as experiências místicas de mulheres são vistas com suspeita e falta de confiança. Muitas experiências místicas ricas de mulheres, tocadas pela graça de Deus com mensagens muito íntimas, permanecem ignoradas ou nas mãos de poucos. Exemplos como Teresa d’Ávila são exceções que confirmam a regra.” (BINGEMER, 2017, p. 35).

A partir daí, uma parcela de mulheres na América Latina passou a participar ativamente do estudo teológico em suas igrejas e pequenas comunidades de base. Adiante, durante a década de 70, com forte interesse em ajudar os mais pobres, essas mulheres passaram a explorar também a esfera da produção teológica, buscando aproximá-la dos estudos sociais.<sup>8</sup> Nesse processo de inserção feminina nesse campo do estudo, “o corpo feminino se torna um ponto de entrada importante para a reflexão da mulher sobre espiritualidade, misticismo e teologia – apesar do fato de que esse corpo foi, em várias ocasiões, uma fonte de discriminação e sofrimento” (BINGEMER, 2017, p. 34).

Nessa perspectiva, temos a construção de uma teologia feminista, que vai contra o patriarcalismo praticado dentro das igrejas, propondo uma análise da Bíblia e dos valores cristãos por outra perspectiva. “Na história da igreja, as mulheres foram mantidas a uma distância prudente do sagrado e de tudo em sua volta, como a liturgia e os objetos rituais, e longe da mediação direta com Deus” (BINGEMER, 2017, p. 35). Isso se dava pela exigência de um corpo puro na experiência do divino, e as mulheres sempre foram vistas como impuras e portadoras do pecado, e ainda não é tão diferente na atualidade. É com essa visão depreciativa das mulheres que as teólogas de tendência feminista preocupadas com a pesquisa teológica tentam romper.

Sendo assim, podemos perceber a importância de continuar a luta já iniciada há tantos anos na busca da emancipação das mulheres. Seja na Europa ou na América Latina, a desigualdade de gêneros é uma situação real que deve ser estudada e combatida. Nesse sentido, Bingemer (2017) sugere que é preciso dar ouvidos às mulheres religiosas e místicas e que o testemunho delas é necessário para o resgate e empoderamento dessas que sempre foram silenciadas e marginalizadas. Nesse trabalho, buscaremos fazer esse resgate a partir da voz poética de duas autoras que ao longo de suas carreiras, sempre se preocuparam com o campo do sagrado e do feminino.

Um campo interdisciplinar por natureza, que frequentemente se ocupa em refletir sobre questões femininas e que orientará o presente estudo, é a teopoética. De uma forma geral, entende-se por teopoética as representações do sagrado na literatura<sup>9</sup>. Segundo José Carlos

---

<sup>8</sup> Cabe ressaltar que todo esse movimento é resultado da difusão da Teologia da Libertação, especialmente na América Latina.

<sup>9</sup> São muitas definições teóricas possíveis para o termo “teopoética”. Portanto, para melhor ilustrar esse conceito, trazemos uma citação de dois especialistas no assunto, que abordam justamente a teopoética na poesia: “O discurso da ‘teopoética’ em geral, e particularmente na intersecção entre mística e poesia, é um lugar de entrelaçamento cultural, onde se conectam teologia, literatura, estética, espiritualidade e todas as formas de arte” (BINGEMER; BOAS, 2020, p. 10)

Barcellos, é possível caracterizar a literatura como forma de teologia cristã quando ela propõe uma “reconfiguração crítica da fé cristã e da vida eclesial percebidas enquanto cultura, acontecimento linguístico” (BARCELLOS, 2000 *apud* SOETHE, 2011, p. 12). Dessa forma, é possível aproximar, de forma crítica e interdisciplinar, teologia e literatura, uma vez que o exercício da religião pode se dar pela linguagem literária. Paulo Astor Soethe defende que a experiência religiosa é sempre cultural, e ela coexiste com a experiência estética em uma relação de afirmação e crítica (SOETHE, 2011).

É possível considerar, então, a relação entre teologia e literatura, assumindo o fazer poético como uma ação cultural e estética que reflete, assim, uma espécie de representação religiosa. Eliana Yunes também defende esse diálogo, afirmando:

Apresentar os estudos da palavra, no horizonte da interdisciplinaridade, aproximam-se com bastante evidência os discursos da espiritualidade e da arte, especialmente o da mística e o da poesia. Ambos lidam com o limite da palavra para expressar o impronunciável, a experiência que tangencia o absoluto e a plenitude, que tanto a dor quanto a alegria podem fomentar. Mas além disto, na ordem das produções discursivas, a teologia e a literatura procuram apresentar-se com áreas do saber, de rigor e base teórico-metodológica próprios, mas aqui aproximados como caminho para o diálogo interdisciplinar, já que a intertextualidade entre elas têm sido frequente nos estudos da ficção (YUNES, 2011, p. 31).

A pesquisadora também chama atenção ao fato que, ao lidar com o impronunciável e questões que fogem à razão, o texto poderá ser interpretado diferentemente por seus demais leitores, tornando-se vivo: “se renova continuamente pela palavra que não adere às realidades, mas persegue o real absoluto” (YUNES, 2011, p. 33).

Na teopoética, são explorados vários temas que entrecruzam a questão do feminino. Em primeiro lugar, temos a figura de Maria que aparece frequentemente na literatura e é associada à pureza, maternidade e bondade. A imagem da dona de casa foi sendo criada a partir do que se espera socialmente de uma mulher, tendo a Virgem Maria como referência máxima, e diferenciando-se daquela mulher associada ao pecado e à subversão. Mas, por outro lado, outro elemento central para o estudo da voz feminina na teopoética é a aproximação entre o sagrado e o profano – essa associação surge nitidamente na literatura feminina, principalmente quando trazem as temáticas do corpo e da sexualidade, ou seja, elementos considerados profanos. O prazer sexual e as questões ligadas ao corpo físico, de acordo com a Igreja Católica, não são valores que contribuem para a elevação da alma, e, assim, estão longe do sagrado. Por esse motivo, padres e outras competências dedicadas à Igreja devem abandonar as vaidades mundanas e professar o celibato. Mas na literatura essa dicotomia não é tão nítida. Pelo contrário, aparece mais como dois campos complementares: a experiência do sagrado

frequentemente se dá por mediação do corpo, que frequentemente é associado à figura da mulher ou enunciado por um sujeito lírico feminino. Essas observações, entretanto, serão melhor analisadas quando confrontarmos poemas das autoras que iremos estudar: Adélia Prado e Alda Merini.

## 1.2. Adélia Prado e a mulher

Adélia Prado nasceu em 1935 em Divinópolis, Minas Gerais e lá ainda vive. Autora de poemas, contos e romances, Adélia Prado dedicou-se também a outras áreas do saber: foi professora, exercendo o magistério por 24 anos e, em seguida, formou-se em Filosofia. No entanto, foi na literatura que se destacou, tendo sido reconhecida por importantes escritores e críticos literários. Entre eles evidenciamos Carlos Drummond de Andrade, um grande nome na poesia brasileira e que foi amigo da escritora divinopolitana, trocando cartas, conselhos e poemas. O poeta itabirano foi um dos primeiros a reconhecer a qualidade da escrita de Adélia Prado, ressaltando a obra *Bagagem*, seu *magnum opus* e primeiro livro, lançado em 1976. A autora já recebeu vários prêmios de relevância na cena literária brasileira e conseguiu desenvolver uma carreira sólida nesse campo, indo contra a regra da desvalorização da literatura feminina.

Augusto Massi, no posfácio do livro *Poesia reunida*, coletânea com todos os poemas de Adélia Prado, intitulado “MóBILE para Adélia”, apresenta a vida e obra da autora e a contextualiza dentro da história do Brasil. O autor destaca sua importância na literatura brasileira com um percurso de quarenta anos (que hoje é ainda maior). Nesse contexto, sua poesia surgiu em um último desdobramento do modernismo, em uma época em que a poesia brasileira voltava seu olhar para questões não muito pautadas pela vanguarda (MASSI, 2016). Assim, Adélia Prado contribuiu para esse movimento a partir da presença do erotismo e da religiosidade em seus poemas.

Além de uma escritora de excelência, Adélia Prado também é esposa, mãe e dona de casa e sempre abordou esses elementos, considerados do “universo feminino”, em seus textos. Outro aspecto importante em sua vida é sua proximidade com a religião católica, muito influenciada pela presença dos frades franciscanos em sua cidade:

A convivência com os franciscanos não marcou somente sua infância e adolescência, prolongou-se pela vida adulta. Em 1965, quando ela e o marido ingressaram na primeira turma do curso de filosofia, em Divinópolis, a maioria dos professores era composta por frades holandeses vinculados aos conventos dos franciscanos. E, até mesmo em suas colaborações nos jornais, Adélia costuma assinar com o pseudônimo de Franciscana (MASSI, 2016, p. 498).

Nas cidades no interior de Minas Gerais é comum esse contato com a tradição católica, com a variação de irmandades, confrarias, ordens e padroeiros predominantes<sup>10</sup>. É em contato direto com a fé católica que Adélia Prado vive e escreve. Assim, parte significativa de seus poemas são extremamente religiosos e revelam uma íntima conexão com o divino, que pode ser expressa de modo implícito ou explícito. No poema “Casamento”, publicado no livro *Terra de Santa Cruz* (1981), temos uma voz feminina e é possível verificar um catolicismo implícito, em uma espécie de ritual:

### **Casamento**

Há mulheres que dizem:  
 Meu marido, se quiser pescar, pesque,  
 mas que limpe os peixes.  
 Eu não. A qualquer hora da noite me levanto,  
 ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar.  
 É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,  
 de vez em quando os cotovelos se esbarram,  
 ele fala coisas como “este foi difícil”  
 “prateou no ar dando rabanadas”  
 e faz o gesto com a mão.  
 O silêncio de quando nos vimos a primeira vez  
 atravessa a cozinha como um rio profundo.  
 Por fim, os peixes na travessa,  
 vamos dormir.  
 Coisas prateadas espocam:  
 somos noivo e noiva.<sup>11</sup>

No poema, primeiramente, notamos uma linguagem simples, com excertos de falas e sem rimas ou recursos melódicos muito salientes. O recurso sonoro mais evidente é a aliteração em “sozinhos” e “cozinha”, e “vez”, “atravessa” e “travessa”. Essa construção próxima da oralidade e com versos livres é típica do modernismo brasileiro e é muito bem explorada por Adélia Prado: “Adélia é uma poeta da linguagem escrita. Mas escrita ditada pelos ritmos da voz, longamente cultivada na liturgia, na conversa da cidade de interior, na memória familiar, nas canções populares e na declamação dos poemas. A sua concepção poética converge para o verbo” (MASSI, 2016, p. 508).

No campo semântico, em uma primeira leitura já é possível notar a voz feminina que sente prazer em realizar tarefas domésticas para ajudar o marido. Mas se observarmos mais

<sup>10</sup> Essas repartições referem-se a uma realidade do período colonial em Minas Gerais, destacada por Caio Boschi na palestra e filme “Religiosidade e sociabilidades nas Minas Gerais setecentistas”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PRowYObq8V0>.

<sup>11</sup> PRADO, 2016, p. 188.

atentamente, percebemos que a preparação dos peixes se assemelha a um ritual sagrado e, nesse sentido, é possível ainda sugerir uma proximidade do eu lírico com a figura de Maria: uma mulher bondosa, carinhosa e doméstica, a Rainha do Lar, como querem algumas igrejas (NICOLITTO, 2004, p. 94). De acordo com a análise de Neusa Cursino Steiner, a relação homem-mulher presente no poema infere um ritual religioso (STEINER, 2006): a imagem do pescador remete aos discípulos de Jesus e o peixe simboliza os próprios cristãos. A cozinha é o local da liturgia, onde cultiva-se o silêncio e celebra-se a união entre os esposos. O silêncio, ainda, possui um duplo significado: é um rio que fertiliza a relação com suas águas, mas é também profundo, o que poderia significar a diferença entre os dois corpos: masculino e feminino. O homem e a mulher estão em comunhão e, mesmo que estejam em duas margens opostas do rio, também estão unidos por esse profundo rio. Finalmente, o fruto dessa comunhão seria o peixe, que é retomado ao fim do poema como representação de um orgasmo: “o sexo na cama será ápice do ritual. Coisas prateadas espocam” (STEINER, 2006, p. 6). Assim, o poema trata da união sagrada do casamento por meio da simplicidade do cotidiano e do prazer carnal, duas características marcantes na poética adeliana. Na verdade, Adélia Prado faz uso de elementos da sua memória e do seu dia a dia, em seus poemas, possuindo um certo tom autobiográfico, apesar de não diretamente.

O discurso poético autobiográfico faz florescer uma linguagem repleta de consciência literária, o que fica evidente quando o eu lírico narra sua rotina, suas percepções e suas memórias, transparecendo um desejo de tornar público o processo de procura ou definição da sua identidade (CAPPELLARI, 2010, p. 1).

Nesse poema, temos a descrição de uma tarefa doméstica trabalhosa, limpar e cozinhar peixes, mas rotineira, que acontece de maneira simples e leve em uma cozinha: “O corpo de mulher, corpo semelhante ao de suas vizinhas e companheiras, mulheres mineiras de Divinópolis, se insurge e clama pelas funções miúdas, cotidianas e não menos nobres: trabalhar na cozinha” (BINGEMER, 2015, p. 260). Essa imagem da mulher que sente prazer em servir dialoga com um depoimento da própria autora publicado em um dos *Cadernos de Literatura Brasileira*: “É o papel do serviço, o papel de servir o mundo. Quando Deus falou – ‘Eu quero nascer no meio dos homens’ – perguntou a Maria: ‘O que você acha? Ela: ‘Pode’. Um sim. Servir para que o mundo seja. O serviço para o grande acontecimento” (PRADO, 2000, p. 143). Mais uma vez, a imagem da mulher do poema “Casamento” retoma a imagem da Virgem Maria.

Mas a imagem da mulher na poesia de Adélia Prado é mais diversificada que a clássica imagem da mulher bondosa e caseira, mesmo que seja um lugar que esta ocupa

confortavelmente. Em vários momentos percebemos uma mulher que se distancia daquela comumente sacralizada, que explora a carnalidade pelo próprio ato sexual. E, muitas vezes, essas duas possibilidades estão representadas em uma só imagem: “Adélia Prado faz uma incrível fusão no ambiente doméstico, entre a Eva carnal e a mulher que tem honra em dizer sim” (STEINER, 2006, p. 5). No poema “Casamento” já é possível perceber, timidamente, a mulher “carnal” e erótica nos últimos versos, ao sugerirem o sexo entre o casal. No poema “A boca”, também publicado em *Terra de Santa Cruz*, percebemos uma voz feminina em conflito, representando essa mulher que está entre Eva e Maria, ou entre a carne e o espírito:

### A boca

Se olho atentamente a erva no pedregulho  
 uma voz me admoesta: mulher! mulher!  
 como se me dissesse: Moisés! Moisés!  
 Tenho missão tão grave sobre os ombros  
 e quero só vadiar.  
 Um nome para mim seria A BOCA  
 ou A SARÇA ARDENTE E A MULHER CONFUSA  
 ou ainda e melhor A BOBA GRAVE.  
 Gosto tanto de feijão com arroz!  
 Meu pai e minha mãe que se privaram  
 da metade do prato para me engordar  
 sofreram menos que eu.  
 Pecaram exatos pecados,  
 voz nenhuma os perseguiu.  
 Quantos sacos de arroz já consumi?  
 Ó Deus, cujo Reino é um festim,  
 a mesa dissoluta me seduz,  
 tem piedade de mim.<sup>12</sup>

Começando pela estrutura do poema, temos mais uma vez versos livres, mas é possível perceber diversos recursos sonoros: a rima de “festim” com “mim”; paronomásia entre “boca” e “boba”; aliteração da consoante “m” nos versos do começo (em “mulher” e “Moisés”), da consoante “r” nos versos do meio (em “sarça”, “ardente”, “mulher” e “melhor”) e da consoante “z” nos versos do final (em “arroz”, “voz” e “seduz”). Por fim, são verificadas também muitas assonâncias: da vogal “e” nos primeiros versos (em “erva”, “admoesta”, “mulher”, “disseste” e “Moisés”); da vogal “i” repetida nos últimos versos (em “perseguiu”, “consumi”, “festim” e “mim”) e, em contraste com a da vogal “u” no penúltimo verso (em “dissoluta” e “seduz”).

A partir da sonoridade proporcionada pelos recursos mencionados acima e das palavras em caixa alta, exclamações e interrogações, é possível afirmar que o poema contém bastante emoção, como se devesse ser lido em voz alta. Essa proposta dialoga com o nome do poema

---

<sup>12</sup> PRADO, 2016, p. 181.

“A boca”, o órgão que proporciona a fala e, muitas vezes, a comunicação. É também pela boca e, conseqüentemente, pelo poema, que se dá a epifania, o chamamento de Deus. É interessante notar que esse momento epifânico e sagrado se dá a partir de um órgão humano, um órgão utilizado para a comunicação e para prazeres profanos e pecados, como a gula sugerida nos versos “Gosto tanto de feijão com arroz!”, “da metade do prato para me engordar”, “Quantos sacos de arroz já consumi?” e “a mesa dissoluta me seduz”.

Ainda que todos os seres humanos tenham boca, diante da poesia de Adélia Prado, não podemos ignorar a repetição da palavra “mulher”, como um chamamento divino, o mesmo feito a Moisés. Como afirma Maria Clara Bingemer, “na poesia adeliã, é no “corpo feminino” que o espírito é experimentado e onde a epifania divina se dá” (BINGEMER, 2015, p. 253). De modo geral, a poeta plasma o contato entre o sagrado e esse corpo feminino pelo prazer carnal, mas nos concentraremos nessa dimensão mais detalhadamente no capítulo seguinte deste trabalho. Assim, nesse poema, temos uma voz feminina que recebe, intermediada pelo seu corpo, a missão divina. É também por meio desse mesmo corpo de mulher que o “eu” irá executar essa missão, que, no caso, poderia ser a poesia. Nesse sentido, Jaqueline Cappellari pontua:

há, nos versos de Adélia Prado, [...] a busca primordial pela autodescoberta, pela autodefinição; há a busca pela identidade, que se dá, por sua vez, através do processo epifânico provocado pela poesia dentro do seu próprio universo feminino. Descobrimo-nos poeta, ela descobre-se mulher, pois a poesia é, nas palavras de Octávio Paz (1982), exercício espiritual, método de libertação interior, regresso à infância; confissão; consciência de ser algo mais que passagem; experiência inata, coletiva e pessoal (CAPPELLARI, 2010, p. 1).

Então, a voz do poema sabe que possui uma missão como mulher e poeta (e, por que não, profeta?), entretanto quer somente vadiar. Assim, parece estar dividida em duas: uma “mulher confusa”, uma mulher que é portadora da palavra divina, mas também é portadora do pecado, como todos os humanos são, inclusive as mulheres, descendentes de Eva. Como a própria autora afirma em uma entrevista:

Ainda que eu não saiba do que, eu me experimento culpada. Eu tenho culpa, eu sou culpada. Experimento também, sem tê-las escolhido, as vicissitudes da vida – as vicissitudes da minha condição. Estou no tempo, eu sou o próprio tempo, experimento desejo, efemeridade, anuidade, o corpo, a vergonha, o limite. Enfim, experimento uma divisão original, eu já nasço dividida, diabolizada (PRADO, 1999, p. 21).

O poema “A boca” é o primeiro poema do livro *Terra de Santa Cruz*, que remete ao nome dado ao Brasil pelos portugueses no ano seguinte a sua invasão, mas, também, à terra prometida por Deus aos hebreus. O poema, mais especificamente, faz uma clara menção ao evento bíblico em que Moisés recebe o chamamento de Deus no Monte Sinai: teria a missão de libertar os hebreus, guiando-os à Terra Prometida, Terra Santa, ou, ainda, à Terra de Santa Cruz. Esse evento também é tematizado por Alda Merini, a outra autora que iremos trabalhar, em seu livro com nome semelhante ao de Adélia: *La Terra Santa*. Ainda que esta aborde o tema de forma mais sombria, como ainda veremos, tanto em Alda como em Adélia há o reconhecimento da mesma missão sagrada: a poesia. É essa a missão da poeta mulher no poema “A boca”: “se a religiosidade faz parte da sua vida, aqui contribui com sua sina de mulher-poeta, sacralizando a poesia que constrói uma identidade autêntica e plural” (CAPPELLARI, 2010, p. 3).

No seguinte poema, publicado em seu recente livro *Miserere* (2013), temos também a presença do corpo e da voz feminina, mas dessa vez, a voz não parece sentir-se culpada:

#### **Quarto de costura**

Um óvulo imaginado,  
 Espesso, fosco, amarelo,  
 Pólen e penugem  
 que a mais potente das máquinas  
 ainda não inventada  
 abriria em universos.  
 O que parece indivíduo é vários.  
 Fosse boa cristã  
 Entregava a Deus o que não entendo  
 e arrematava o bordado esquecido no cesto.  
 Tenho labirintite. Amei Aristóteles com fervor.  
 E por um longo tempo deixei-o por Platão.  
 Enfadei-me, saudosa de carne e ossos, acidez de sangue e suor.  
 O que deveras existe nos poupa perturbações,  
 Sou um vestal sem mágoas.  
 Terei o que desejo, carregando minha cruz  
 e morrendo nela.<sup>13</sup>

Assim como o primeiro poema ocorre, em sua maior parte, na cozinha, o ambiente desse terceiro poema de Adélia Prado é também, talvez por se tratar de algo da esfera doméstica, um local frequentado comumente pelas mulheres: o quarto de costura. Com versos livres e linguagem simples e descritiva, o poema vai tecendo o vestal sem mágoas que é o eu lírico. O uso dos verbos no passado parece relatar algo que já ocorreu, como se a voz do poema estivesse narrando, com diversas confissões, sua vida: inicia no óvulo, o princípio, e termina na morte, o fim. Essa voz parece já estar no fim de sua vida pelo emprego abundante do tempo passado,

---

<sup>13</sup> PRADO, 2016, p. 448.

mas também pela imagem da mulher que borda, que seria uma característica mais comum daquelas mais velhas. Assim, a voz já concluiu seu bordado de si, e agora poderá morrer sem mágoas.

Temos várias imagens que, na cultura popular e na poesia adeliã, levam-nos a pensar na figura feminina. Em primeiro lugar, logo na primeira palavra do poema, temos o “óvulo”, célula reprodutora presente no corpo que reproduz, que geralmente é o feminino. Seguido por sua descrição, logo esse óvulo se assemelha a uma gema de ovo. Então, toda essa imagem construída nos primeiros versos lembra a gestação e, conseqüentemente, a maternidade. Além disso e da imagem da mulher tricotando que, como já vimos, remete a uma atividade comum entre as mulheres mais velhas, temos também o amor. Ainda que todos os humanos sejam passíveis de sentir amor, esse sentimento está comumente ligado a um dos estereótipos que acompanham a mulher e, como afirma Nicolitto: “a mulher amorosa é a própria imagem de Nossa Senhora” (NICOLITTO, 2004, p. 85). Aqui, entretanto, temos um amor não muito carnal, mas mais intelectual, por estar dirigido a nomes da filosofia grega.

Ao fim do poema, a voz aparenta estar tranquila, “tereí o que desejo”, mas, para esse final feliz, terá que morrer crucificada: “Adélia sempre encontra seu corpo em altos e baixos, com seu desejo ardente e crucificação particular, que é boa para abaixar o orgulho” (BINGEMER, 2015, p.256). Nesse poema, parece que a pessoa se questiona se foi ou não uma boa cristã, mas, ao fim, sabe que, como Cristo, no corpo de um ser humano, irá alcançar a redenção da carne. Esse questionamento se assemelha, mais uma vez, à culpa cristã que comentamos no poema anterior. Em “Quarto de costura”, contudo, essa culpa parece solucionada, consciente de sua condição humana e, ainda, mulher. Conforme esclarece Luciano Dias de Sousa:

A poesia das dores e anseios de uma mulher, sobre a consciência do papel diante das múltiplas tarefas desempenhadas no cotidiano, podendo ser percebida como um ato de repensar a identidade não como repetição do homem como ser, mas uma mulher que tem também seu espaço (SOUSA, 2016, p. 68).

Na poesia de Adélia Prado, o corpo feminino é de extrema importância e é por meio dele que ocorre o contato com o sagrado. E esse corpo é essencialmente “feminino”, assim como a voz do poema, de uma forma ou de outra, sendo imagens mais ou menos evidentes, os elementos que dialogam com a realidade da mulher na sociedade estão sempre presentes e

compõem fundamentalmente sua lírica<sup>14</sup>. Outro elemento importante que já foi possível notar, é a culpa que acompanha a mulher, que deve carregar sua cruz. No entanto, essa tarefa é cumprida com aceitação e dignidade pela mulher adeliã e, como a própria autora mineira pontua, “Vai ser coxo na vida é maldição pra homem. / Mulher é desdobrável. Eu sou.” (PRADO, 2016, p. 17). Também, os versos de Merini ressoam nuances relacionadas à realidade feminina, mas surgem de modos distintos: uma culpa que parece mais acentuada, um tom pessimista e uma forte sensação de incompletude.

### 1.3. Alda Merini e a mulher

Alda Merini nasceu em Milão, na Itália, em 1931, e é considerada um dos grandes nomes da poesia italiana contemporânea. Merini viveu quase toda sua vida em Milão e, no começo de sua vida, vivenciou a Segunda Guerra Mundial de perto, quando uma bomba atingiu sua casa e ela e sua família tiveram que se mudar para um pequeno apartamento. Nesse contexto, a garota milanesa não pôde frequentar o liceu para que pudesse ajudar nas tarefas de casa, como ocorria com muitos na Itália, principalmente mulheres e pessoas de classe social mais baixa. Esse acontecimento marcaria a vida da escritora de maneira decisiva, sendo um “vazio formativo que a sociedade a faz sentir como uma falta, apesar dos seus dotes extraordinários” (BORSANI, 2018, p. 17, tradução nossa)<sup>15</sup>. Aos quinze anos, Merini considera entrar para o convento, acreditando possuir vocação. Segundo Ambrogio Borsani, poderia ser um modo de dar continuidade a seus estudos prematuramente interrompidos. Mas, afinal, seu convento teria sido o círculo literário de Spagnoletti e a poesia seria sua forma de oração (BORSANI, 2018, p. 18)<sup>16</sup>.

Ainda nova, descoberta pelo crítico literário e escritor Giacinto Spagnoletti, passou a frequentar a cena literária italiana, especialmente a milanesa. Com a ajuda dele e de outros importantes nomes da literatura italiana moderna, publica sua primeira obra em 1953, intitulada *La presenza di Orfeo*. Foi a partir dessa primeira obra, muito aclamada pela crítica, que Pier Paolo Pasolini descobre Alda Merini e a elogia em um de seus ensaios. Segundo o crítico e

---

<sup>14</sup> No capítulo seguinte, verificaremos como esse corpo e voz femininos são meio de acesso para o místico no campo erótico, mas nessa seção foi possível identificar esses aspectos por outro ângulo, que também dialoga com a poesia de Alda Merini.

<sup>15</sup> “un vuoto formativo che la società le fa sentire come una mancanza, nonostante le sue doti straordinarie”

<sup>16</sup> “Lei troverà il suo convento nel circolo letterario di Spagnoletti e la poesia diventerà la sua preghiera, un'espressione costante, irrinunciabile.”

cineasta, a poesia da jovem poeta se assemelhava a de poetas órficos como Rainer Maria Rilke, Giorg Trakl, Stefan George e Dino Campana. Ainda, afirma que sua poesia propunha:

um estado de falta de forma quase deformidade irreflexiva – passiva no sentido mais relevante ao seu sexo – restagnante, arcaico, é aquele em que vive Merini: e do qual, despertada da inquietidão nervosa, dos sentidos infelizes, se gera uma monstruosa voz masculina a defini-lo (PASOLINI, 2008, p. 580, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Definindo de maneira mais concisa, Pasolini (2008) diz que sua poesia mística é caracterizada pelos termos “obscuridade” e “espera”. O misticismo está presente ao longo de toda sua poética, mas sua proximidade com o orfismo marcou principalmente o primeiro momento de suas produções, que ainda mudariam bastante. Para contextualizar a poesia meriniana no cenário literário italiano da época, Agnes Ghisi propõe uma síntese esclarecedora:

A segunda metade do século XX, na Itália, é marcada por profundas transformações no campo social e literário. No primeiro, como aponta Pier Paolo Pasolini, ocorre uma “mutação antropológica”, isto porque a sociedade italiana passou de uma que era essencialmente camponesa a uma sociedade de consumo que vive em cidades; no segundo, como destaca Enrico Testa (2016), há uma nova relação com o real e com a linguagem. Em Cinzas do século XX, Testa ainda ressalta alguns eventos importantes para a história italiana desse período, como: os protestos de 1968, o período de terrorismo, o estruturalismo, além da morte de Pasolini. Tais mudanças resultaram também em alterações no campo literário: os anos 1970 herdaram da década precedente o uso de uma língua mais cotidiana e acessível, mas que passou a incorporar também a língua dos meios de comunicação de massa, um registro que muito rapidamente se mostra desatualizado, então, uma língua de todas/todos que passa rapidamente a ser de ninguém; nos anos 1980, a preocupação socioambiental se mostra tema central, e ocorre a retomada de esquemas clássicos, que vêm reelaborados. (GHISI, 2019, pp. 118 e 119)

Alda Merini casou-se cedo e a escrita era sua profissão, fora a vida de dona de casa e, logo, de mãe. Durante o período contextualizado acima, escreveu diversos poemas e publicou alguns livros, enfrentando as dificuldades de ser uma poeta mulher. Em 1962, lança sua última obra, *Tu sei Pietro*, antes de um longo silêncio poético de aproximadamente 20 anos. Após esse silêncio, lança em 1984 o livro considerado seu *magnum opus*, *La Terra Santa*, e a partir dele é possível verificar um estilo poético mais maduro e bem diferente daquele de seus poemas precedentes.

É interessante notar que *La Terra Santa* propõe um tipo de lírica inovadora que não segue as tendências literárias da época, possuindo um forte caráter de testemunho. Isso se dá

---

<sup>17</sup> “Uno stato di informità quasi di deformità irriflessa - passiva nel senso più attinente al suo sesso - ristagnante, arcaico, è quello in cui vive la Merini: e da cui, destata dall'inquietudine nervosa, dei sensi infelici, si genera una mostruosa voce maschile a definirlo”

porque a obra procura relatar, em estilo poético, a experiência manicomial vivida pela poeta. No final do ano de 1965, ela foi internada pela primeira vez em um hospital psiquiátrico, então dito manicômio e, infelizmente, seria um longo período entre internamentos e altas, e conseqüente silêncio. Esse episódio traumático marcará fortemente a vida e a obra da poeta milanesa e, dada sua importância, será abordado com mais minúcia mais a frente neste trabalho, no terceiro capítulo. Quanto à forma dessa obra inovadora, observa-se uma linguagem mais sóbria, concreta e natural. Como sugere Ambra Zorat, “diante da monstruosidade do manicômio, a língua poética parece despojar-se, reduzindo-se ao essencial” (ZORAT, 2009, p. 165, tradução nossa)<sup>18</sup>. Quanto à religiosidade de Alda Merini, nota-se uma forte influência da religião católica desde seus primeiros poemas. Segundo Pasolini, a respeito da sua primeira fase poética:

Merini não é religiosa nem católica: o catolicismo entra através de uma geografia de um santo sacrilégio. E só a falta do sentido de identidade, por onde ela se expande no mundo ao redor, que configura em Merini um dado místico: mas a intervenção que ela aguarda para unificar-se, ser pessoa, não é precisamente aquele divino (PASOLINI, 2008, p. 580, tradução nossa).<sup>19</sup>

Essa impressão provavelmente se dá pelo catolicismo carnal e obscuro da escritora, também considerado por alguns como um “paganismo cristão” (BIAGINI, 2001, p. 5)<sup>20</sup>. Ainda a respeito de sua religiosidade, segundo outra crítica, a infelicidade expressa em suas poesias apresenta uma intensidade que valoriza as tendências místicas sempre presentes em sua obra, aproximando suas fantasias e paixões daquelas figuras femininas místicas do passado cristão – é uma paixão solitária e intocável (CORTI, 2014, p. 18 e 19).<sup>21</sup> Já a própria Alda Merini afirma ser muito católica e frequentava uma paróquia em Milão de título *San Vincenzo in Prato*: sentia-se católica e profundamente moralista (MERINI, 2004).<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> “Di fronte alla mostruosità del manicomio, la lingua poetica sembra spogliarsi riducendosi all’essenziale.”

<sup>19</sup> “La Merini non è religiosa né cattolica: il cattolicesimo rientra attraverso una a geografia da santino sacrilegio. E soltanto la mancanza del senso di dell’identità, per cui essa si espande nel mondo intorno, che configura nella Merini un dato mistico: ma l’intervento che essa attende, per unificarsi, essere persona, non è precisamente quello divino.”

<sup>20</sup> “paganesimo cristiano”

<sup>21</sup> “La natura infelice di una passione non realizzabile produce un colpo d’ala che fa prendere spicco a queste liriche dando loro un’intensità compatta, che valorizza le tendenze mistiche sempre presenti nella Merini e fa assomigliare le sue fantasie passionali a quelle di qualche grande figura femminile dell’area delle scrittrici mistiche del passato cristiano. La passione è solitaria, si sviluppa tra le membra della donna che ha la mente lontana, persa dietro l’assente, l’intoccabile per definizione.”

<sup>22</sup> “Io sono molto cattolica, la mia parrocchia a Milano era San Vincenzo in Prato. Mi sento cattolica e profondamente moralista, nel senso che sono una persona seria allevata da genitori serissimi, pesanti e pedanti in fatto di morale.”

A respeito das questões de gênero, de modo geral, Alda Merini, menos que Adélia Prado, nem sempre escreve a partir do olhar de um eu lírico feminino, não sendo possível, muitas vezes, identificar o gênero da pessoa lírica que, diversas vezes, confunde-se em outras vozes. No entanto, a poeta italiana possui diversos poemas destinados às mulheres ou à Maria. Ainda, em alguns poemas de cunho mais reflexivo, o corpo feminino é colocado em evidência, frequentemente relacionado à maternidade. A seguir, analisaremos alguns poemas que perpassam essa temática que, embora não seja tão explorada pela autora como vimos anteriormente em Adélia Prado, ocorre em seus poemas de outra forma.

Um poema interessante para analisarmos a obra de Merini pela ótica da teopoética, mas também observando as questões de gênero, é um poema retirado do livro *Magnificat: un incontro con Maria*, publicado em 2002, um livro integralmente dedicado à Virgem Maria. É interessante observar no poema abaixo como a voz de Maria fala por todas as mulheres:

Se tu sei la mia mano,  
 il mio dito,  
 la mia voce,  
 se Tu sei il vento  
 che mi scompiglia i capelli,  
 se Tu sei la mia adolescenza  
 io ho il diritto di servirti  
 e il dovere,  
 perché l'adolescenza  
 non ha mai chiesto nulla  
 alle sue stagioni.  
 Tu mi hai presa  
 perché io non ero una donna  
 ma solo una bambina  
 e le bambine si accolgono  
 e si avvolgono di mistero.  
 Tu mi hai resa donna, Signore,  
 e la donna è soltanto  
 un pugno di dolore.  
 Ma questo pugno  
 io non lo batterò  
 verso il mio petto,  
 lo allargherò verso di te  
 come una mano  
 che chiede misericordia.  
 Tu sei la mia mano, Signore,  
 tu sei la vita,  
 e quando una donna partorisce un figlio  
 la disgrazia e l'amore  
 abitano in lei  
 come il dubbio della sua esistenza.  
 Tu mi hai redenta nella mia carne  
 e sarò eternamente giovane  
 e sarò eternamente madre.  
 E poiché mi hai redenta  
 posi vicino a Te

Se tu és a minha mão,  
 o meu dedo,  
 a minha voz,  
 se Tu és o vento  
 que me desajeita os cabelos,  
 se Tu és a minha adolescência  
 eu tenho o direito de te servir  
 e o dever,  
 porque a adolescência  
 nunca pediu nada  
 às suas estações.  
 Tu apanhaste-me  
 porque eu não era uma mulher  
 mas só uma criança  
 e as crianças se acolhem  
 e se envolvem em mistério.  
 Tu transformaste-me em mulher, Senhor,  
 e a mulher é somente  
 um punho de dor.  
 Mas este punho  
 eu não o baterei  
 contra meu peito,  
 o alargarei em tua direção  
 como uma mão  
 que pede misericórdia.  
 Tu és a minha mão, Senhor,  
 tu és a vida,  
 e quando uma mulher pare um filho  
 a desgraça e o amor  
 habitam nela  
 como a dúvida da sua existência.  
 Tu redimiste-me na minha carne  
 e serei eternamente jovem  
 e serei eternamente mãe.  
 E já que redimiste-me  
 ponha perto de Ti

la pietra della tua resurrezione.<sup>23</sup>

a pedra da tua ressurreição.<sup>24</sup>

O poema acima também é composto por versos livres e não possui muitos recursos sonoros. Como o anterior, temos a presença forte da segunda pessoa do singular, com muita repetição da palavra “Tu”, em maiúsculo, pois se dirige a Deus. Como analisa Ambra Zorat:

Uma parte considerável dos escritos merinianos se mostra como um diálogo com um destinatário de segunda pessoa singular, ao qual o sujeito poético se dirige através do uso insistido de apóstrofes, perguntas, pregações, ameaças e outras formas linguísticas com valor conativo (ZORAT, 2009, p. 157, tradução nossa).<sup>25</sup>

Entretanto, temos também o “eu” e o “ele” que frequentemente se confundem, isso porque o “eu” é a própria voz de Maria, que conversa com Deus, e “ele” se refere a “uma mulher” ou “a mulher” – Maria, então, fala por todas as mulheres, em um tom bem generalizante. Apesar de não possuir muitos recursos sonoros, temos o uso de anáforas, um recurso muito utilizado na linguagem oral e na linguagem bíblica, que ocorre em “e sarò” (“e serei”), ao fim do poema, uma sequência de afirmações que soam como uma promessa de Maria:

Certamente não é fenômeno de pouca relevância que entre formas de expressão e formas de conteúdo exista uma forte correspondência e que se realize justamente mediante um diálogo fecundo com o código bíblico, presente a mais níveis interpretativos (ZORAT, 2009, p. 174, tradução nossa).<sup>26</sup>

Essa linguagem próxima da oral e, conseqüentemente, da bíblica, é também a linguagem utilizada constantemente por Adélia Prado em seus poemas, como já vimos: é nesse campo da fala e da pregação que as autoras desenvolvem sua escrita. Ainda, é possível falar de uma proximidade com algumas das características da escrita feminina já colocadas, uma vez que é poe meio da voz, ora do grito e ora do sussurro, que a mulher frequentemente busca se comunicar e se expressar na literatura. Como afirma Massi:

<sup>23</sup> MERINI, 2008, pp. 99-101. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=deYY6HMjBz0C&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: nov. 2022.

<sup>24</sup> MERINI, 2008, pp. 99-101, tradução nossa.

<sup>25</sup> “Una parte considerevole degli scritti meriniani si presenta come un dialogo con un destinatario di seconda persona singolare, al quale il soggetto poetico si rivolge attraverso l’uso insistito di apostrofi, domande, preghiere, minacce ed altre forme linguistiche con valore conativo.”

<sup>26</sup> “Certo non è fenomeno di scarso rilievo che tra forme dell’espressione e forme del contenuto esista una forte corrispondenza e che questa si realizzi proprio tramite un fecondo dialogo con il codice biblico, presente a più livelli interpretativi”.

Adélia é uma poeta da linguagem escrita. Mas escrita ditada pelos ritmos da voz, longamente cultivada na liturgia, na conversa da cidade de interior, na memória familiar, nas canções populares e na declamação dos poemas. A sua concepção poética converge para o *verbo* (MASSI, 2016, p. 508).

Os momentos em que a voz de Maria no poema se refere às demais mulheres explicitamente são: “e la donna è soltanto / un pugno di dolore.” (“e a mulher é somente / um punho de dor.”) e “e quando una donna partorisce un figlio / la disgrazia e l’amore / abitano in lei / come il dubbio della sua esistenza.” (“e quando uma mulher dá à luz a um filho / a desgraça e o amor / habitam nela / como a dúvida da sua existência.”). Observamos, então, que essa imagem feminina proposta nos versos está associada à dor e à desgraça, mas também ao amor: sentimentos confusos. Como ainda veremos nos próximos capítulos, a poesia meriniana trata frequentemente da dor e da danação (ou desgraça), como características que muitas vezes se relacionam com a experiência divina. Para Merini, há um Deus cruel e uma Maria que aceita sua missão, mas não completamente, e daí a sensação de dúvida observada no poema. Um trecho de um texto autobiográfico escrito pela autora explica essa lógica:

Creio na crueldade de Deus. Não penso que sejam ideias blasfemas, a Igreja nunca me condenou. Aliás, o meu *Magnificat* foi exaltado, porque apresentei uma Nossa Senhora simples, como ela realmente é diante desse espanto da Anunciação, que não aceita até o fim porque ela tem São José (MERINI, 2004, tradução nossa).<sup>2728</sup>

O primeiro poema de Alda Merini que acabamos de ler dialoga com o segundo poema de Adélia Prado, “A boca”: nos dois a voz recebe uma missão de Deus (naquela o chamado é direcionado a Maria e nesta, a Moisés) e, em ambos, esse chamado divino reverbera a outras mulheres. Também, nos dois poemas, verificamos a dúvida, ou a confusão que a mulher vive entre o pecado e a salvação, ou “a desgraça e o amor”. Essa dualidade é típica do universo feminino, em que as mulheres se encontram entre os estereótipos de promíscuas e santas. E em meio a essa ambiguidade, as vozes femininas dos dois poemas pedem piedade, misericórdia.

Também é interessante observar que, assim como no segundo poema de Prado, nesse de Merini também é evidenciado o corpo da mulher e, nesse caso, principalmente pela maternidade. É ela que marca a mudança de criança para mulher. A criança é ingênua e “si avvolgono di mistero” (“enrola-se de mistério”), mas a mulher também é dor. É a partir da possibilidade de ser mãe que Deus concedeu à Maria, nesse caso, que ocorre a transformação

<sup>27</sup> “Credo nella crudeltà di Dio. Non penso siano idee blasfeme, la Chiesa non mi ha mai condannata. Anzi, il mio *Magnificat* è stato esaltato, perché ho presentato una Madonna semplice, come è davvero lei davanti a questo stupore dell’Annunciazione, che non accetta fino in fondo perché lei ha San Giuseppe.”

<sup>28</sup> Texto biográfico escrito por Alda Merini à jornalista Cristiana Ceci em 2004 e publicado por suas filhas no site oficial de Merini.

de criança para mulher: “Tu mi hai resa donna, Signore” (“Tu fizeste-me mulher, Senhor”). Mas também, é pelo corpo materno, de Maria, que a redenção é possível: “Tu mi hai redenta nella mia carne” (“Tu me redimiste na minha carne”). E a partir daí, será sempre jovem e sempre mãe, e Cristo poderá ressuscitar. Desse modo, o sagrado em contato com o corpo torna-se possível por meio de Maria. Sobre essa relação, Ambrogio Borsani diz que a lírica de Merini possui um misticismo imanente, em que corpo e alma se confundem (BORSANI, 2018, p. 55 e 57), sendo possível perceber essa característica no poema acima.

O poema que analisaremos a seguir foi publicado pela primeira vez em um livro intitulado *Destinati a morire (Destinados a morrer*, em tradução livre ao português), publicado pela primeira vez em 1980. Trata-se da primeira coletânea de poemas de Merini após seu silêncio poético,<sup>29</sup> dividida em “velhos” e “novos”. É um poema que foi inserido pela autora em uma carta dentre as várias destinadas ao “Dr. G”, seu médico durante seus internamentos. Quando publicado, foi dedicado a Salvatore Quasimodo, seu amigo e poeta italiano. Foi publicado em uma fase posterior aos seus internamentos e, portanto, possui uma linguagem bem pessimista:

**Io mi sono una donna**  
*a Salvatore Quasimodo*

Io mi sono una donna che dispera  
che non ha pace in nessun luogo mai,  
che la gente disprezza, che i passanti  
guardano con attesa e con furore;  
sono un'anima appesa ad una croce  
calpestata, derisa sputacchiata:  
mi sono rimasti solo gli occhi ormai  
che io levo nel cielo a Te gridando:  
toglimi dal mio grembo ogni sospiro!<sup>30</sup>

**Eu sou uma mulher**  
*a Salvatore Quasimodo*

Eu sou uma mulher que desespera  
que não tem paz em nenhum lugar,  
que as pessoas desprezam, que os passantes  
olham com expectativa e fúria;  
sou uma alma pendurada em uma cruz,  
pisoteada, ridicularizada, cuspada:  
restaram-me apenas os olhos agora,  
que eu ergo para o céu clamando a Ti:  
tira de meu ventre cada suspiro!<sup>31</sup>

Em primeiro lugar, quanto à forma, podemos notar que é composto de apenas uma única estrofe e faz-se o uso do verso livre em toda a sua extensão. O que mais chama a atenção aqui são as caracterizações, em forma verbal ou nominal: “desprezam”, “expectativa”, “fúria”, “pendurada”, “pisoteada”, “ridicularizada”, “cuspada”. Essas atribuições são responsáveis por produzir a imagem da mulher aqui figurada, que pelo que podemos observar, é associada a atos violentos. Outra característica importante em termos formais, é o uso do pronome “che” (“que”) recorrentemente, principalmente no começo do poema. Essa repetição marca também a

<sup>29</sup> É importante entender que La Terra Santa foi sua primeira obra inédita após seus internamentos, mas que antes de tal publicação, foi publicado esse livro antológico.

<sup>30</sup> MERINI, 2018, p. 143.

<sup>31</sup> MERINI, 2018, p. 143, tradução nossa.

caracterização proposta no poema, pois é usado justamente para especificar a mulher em questão, ou melhor, a voz feminina do poema.

Como já vimos pelas caracterizações indicadas no poema acima, percebemos uma visão mais negativa em relação à questão do “ser mulher”, diferente do que observamos no primeiro poema de Merini que analisamos, referente à Virgem Maria. Aqui, temos um sujeito poético que tanto no título como no primeiro verso, já afirma ser mulher. Essa identificação é logo acompanhada pela especificação “que desespera”, ou seja, já é colocada em um local desagradável, associado ao medo e à falta de controle, típicos do estereótipo feminino.

O eu poético segue dizendo qual lugar ocupa em sua condição de mulher, afirmando que não possui “paz”, afirmação interessante, pois pode remeter ao paraíso, ou à simples paz buscada pelos cristãos. Então, continua apontando o modo como é tratada na sociedade: desprezada e também vista com expectativa e fúria. Ou seja, aqui temos representada uma grande contradição da feminilidade, uma vez que há uma expectativa social que as figuras femininas sejam santas, ao molde de Maria, mas também há um olhar de ódio, relembrando a figura da culpada Eva.

Em seguida, afirma ser uma alma perdurada na cruz, ou seja, o eu lírico coloca-se na posição de espírito condenado, assim como foi Jesus Cristo, que também teve a cruz como destino. Uma série de verbos no particípio são empregados para caracterizar essa figura crucificada, indicando ações feitas para com ela. Tais atitudes descritas são de humilhação, e sugerem o que um condenado numa cruz provavelmente passou. Nesse sentido, temos a imagem de uma mulher culpada, humilhada e até agredida pelos demais, lembrando até mesmo o período da inquisição.

Por fim, restam apenas os olhos da vítima, em comparação aos olhares de expectativa e fúria dos passantes, apresentados em verso anterior. Os olhos, que são conhecidos popularmente por serem as “janelas da alma” direcionam-se ao céu, ao altíssimo, como quem busca redenção. E então, também como fez Jesus Cristo, a mulher crucificada dirige-se a Deus, referenciado pelo pronome “Te” (“Ti”). Contudo, o pedido feito pelo eu lírico é bem específico e refere-se a seu próprio corpo, ao corpo de quem possui útero. Assim, em uma súplica exclamativa, a pessoa poética pede ao divino que tire de seu ventre todo suspiro, isto é, para que ele possa livrá-la desse sofrimento, ainda que seja pela própria morte.

O próximo poema que veremos foi publicado em sua “obra-prima” *La Terra Santa* (1984), na qual já é possível verificar essa dualidade entre “a desgraça e o amor”. No prefácio da sua edição traduzida para o português, a portuguesa Clara Rowland observa que a obra de Merini é marcada pelo “conflito entre devastação e criação” (ROWLAND, 2004, p. 14).

Il mio primo trafugamento di madre  
 avvenne in una notte d'estate  
 quando un pazzo mi prese  
 mi adagiò sopra l'erba  
 e mi fece concepire un figlio.  
 O mai la luna gridò così tanto  
 contro le stelle offese,  
 e mai gridarono tanto i miei visceri,  
 né il Signore volse mai il capo all'indietro,  
 come in quell'istante preciso,  
 vedendo la mia verginità di madre  
 offesa dentro a un ludibrio.  
 Il mio primo trafugamento di donna  
 avvenne in un angolo oscuro  
 sotto il calore impetuoso del sesso,  
 ma nacque una bimba gentile  
 con un sorriso dolcissimo  
 e tutto fu perdonato.  
 Ma io non perdonerò mai  
 e quel bimbo mi fu tolto dal grembo  
 e affidato a mani più "sante",  
 ma fui io ad essere oltraggiata,  
 io che salii sopra i cieli  
 per avere concepito una genesi.<sup>32</sup>

O meu primeiro transfúgio de mãe  
 aconteceu numa noite de verão  
 quando um louco pegou em mim  
 e me deitou na relva  
 e me fez conceber um filho.  
 Ó Nunca a lua gritou tanto  
 contra as estrelas ofendidas,  
 e nunca gritaram tanto as minhas entranhas,  
 nem o Senhor voltou tanto a cabeça para trás  
 como naquele exato momento  
 vendo a minha virgindade de mãe  
 ofendida no ludíbrio.  
 O meu primeiro transfúgio de mulher  
 aconteceu num canto escuro  
 sob o calor impetuoso do sexo  
 mas nasceu uma menina gentil  
 com um sorriso tão doce  
 e tudo se perdoou.  
 Eu é que nunca irei perdoar  
 e aquele menino foi-me retirado do ventre  
 e entregue a mãos mais "santas"  
 fui eu a ultrajada,  
 eu subi aos céus  
 por ter concebido uma gênese.<sup>33</sup>

Sobre a obra em que o poema acima está inserido, Ambrogio Borsani faz um comentário bastante relevante quanto à musicalidade dos versos da poeta: "os versos explodem com uma musicalidade desviada pela dor, quebrada por soluções, uma métrica quebrada pela necessidade de ir além com a palavra" (BORSANI, 2018, p. 39, tradução nossa)<sup>34</sup>. Mais uma vez, nos deparamos com a necessidade de comunicar algo muitas vezes incomunicável dispondo de recursos que se confundem aos da linguagem oral na poesia. Ainda nesse sentido, é possível notar novamente o uso de anáforas, recurso muito explorado pela autora: "a repetição é símbolo de uma condenação sem possibilidade de escape, mas também persistente esperança em uma felicidade milagrosa" (ZORAT, 2009, p. 162).<sup>35</sup> A passagem que se repete é "Il mio primo trafugamento" ("o meu primeiro transfúgio"), que primeiramente será de mãe e, posteriormente, de mulher. Esse termo "transfiguração" é muito usado no vocabulário meriniano, que frequentemente sugere a existência de dois "eus", acompanhado do desejo de tornar-se somente uma, um ser "pura" (CALISTA, 2010, p. 97).

<sup>32</sup> MERINI, 2004, p. 106.

<sup>33</sup> MERINI, 2004, p. 107, tradução de Clara Rowland.

<sup>34</sup> "i versi esplodono con una musicalità deviata dal dolore, rotta dai singhiozzi, una metrica spezzata dalla necessità di andare oltre con la parola."

<sup>35</sup> "La ripetizione è simbolo di una condanna senza possibilità di scampo, ma anche ostinata speranza in una miracolosa felicità"

Segundo Ambra Zorat (2009), há uma forte relação entre os poemas de *La Terra Santa* e do *Cântico dos Cânticos*, na medida em que Merini propõe uma relação entre o manicômio e “jardim fechado” do texto bíblico: nesse poema temos imagens que nos remetem a esse jardim, mas aqui o jardim é obscuro e o horror aparece junto ao amor – “há uma relação oximorônica entre salvação e danação” (GHISI, 2019, p. 62). É evidente que o poema expressa uma forte negatividade e podemos perceber essa marca em adjetivos como “ofendidas”, “escuro” e “ultrajada”, mas também temos um lado mais leve, como nos adjetivos “gentil” e “doce”, indicando o constante dualismo em que se encontra a pessoa lírica. O movimento do poema parece uma condenação divina, seguida pelo perdão, seguida, ainda, pela autocondenação.

Esse sentimento ambíguo entre “salvação e danação” conduz o poema ao tratar de seu tema central: a maternidade. Essa ideia se relaciona com a proposta no poema anterior, em que uma voz feminina também está confusa quanto a seu destino como mãe. Em uma entrevista de 1995, Merini afirma acreditar nesse “destino” de todas as mulheres: “o verdadeiro direito de uma mulher é aquele à maternidade: o filho é o maior ato de amor e seu mistério permanece intacto” (MERINI, 1995, tradução nossa). Por outro lado, entretanto, a poeta também dá depoimentos que contam uma triste experiência vivida por ela enquanto estava no manicômio, e isso pode ter relação com o lado negativo da maternidade expressa no poema. Entre 1964 e 1972, Merini passou por várias internações, mas, nesse tempo, vivia em um ritmo entre a casa e o hospital psiquiátrico e, em um dos retornos à casa, engravidou, indo para o manicômio ainda grávida, sem possibilidades e perspectivas de proporcionar uma boa vida a sua filha (ainda que antes achasse que seria um filho). Um trecho de uma carta da autora para sua amiga e crítica literária Maria Corti, ainda grávida, fala sobre essa experiência:

Não sei dizer muito; se falo do meu filho tenho quase horror, mas por quê? Tenho certeza que no momento do nascimento não vou querer nem mesmo vê-lo; será um rapaz, mas quando abrir-me as vísceras com violência e quiser a todo custo ver essa horrível luz eu sentirei uma grande piedade e com certeza enlouquecerei completamente porque acho, e Deus me perdoe, que terei que recomeçar uma dura luta com a miséria, com a incompreensão de todos, que eu mesma que me sinto afinal tão mágica e pura, terei horror de tê-lo entre os braços, e também quanto chorei sobre esse pequeno ser (MERINI *apud* BORSANI, 2018, p. 30, tradução nossa).<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> “Non so dire altro; se parlo di mio figlio ne ho quasi orrore ma perché? Sono sicura che al momento della nascita non vorrò neanche vederlo; sarà un maschio ma quando mi aprirà le viscere con violenza e vorrà a tutti i costi vedere quest'orrida luce io proverò una grande pietà e certo impazzirò del tutto perché penso, e Dio mi perdoni, che dovrò di ricominciare una dura lotta con la miseria, con l'incomprensione di tutti, che io stessa che mi sento in fondo così magica e pura, avrò orrore di tenerlo tra le braccia e pure quanto ho pianto su questo piccolo essere”

Essa passagem deixa claro o horror que Merini sente em não poder ser uma boa mãe para aquele filho e cumprir seu destino da melhor forma. É preciso lembrar, portanto, que na obra em que o poema acima foi publicado, mais do que em todas, é necessário levar em consideração a biografia e os relatos da autora, por se tratar de uma obra autobiográfica em algum nível, tendo como temática central o manicômio. Então, no poema “*Il mio primo trafugamento di madre*”, temos o sentimento de horror, tristeza e culpa que a poeta relata na confissão que lemos.

Podemos observar, nesse poema, um sentimento de constante falta, de incompletude. Ainda que tenha sido perdoada, a voz não se perdoará. Esse sentimento também pode ser verificado em confissões documentadas da autora, como em uma carta escrita em 1986, na qual fala um pouco sobre seus dramas: “uma graduação antes de tudo, a possibilidade de ensinar, de dar e de receber. Depois o terrível drama dos filhos abandonados.” (MERINI, 1986 *apud* BORSANI, 2018, p. 39 e 40).<sup>37</sup> Esses são alguns eventos que marcam essa constante busca por uma solução ou salvação em seus poemas, como se a poeta nunca tivesse se sentido completa e tentasse expressar esse sentimento na literatura. Não é possível afirmar com precisão que se trata desse movimento, mas o vazio em seus poemas é evidente e é expresso de várias formas:

Mesmo quando é porta-voz dos pacientes manicomiais e faz uso de um “nós” ou é refletido num “tu”, o “eu” de Merini fala sempre consigo mesmo. Desse solilóquio nasce a tentativa de comunicação, a abertura ao outro, que nunca se consolida numa união definitiva: há sempre um espaço vazio. (GHISI, 2019, p. 61)

Ainda que a autora não associe essa sensação de incompletude, tão frequente em seus poemas, à sua condição feminina de forma muito explícita, com um olhar analítico podemos encontrar essa relação sutilmente, como a relação entre esse sentimento e a maternidade: “Entre estas torturas [no manicômio] o maior sofrimento vivido pela poeta é sem dúvidas a perda do papel de mãe, uma perda que compele a escritora a abandonar não só os próprios filhos, mas também o próprio papel de gênero” (PAZZAGLIA, 2011, p. 2).<sup>38</sup> Além disso, com o distanciamento que a crítica proporciona, é imaginável que essa realidade poderia ser diferente, ou, ao menos, expressa de outro modo, no corpo de um homem cisgênero. Ainda assim, a autora não enxerga sua realidade por uma ótica feminista, mas pelo contrário, de forma a reforçar a ótica tradicionalista.

<sup>37</sup> “una laurea prima di tutto, la possibilità di insegnare, di dare e di ricevere. Poi il terribile dramma dei figli abbandonati.”

<sup>38</sup> “Tra queste torture la maggiore sofferenza vissuta dalla poetessa è indubbiamente la perdita del ruolo materno, una perdita che costringe la scrittrice ad abbandonare non solo i propri figli, ma anche il proprio ruolo di genere.”

É possível perceber também um diálogo entre esse poema e o último que vimos de Adélia Prado, “Quarto de costura”. Os dois apresentam tons bem diferentes, mas tratam de assuntos semelhantes: o sentimento de culpa combinado com o perdão, sempre relacionado a questões femininas. Não podemos ignorar, entretanto, que o de Merini parece bem mais pessimista, com um movimento em direção à condenação. Já no de Prado, a voz parece aceitar sua condição de pecadora. Ao fim do texto, temos também conclusões que dialogam, mas de modos distintos: em Prado, o “eu” irá morrer na cruz, como Jesus e, em Merini, o “eu” sobe aos céus, como Maria.

Como vimos, as duas autoras trabalhadas abordam a feminilidade, de modo mais explícito ou menos, mas sempre trazendo uma voz feminina ou temáticas associadas a esse campo. É interessante observar, entretanto, que as autoras possuem visões bastante conservadoras no que tange ao direito das mulheres. A título de exemplo, Adélia Prado admite já ter sido engajada nas lutas políticas e feministas quando mais jovem, mas, como já vimos anteriormente (em sua declaração sobre Maria na análise do primeiro poema), expressa visões retrógradas quanto aos direitos das mulheres, acreditando que a mulher deve servir ao homem e reforçando em diversos depoimentos o discurso patriarcal.

Já Alda Merini, no começo de sua carreira, atuou em coletivos feministas, mas, em depoimentos recentes, mostrou-se também reacionária em suas ideias relacionadas à mulher na sociedade. Em uma de suas entrevistas, diz que não entende o feminismo (MERINI, 1995)<sup>39</sup> e vai contra o aborto, defendendo a maternidade como o direito verdadeiro das mulheres. Mas, em uma autobiografia, disse também que “a Igreja é dura com as mulheres, desde sempre” (MERINI, 2004)<sup>40</sup>, reconhecendo algumas adversidades vividas pelas mulheres no campo religioso. De fato, a autora possui uma visão bem dividida pelo público, mas, no presente trabalho, defendemos que ela não apresenta uma visão crítica acerca do local ocupado pela mulher na sociedade:

Se você se encontrar em uma conversa com italianos, majoritariamente masculinos, poetas de sua geração, a menção do nome de Merini irá rapidamente trazer algumas condenações taciturnas sobre seu ‘sensacionalismo’ e reconhecimento ostensivamente não merecido pelas ‘feministas’ e outros. E se você conversar com feministas a seu respeito, irá notar que elas reclamam a respeito de sua subserviência a mentores masculinos ou sua imagem irracional. [...] Ainda assim, em tudo o que ela escreveu, os terríveis fatos dos anos vinte e sua experiência deles surgem; ela é ao mesmo tempo instruída na tradição e educada no sofrimento – negar qualquer aspecto de sua

---

<sup>39</sup> “Non capisco proprio il femminismo”

<sup>40</sup> “La Chiesa è dura con le donne, da sempre”

experiência não é de forma alguma lê-la (STEWART, 2009, p. 13 *apud* ZINNARI, 2021, p. 428, tradução nossa).<sup>41</sup>

As autoras aqui trabalhadas não são feministas e não atuaram ativamente na luta das mulheres pelos seus direitos. A voz feminina nos versos estudados parece ora confortável ora desconfortável na condição de mulher: aceitam o que lhes é imposto e encarando tais posições como uma missão, mas há também culpa e medo. De todo modo, é preciso compreender a obra dentro de um contexto específico de produção. Em um contexto extremamente patriarcal e católico, não é estranho que a mulher seja representada como uma pessoa necessariamente doméstica e cercada por estereótipos. Como reflete Constância Lima Duarte: “É preciso sempre partir do fato histórico de que as mulheres eram consideradas inferiores e que na maioria das vezes isto estava tão introjetado, que elas mesmas se viam como tais” (DUARTE, 1987, p. 21 e 22). Contudo, a representação da mulher inserida em seu meio social e cultural, a partir de um eu lírico, proporciona uma proximidade com essa realidade. Segundo Adorno, o teor lírico das obras, em sua individuação e constante retorno ao “eu”, ainda que em contato com diversas vozes do discurso, contribui para a universalização da obra (ADORNO, 2003, pp. 66 e 67). A obra das duas, então, cria vínculos universais com quem as lê e, conseqüentemente, dialoga com as mulheres católicas de seu tempo, figurando, em alguma medida, suas reflexões. Zinnari, analisando o livro de memórias de Merini *L'altra verità. Diario di una diversa* (1986), defende ainda que a autora, por meio de seu testemunho, dá voz à opressão feminina ao condenar tanto as instituições psiquiátricas como a sociedade de modo amplo (ZINNARI, 2021, p. 433).

Alda Merini e Adélia Prado representam várias faces da mulher: a submissa e dona de casa, aquela que se parece com a imagem de Maria; a consciente de seu corpo feminino e pecador, aquela que se parece com a imagem de Eva; a que ora sente culpa e ora sente-se livre em seu corpo, em um movimento de aceita e recusa de sua humanidade. Assim, a mulher é representada de forma heterogênea e sincera, com todas as contradições que envolvem sua existência:

Nesta poesia encontramos tanto a angústia da mulher reprimida pela cultura e pela religião, como sua capacidade de resistir e agir, sem que nada disso esteja num discurso político, mas se afirme por elaborações de imagens que residem na psique, à espera de reconhecimento e libertação (STEINER, 2006, p. 7).

---

<sup>41</sup> “If you find yourself in a conversation with the Italian, mostly male, poets of her generation, a mention of Merini’s name will quickly bring out somewhat sullen condemnations of her “sensationalism” and ostensibly undeserved recognition by “feminists” and others. And if you speak to feminists about her, you will find that they complain about her subservience to male mentors or her irrational imagery. [...] Yet in everything she has written, the terrible facts of the twentieth century, and her experience of them, loom; she is both learned in the tradition and schooled in suffering – to deny either aspect of her experience is not to read her at all.”

Ao se tratar de sexualidade, por fim, a obra das autoras aqui estudadas, talvez especialmente Adélia Prado, foge um pouco da lógica pré estabelecida, propondo um sujeito lírico feminino que ocupa espaços não tão esperados de acordo com a ordem patriarcal. “Ao assegurar seu lugar de mulher católica, defendendo o corpo e por vezes também sua dimensão erótica, o eu lírico rompe não somente com a concepção patriarcal, mas, também, com a falsa ideia de se culpabilizar a mulher pela entrada do pecado no mundo” (FRANCISCO, 2015, p. 30). Assim, as vozes femininas na poesia de Prado e Merini em tese mostram-se bem adaptadas e convictas acerca do papel da tradição da Igreja e seus efeitos. Nessa reafirmação, por vezes “saem da curva”, expressando a fé de forma não convencional, como veremos com mais detalhes no capítulo seguinte.

## 2. O CORPO E O SACRO: A CARNALIDADE COMO FORMA DE SE APROXIMAR DO DIVINO

Outro tema importante que aparece frequentemente na obra das duas autoras trabalhadas é o corpo. Culturalmente, o corpo significa um inevitável e determinante pertencimento à esfera do profano e, conseqüentemente, um afastamento da esfera do divino; mas, na poesia de Adélia Prado e Alda Merini, esse corpo muitas vezes aparece como uma extensão da alma, estando intimamente ligado ao campo sagrado. É interessante observar que essa relação entre o corpo e o divino, proposta pelas duas autoras, ainda que de maneiras diversas por cada uma, coloca em discussão a relação mais ampla entre o profano e o sacro – qual o limite entre esses dois campos? É por meio da inserção do corpo e da carnalidade, em seus poemas, que as autoras refletem acerca dessa temática tão relevante na cultura moderna.

Mircea Eliade, em seu livro *O sagrado e o profano*, apresenta um apanhado histórico, dividido em blocos temáticos, acerca de diversas religiões e, a partir disso, procura discutir as duas modalidades de ser no Mundo, segundo o autor: o sagrado e o profano. Nessa perspectiva, o historiador de religiões difere o *homo religiosus*, que seria o homem das sociedades tradicionais, do homem profano, que seria o homem do mundo moderno. O que é colocado em questão é a maior proximidade do homem das sociedades primitivas, situados por todo o globo, com o campo espiritual, de modo que todas as atividades realizadas por esse homem são sacralizadas.

Seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, *o sagrado*, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade (ELIADE, 2019, p. 164, grifo do autor).

Para o *homo religiosus*, o sagrado fazia parte da realidade vivenciada diariamente por ele, mas essa forma de experiência religiosa foi se alterando no curso do tempo. Em um primeiro momento, ocorre um afastamento divino por parte desse homem, que se sente, em muitos momentos, abandonado por Deus, mas que também procura se aproximar mais de suas próprias descobertas. Sendo assim, o subterfúgio encontrado por esse homem é buscar por outras divindades mais próximas da existência humana.

Interessado pelas ironias da Vida, em descobrir o sagrado da fecundidade terrestre e sentir-se solicitado por experiências religiosas mais "concretas" (mais carnis, até mesmo orgiásticas), o homem primitivo afasta-se do Deus celeste e transcendente. [...]

Outras forças religiosas entram em jogo: a sexualidade, a fecundidade, a mitologia da mulher e da Terra etc. A experiência religiosa torna-se mais concreta, quer dizer, mais intimamente misturada à Vida (ELIADE, 2019, p. 106).

Esse homem, contudo, ainda está intimamente ligado à esfera do espiritual, praticando cultos e rituais sagrados direcionados a esses deuses. Ainda assim, o historiador observa que em situações extremamente críticas, essas divindades mais próximas da vida são abandonadas e dão lugar, novamente, ao Deus absoluto e transcendental (ELIADE, 2019). De todo modo, por meio de práticas religiosas politeístas ou não, o campo espiritual sempre fez parte da história da humanidade de alguma forma. A espiritualidade não necessariamente está relacionada a uma religião específica, mas também se manifesta nas mais diversas experiências e práticas de indivíduos ou sociedades, como o culto à natureza, em atividades ligadas a crenças populares etc<sup>42</sup>.

Com o passar do tempo, porém, o homem religioso passou a conviver cada vez mais com o homem a-religioso, em um processo denominado por Eliade como “dessacralização do Mundo”, em que os homens foram abandonando progressivamente o compromisso com as religiões tradicionais e seus cânones, o que corresponde ao processo de secularização mencionado no capítulo anterior deste trabalho. Esse movimento, por sua vez, foi ocasionado por diversos fatores, que se tratam, sobretudo, de desdobramentos do mundo moderno. De acordo com o historiador das religiões, que busca compreender esse comportamento,

foi só nas sociedades europeias modernas que o homem a-religioso se desenvolveu claramente. O homem moderno a-religioso assume uma nova situação existencial: reconhece-se como um único sujeito e agente da história e rejeita todo apelo à transcendência. Em outras palavras, não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana, tal como ela se revela nas diversas situações históricas. O homem *faz-se* a si próprio, e só consegue fazer-se completamente na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo. O sagrado é obstáculo por excelência à sua liberdade. O homem só se tornará ele próprio quando estiver radicalmente desmistificado. Só será verdadeiramente livre quando tiver matado o último Deus (ELIADE, 2019, p. 165, grifo do autor).

---

<sup>42</sup> Nos últimos anos, tem aumentado uma prática religiosa profundamente individual, vivida no dia a dia pessoal de muitos indivíduos. Tal prática encontra respaldo, inclusive, nas últimas pesquisas do Censo, que apontam o aumento dos não religiosos, dos ateus, agnósticos e pessoas com o uma espécie de ‘religião pessoal’. Conforme um estudo que analisa os dados até 2010, “O número de pessoas sem religião aumentou mais de 80 vezes no período, saltando dos 189,3 mil em 1940 para mais de 15 milhões de adeptos no Censo de 2010” (VIEIRA, 2022, p. 182). Ainda, uma reportagem do G1 demonstra que o percentual em relação a essa pesquisa de 2010 aumentou ainda mais: “As primeiras pesquisas Datafolha de 2022, por exemplo, mostram que, em nível nacional, 49% dos entrevistados se dizem católicos, 26% evangélicos e 14% sem religião — já acima dos 8% sem religião identificados no último Censo” (G1, 2022).

Não obstante, o homem moderno a-religioso é o resultado de um processo de dessacralização da existência humana e, portanto, também é um produto, ainda que por oposição, do *homo religiosus*, seu predecessor. Sendo assim, o homem profano conserva, em alguma medida, comportamentos de seus antepassados religiosos, mas, dessa vez, esvaziados de significados propriamente religiosos do ponto de vista ortodoxo (ELIADE, 2019). Assim, como Georges Bataille comenta, “o mundo sagrado é para o homem moderno uma realidade ambígua: a sua existência não pode ser negada e podemos fazer sua história, mas não se trata de uma realidade apreensível” (BATAILLE, 1987, p. 119).

Isso posto, é sabido que as escritoras que estamos estudando são modernas e, ainda que sejam pessoas religiosas, não pertencem às mencionadas sociedades primitivas em que o sagrado se confunde com a realidade e a vida é sacralizada. Mais pertinente ainda, suas obras também não estão inseridas nesse contexto, mas sim no mundo moderno. No entanto, indo de acordo com o teórico, é importante conhecer o universo espiritual do homem religioso, em seu contexto, para o conhecimento do homem, de maneira geral, até mesmo porque o homem moderno é um produto de sua história (ELIADE, 2019). É preciso compreender esse homem primitivo para encontrar seus vestígios na modernidade e como eles são figurados na arte.

No processo de secularização e consequente “desencantamento do mundo”, todas as esferas que antes eram consideradas sagradas, perderam esse valor e, entre elas, o corpo foi bem afetado. Nos períodos pré-modernos, desde a religiosidade arcaica, a correspondência corpo-cosmos impõe-se: “‘Habita-se’ o ‘corpo da mesma maneira que se habita uma casa ou o Cosmos que se criou para si mesmo’” (ELIADE, 2019, p. 144). Entretanto, “assim como a habitação de um homem moderno perdeu os valores cosmológicos, também seu corpo foi igualmente privado de todo significado religioso ou espiritual” (ELIADE, 2012, p. 145). De modo geral, o homem moderno encara o corpo como o oposto de espírito, sendo aquele do universo profano, e este, do transcendental. De acordo com essa perspectiva, não existe possibilidade de comunicação entre esses dois universos, especialmente por meio do corpo, um elemento mundano por excelência.

Na obra das autoras aqui trabalhadas, podemos identificar uma forte presença do homem religioso, que é precisamente a relação entre o campo espiritual e o campo mundano através do corpo. Ainda que não seja propriamente um resquício desse homem, uma vez que diversos momentos históricos ocorreram no meio tempo entre a existência deste homem e a elaboração poética de Prado e Merini, podemos traçar uma nítida proximidade entre suas concepções de corpo. Nos poemas em que abordam Deus e o sagrado, mais amplamente, não existem barreiras

entre os dois campos (espiritual e mundano), mas, pelo contrário, há uma sólida conexão que é possibilitada pelo corpo, sendo ele uma ponte para o universo místico.

Mais diretamente, essa relação foi possibilitada aos cristãos pela figura de Jesus Cristo, o Deus humano: “A carne é central na doutrina cristã da salvação, pois a encarnação é um mistério que tem a ver com a nossa salvação.” (PIXLEY, 2001, p. 79 *apud* DOS SANTOS, 2011, p. 98). Na perspectiva católica que norteia a obra das duas autoras que aqui abordamos, a existência de Cristo em carne é fundamental para a construção da concepção de um Deus que está próximo da humanidade e, portanto, compreende seus anseios e aflições. Sob essa mesma ótica, o humano também se aproxima de Deus simultaneamente: a partir do milagre da ressurreição de Jesus os homens também são passíveis de receber a salvação da alma e a vida eterna ao lado do Criador. Entretanto, da mesma forma que Jesus sofreu na cruz e se sacrificou pelos homens, estes também devem se sacrificar para serem salvos.

Outro elemento que aproxima o *homo religiosus* da obra das poetisas é a crença na sacralidade da mulher, em sua condição de potencial gestante: a Mãe-Terra ou Terra-Mãe. Em muitas culturas, a Terra-Mãe é capaz de conceber sozinha todos os bens mundanos, mas em outras, a criação de todas as coisas ocorreu a partir da hierogamia entre o Deus-Céu e a Terra-Mãe (ELIADE, 2019). De um modo ou de outro, a mulher e, mais especificamente, a figura materna era associada à natureza e à fecundidade e, nessa perspectiva, eram muitas vezes consideradas místicas.

A tais concepções míticas [a autossuficiência e fecundidade da Terra-Mãe] correspondem as crenças relativas à fecundidade espontânea da mulher e a seus poderes mágico-religiosos ocultos, que exercem uma influência decisiva na vida das plantas. O fenômeno social e cultural conhecido como matriarcado está ligado à descoberta da agricultura pela mulher. Foi a mulher a primeira a cultivar as plantas alimentares. Foi ela que, naturalmente, se tornou proprietária do solo e das colheitas (ELIADE, 2019, p. 121).

A associação entre misticidade e mulheres, entretanto, não é algo tão simples e merece destaque. Ainda que nas sociedades primitivas a mulher tenha sido valorizada pela maternidade, por práticas rudimentares ligadas à agricultura, entre outras atividades, ao longo da história é possível perceber um movimento de desvalorização dessa figura, que foi colocada na esfera do “mal”: “O corpo feminino foi alvo de muitas falas dos agentes do sagrado, e, seguindo a história, podemos perceber que a sociedade em cada momento, tempo histórico e cultural, veio explicando essa lógica do corpo feminino, como espaço do mal” (WANDERMUREM, 2007, p. 10). Além da construção da imagem da mulher como algo negativo no campo simbólico, é possível evidenciar, no campo material, os resultados desse movimento que levaram e ainda

levam à opressão. Assim, a caça às bruxas foi fundamental para consolidar essa dinâmica de opressão contra as mulheres. Silvia Federici (2017), em seu livro *O calibã e a bruxa*, já abordado no capítulo anterior, fala sobre a caça às bruxas e sobre a importância que a dominação sobre o corpo das mulheres foi determinante para a ascensão do capitalismo:

Na sociedade capitalista, o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores e assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência, na mesma medida em que o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como meio para reprodução e acumulação de trabalho. Neste sentido, é bem merecido a importância que adquiriu o corpo, em todos os seus aspectos – maternidade, parto, sexualidade – tanto dentro da teoria feminista quanto na história das mulheres (FEDERICI, 2017, p. 34).

De acordo com a autora, a lógica capitalista age diretamente nos corpos das mulheres, uma vez que são utilizados como a fábrica para gerar mão de obra. Ainda que esta imagem não seja imediata, seus corpos são enxergados como uma máquina para produção de mais força de trabalho, na qual parir seria sua função fundamental. Nesse sentido, como é proposto pela autora, baseando-se no conceito de alienação em Marx, assim como os homens se alienam de seus trabalhos no sistema capitalista, as mulheres também se alienam de seus corpos (FEDERICI, 2017, p. 180). No campo religioso, por sua vez, a Igreja Católica teve um importante papel na manutenção desse pensamento, como explica Marli Wandermurem:

A sua [das mulheres] auto-estima [sic] aparece estritamente vinculada ao reconhecimento social através da fertilidade de seus ventres. O êxito não depende delas e sim do funcionamento orgânico de seus corpos femininos. Portanto, são corpos narrados debaixo de uma ética sexual e do compromisso de maternidade (WANDERMUREM, 2007, p. 11).

A repressão do corpo, de maneira geral, e sua conseqüente mecanização se deu a partir de uma longa construção que, ideologicamente, se justificava por uma certa filosofia cartesiana. Como afirma Federici (2017), Descartes propôs uma dualidade hierárquica entre mente e corpo: a mente representa a prudência e o autocontrole, enquanto o corpo representa a lascívia e os instintos animais. Essa concepção pode ser ilustrada pela afirmação do poeta Baudelaire: “Quanto a mim, eu digo: a volúpia única e suprema do amor está na certeza de se fazer o mal. E o homem e a mulher sabem de há muito que toda a volúpia está no mal” (BAUDELAIRE *apud* BATAILLE, 1987, p. 83). Esse programa se popularizou rapidamente e “foi tão importante para a elite contemporânea a Descartes que a relação hegemônica entre os seres humanos e a natureza se legitimou a partir do dualismo cartesiano” (FEDERICI, 2017, p. 272).

Ainda, o modelo cartesiano inclui a alma em sua filosofia, colocando-a do lado da razão e, conseqüentemente, oposta aos instintos do corpo. Essa perspectiva, junto aos esforços das classes dominantes, contribuiu para o declínio do “conceito de corpo como receptáculo de poderes mágicos que havia predominado no mundo medieval” (FEDERICI, 2017, p. 257). Assim, se antes, a alma e o corpo estavam atrelados em harmonia, agora são considerados opostos e incomunicáveis. Segundo a autora, “o principal benefício que o dualismo cartesiano ofereceu à classe capitalista foi a defesa cristã da imortalidade da alma e a possibilidade de derrotar o ateísmo implícito na magia natural, que estava carregada de implicações subversivas” (FEDERICI, 2017, p. 272). Como o corpo é o local onde estão todas as impurezas do homem, é possível compreender como se deu a construção do comum pensamento moderno que o corpo afasta o homem de Deus.

Quando nos voltamos ao corpo das mulheres, especificamente, o repúdio ao corpo mostra-se ainda maior. A fim de alcançar a proporção populacional almejada, o Estado e as classes dominantes lançaram “uma verdadeira guerra contra as mulheres, claramente orientada a quebrar o controle que elas haviam exercido sobre seus corpos e sua reprodução” (FEDERICI, 2017, p. 174) e foi principalmente na caça às bruxas que a guerra foi travada. Não iremos nos aprofundar nos ocorridos desse momento histórico tão duro para as mulheres em diversos aspectos, mas é importante ressaltarmos aqui como esses corpos passaram a ser vistos no âmbito sexual a partir desse período, já que “Certamente, podemos dizer que a linguagem da caça às bruxas ‘produziu’ a mulher como uma espécie diferente, um ser *sui generis*, mais carnal e pervertido por natureza” (FEDERICI, 2017, p. 345). Ainda, na doutrina cristã, “a mulher, em seu corpo, foi construída e narrada, através dos tempos, pela tradição religiosa como um ser que criou transtornos para humanidade” (WANDERMUREM, 2007, p. 12). Portanto, eram consideradas seres demoníacos que seduziam os homens e os faziam render-se às tentações do corpo, em detrimento da razão: “Uma mulher sexualmente ativa constituía um perigo público, uma ameaça à ordem social, já que subvertia o sentido de responsabilidade dos homens e sua capacidade de trabalho e autocontrole” (FEDERICI, 2017, p. 343). Nesse sentido, o corpo do gênero feminino representa domínio e repressão, mas pode também representar liberdade e resistência, na medida em que essa lógica de opressão é quebrada.

Fez-se necessário discutir a respeito do corpo das mulheres aqui, na medida em que frequentemente as poetisas figuram um corpo feminino cisgênero em sua poesia, indo de encontro ou em confronto com as concepções pré-estipuladas que o acompanham. Esse corpo, por sua vez, mostra-se um canal de conexão com o divino. Quanto à questão da reprodução, é preciso destacar o ponto de vista conservador das autoras aqui estudadas, como vimos no capítulo

anterior, que reforçam o discurso da maternidade como missão divina da mulher cisgênero. Contudo, ainda que seja possível traçar um paralelo entre a abordagem das duas autoras no que tange o contato com o divino através do corpo, as diferenças na abordagem de ambas são ainda mais notáveis. Ao analisarmos a poesia de Adélia Prado, encontraremos um eu-lírico extremamente próximo de Deus pelo prazer físico. Em diversos momentos, o êxtase experienciado no sexo se confunde ao êxtase místico e transcendental. O corpo, então, é representado como local de experienciar a liberdade (em movimento contrário à alienação do próprio corpo). Em Alda Merini, também se percebe um movimento transcendental, mas marcado pelo sofrimento. O corpo é representado como um sacrifício e, por meio de sua violação e da dor física, poderá alcançar a salvação.

## 2.1. O prazer carnal

*E con la Vergine in prima fila  
E Bocca di Rosa poco lontano  
Si porta a spasso per il paese  
L'amore sacro e l'amor profano*  
(Fabrizio De André)

Nesta subseção, pretendemos explorar o prazer carnal figurado na poesia de Adélia Prado e Alda Merini a partir de duas óticas: a mais óbvia, da erotização do corpo, mas também a do prazer relacionado à ascensão espiritual que, no caso das autoras estudadas, é percebido fisicamente. Cleide Maria de Oliveira (2018) analisando as obras em prosa da escritora Adélia Prado, evidencia a importância do corpo em seus textos e percebe um movimento que ela denomina “ascese aos avessos”. É denominado assim, por Oliveira, porque o corpo deixa de ocupar o *locus* profano e passa por um movimento de emancipação que o coloca como *locus* privilegiado para a experiência do sagrado. Sendo assim, o corpo, que frequentemente na sociedade moderna ocidental é considerado um obstáculo no contato entre o homem e o divino, passa a ser precisamente o ponto de conexão entre essas duas esferas. Entretanto, em Adélia, o corpo é uma via de mão dupla: é sacralizado, mas também erotizado:

Há certamente erotização do corpo e da palavra na poética de Adélia Prado, e por erotização entenda-se tanto a presentificação do corpo quanto a transfiguração do banal cotidiano por meio de epifanias poéticas. Penso que esse processo de erotização e sacralização do corpo, do espaço e da palavra realizada na poética de Adélia Prado, se faz por meio de dois procedimentos complementares: a) uma profunda tomada de consciência da temporalidade/corporalidade humana, que ocorre de forma simétrica à revelação da humanidade do Cristo; b) uma espécie de ascese negativa que, ao contrário do esperado nos movimentos ascéticos (que de forma geral se orientam para um “enfraquecimento” do corpo), abre o imanente e o sensível para o mistério,

mistério que toma a forma e os motivos da religiosidade cristã popular (OLIVEIRA, 2018, p. 125-126).

Para além da “ascese aos avessos” mencionada no item b, ao nos voltarmos para o item a, é importante ressaltar a importância da figura de Jesus Cristo, o Deus de carne e osso, que faz possível o contato entre o humano e o divino. Embora o Deus da Bíblia tenha feito o homem à sua imagem e semelhança, existe uma diferença fundamental entre a proximidade de ambos no Antigo e no Novo Testamento: no primeiro, Deus aparece como distante e quase inatingível ao homem, entretanto, no segundo, Deus aparece intermediado por Jesus e, desse modo, torna-se mais acessível, vivendo como os demais humanos e em meio a eles. Segundo a poeta mineira, “Que seria de mim se Deus não fosse um homem que se pode tocar, crucificar, beijar, comer? O que seria de mim” (PRADO, 1999, p. 249 *apud* OLIVEIRA, 2018, p. 132). Vamos de acordo, então, com a seguinte reflexão:

O Deus feito carne, o Deus presente em todos e em cada um dos humanos não é mais ‘espiritual’ que o Deus presente no monte, no templo. É, inclusive, mais ‘material’, não está menos empenhado na história humana; pelo contrário, seu compromisso é maior com a realização de sua paz e sua justiça entre os humanos. Não é mais ‘espiritual’, e sim mais próximo, visível e, simultaneamente, mais interior (GUTIERREZ, 1970, p. 250 *apud* GEBARA, 1997, p. 54).

Assim como Adélia Prado, Alda Merini também faz alusão a Jesus Cristo em sua poesia, reforçando a presença desse Deus próximo: “Depois encontrei senhor sobre a terra / agora loucura d’amor quieta me agarra / que sonhe vida e grandes mudanças / tenho ao espírito e ao coração e dou lamentos:” (MERINI, 2018, p. 262, tradução nossa)<sup>43</sup>. Portanto, na poética das duas autoras, é possível verificar a insistente presença de Cristo, representando a conexão entre o mundo dos homens e o reino de Deus, e também a presença de um discurso erótico e amoroso direcionado a essa figura divina que pode assumir forma ou não, que pode estar encarnado em Jesus ou não. De todo modo, o prazer provocado por essa figura é sempre experienciado no corpo e na voz da pessoa lírica. No entanto, é preciso lembrar que, mesmo que seja verificada uma forte correspondência entre esses dois mundos na poética de ambas, as representações de cada autora possuem claras distinções.

Enquanto em Prado percebemos uma felicidade constante no encontro entre o carnal e o sagrado, em Merini temos muitas vezes um tom mais negativo e sombrio: “esse senhor que me agarrou e tem / a mim não quer uma réstia de bem / e coroa sou eu feita de espetos / e nada

---

<sup>43</sup> “Poi ho trovato il signore sulla terra / ora follia d’amor quieta m’afferra / ché sogni vite e grandi mutamenti / ho allo spirito e al cuore e do lamenti:”

mais me maravilha e convida, / lamentavelmente não me alegra flor nem folha.” (MERINI, 2018, p. 262, tradução nossa)<sup>44</sup>.

Retomando o item b proposto por Oliveira, encontramos mais uma recorrência na obra das duas poetisas, ainda que com suas distinções: um eu poético que ascende de maneira inversa, uma vez que a experiência sagrada ocorre no próprio corpo humano: “O corpo, que nos possibilita o 'voo impossível' para a transcendência” (OLIVEIRA, 2018, p. 140). Como acertadamente pontua Meléndez (2020), os seres humanos não apenas possuem um corpo, como também o são e, desse modo, todas as nossas experiências passam por ele: “nossa experiência do mundo não é possível sem nossa dimensão sensorial corpórea” (MELÉNDEZ, 2020, p. 123, tradução nossa)<sup>45</sup>. Sendo assim, o contato com Deus não acontece de outra forma e, ainda que seja próprio do campo espiritual, apenas o corpo é capaz de perceber as sensações desse contato, que podem ser traduzidas em prazer.

Um elemento chave para compreendermos como se dá o contato com o divino pelo prazer carnal é a hierogamia. A palavra possui origem grega (ιερογαμία) e significa “casamento sagrado”, literalmente; mas, se verificarmos seu emprego ao longo da história, sugere a relação sexual entre divindades e humanos. Naturalmente, é possível verificar essa ocorrência diversas vezes na mitologia clássica, e um exemplo bastante conhecido é aquele de Zeus com Alcmena, gerando o semideus Hércules. Na própria cosmogonia grega, temos também o que seria o primeiro casamento divino, entre o Deus-Céu e a Terra-Mãe. Essas relações ocorrem em abundância na mitologia clássica, entre diversos deuses e mortais, mas também podem ser verificadas em vários outros mitos de outras culturas de outros tempos. No catolicismo, por exemplo, a união sagrada também é explorada, como é o caso de algumas mulheres místicas que declaram ter se relacionado sexualmente com o Divino. Em resumo, “mística designa uma vivência interior profunda e misteriosa” (JUNIOR, 2012, p. 125). Se nos aprofundarmos, Bernardes procura descrever o que seria a mística feminina:

Pode-se considerar então que a mística feminina é aquela que apresenta relações com o divino normalmente não vistas somente em âmbitos religiosos comuns. Além disso, as experiências místicas não são dadas apenas em situações clássicas de encontro com o divino. Por isso, com frequência, as experiências místicas tendem ao indizível (BERNARDES, 2021, p. 79).

---

<sup>44</sup> “questo signore che mi ha preso e tiene / a me non vuole un briciolo di bene / e corona son io fatta di sterpi / e niente più mi meraviglia e invoglia, / ahimè non mi rallegra fior né foglia.”

<sup>45</sup> “la experiencia del mundo no es posible sin nuestra dimensión sensual corpórea.”

Ressaltamos a mística feminina aqui uma vez que o corpo feminino é frequentemente tematizado na obra poética de Adélia Prado e Alda Merini. Além disso, como analisa Bernardes (2021), a mística, no caso das mulheres, é uma forma de expressão, que vai contra ideais impostos pela dominação masculina. “Sendo a mística um acesso mais direto à divindade, essa experiência não só as eleva ao mais alto patamar, como as coloca em uma relação de intensa intimidade com o ser ao qual se adora” (BERNARDES, 2021, p. 83). Portanto, a experiência mística pode significar poder para esses corpos femininos que são sempre colocados como símbolo de fraqueza e local de opressão. As mulheres que, mediante uma longa construção social, foram induzidas a odiar seus corpos, encontram, no íntimo contato com o divino, a possibilidade de experimentarem o amor em sua própria carne.

Entre essas experiências, existem relatos de mulheres que alegam terem entrado em contato com o Espírito Santo por meio do prazer sexual e do orgasmo. Como ressalta Bataille, “em sua origem os sistemas da sensualidade e do misticismo não diferem” (BATAILLE, 1987, p. 160). É nítida a diferença entre a hierogamia da cultura grega e aquela experienciada pelas místicas católicas, mas, em ambos os casos, temos o ato sexual simbólico entre uma figura humana e uma figura divina. Para exemplificar, nos concentraremos principalmente em Santa Teresa D’Ávila, a mais conhecida das mulheres místicas. Antes de ser canonizada, foi uma freira e escritora e, em muitos de seus textos, em prosa ou verso, relata seus encontros com Deus. Esses relatos, à época, foram duramente criticados pela Igreja Católica por associarem o campo erótico ao campo do Divino, profanando a imagem deste. A passagem a seguir ilustra bem o teor erótico de seus relatos:

Eu vi então que ele tinha uma longa lança de ouro, cuja ponta parecia de fogo e senti como se ele a enterrasse várias vezes em meu coração, transpassando-a até minhas entranhas! Quando a retirava, parecia também arrancá-las, e me deixava esbraseada do grande amor de Deus. A dor era tão grande que me fazia gemer e, no entanto, a doçura dessa dor excessiva era tal que eu não podia querer livrar-me dela... A dor não é corporal, mas espiritual, se bem que o corpo tenha sua parte e mesmo uma larga parte. É uma carícia de amor tão doce que acontece então entre a alma e Deus que eu peço a Ele, em sua bondade, que a faça sentir aquele que pensa que estou mentindo (D’ÁVILA *apud* BATAILLE, 1987, p. 146).

Nessa passagem, o encontro com o divino é descrito tal como uma penetração. Ainda que ela faça menção à lança de ouro, que podemos relacionar a um objeto fálico, o foco é a descrição das sensações e sentimentos que a envolvem no momento místico. Dentre as sensações descritas, é interessante observar o sentimento ambíguo de uma dor prazerosa: “a doçura dessa dor”. Semelhante percepção é apontada nos estudos de Amaral (2014), mencionado por Ceci Maria Mariani, acerca das denominadas “trovadoras de Deus” (as

beguinas Hadewijch de Antuérpia, Machthild de Magdeburg e Marguerite Porete): “Em seus escritos, elas escrevem sobre suas experiências de união com Deus de maneira sensual e sofrida” (MARIANI, 2021, p. 181). Essa ambiguidade é semelhante àquela expressa por Merini ao tratar do divino, quando temos o negativo em contato com o positivo num mesmo signo: “O martírio tornava-se tão alto de modo a aflorar o êxtase” (MERINI, 2006, 104 *apud* WITTMAN, 2014, p. 513, tradução nossa)<sup>46</sup>. Inclusive, um traço marcante e particular na poesia de Merini é justamente a convivência constante de dois polos opostos e inconciliáveis, provocando a impressão de uma lírica de natureza esquizofrênica (BIAGINI, 2001, p. 4), como vimos no trecho logo acima, relacionando o martírio e o êxtase. Outra nuance importante a ser destacada na passagem de Santa Teresa d’Ávila é a afirmação da necessidade do corpo para experimentar a prazerosa dor. Ela afirma que a dor é espiritual, mas admite que ela se manifesta por intermédio do corpo que a recebe e, sendo assim, não pode ser dissociada deste.

Para uma visualização artística do momento descrito por Santa Teresa d’Ávila, podemos contemplar uma imagem de uma escultura de Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680), um artista barroco italiano. Tal escultura foi inspirada no relato acima, em que a Santa diz ter sido atingida por uma flecha de ouro que a provocou dor e prazer simultaneamente. Essa ambiguidade caracteriza a arte barroca, que evoca duas possibilidades opostas (nesse caso, dor e prazer). Nesse sentido, o que chama atenção na obra de Bernini é o rosto de Santa Teresa, que ao mesmo tempo que possui uma expressão de dor, reação natural se considerarmos a flecha que a perfurou, possui também uma expressão de prazer e gozo, como se estivesse realizando o ato sexual, dando enfoque à sensação de prazer sexual experienciada em contato com o Divino. O nome da obra é, então, *O êxtase de Santa Teresa d’Ávila*:

### **Figura 1 - O êxtase de Santa Teresa d’Ávila.**

---

<sup>46</sup> “Il martirio diventava tanto alto da rasentare l’estasi”



BERNINI, Gian Lorenzo. O êxtase de Santa Teresa d'Ávila. 1647–1652. Escultura em mármore, 350 x 138 cm, Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma. Imagem disponível em: <https://interferenciaurbana.wordpress.com/tag/o-extase-de-santa-teresa/>. Acesso em: 22 jun. 2022.

O êxtase experienciado por Santa Teresa d'Ávila ilustra bem o contato místico e hierogâmico que, recorrentemente, Adélia Prado figura em sua obra. Um de seus poemas, inclusive, recebe o nome em homenagem a essa Santa, chamado “Santa Teresa em êxtase”, que tematiza sua mística em poucos versos: “O que me dá alegria não faz rir. / É vivo e sem movimento. / Quando desaparece / todos os meus ossos doem” (PRADO, 2016, p. 425). Esse poema reafirma o teor ambíguo da experiência transcendental vivida pela Santa: “o desejo de Deus é gozo, mas também ferida” (MARIANI, 2021, p.185). Mas para Adélia Prado, o prazer e a alegria prevalecem, já que, por meio da poesia, está salva. Em entrevista, Adélia fala sobre o erotismo em sua poética e como a convergência entre corpo e alma é possível na poesia:

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 isto, 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 (PRADO, 1991 *apud* STEINER, 2006, p. 4).

O tom místico acompanha o tom erótico em suas composições e o profano se confunde com o divino. Deus, então, se manifesta na carne, pelo prazer e/ou dor, pelo corpo feminino ou pelo corpo de Cristo. Como bem pontuado por Cleide Maria de Oliveira, “o que chama atenção é um procedimento que se repetirá em toda obra adeliana: a preferência pelas imagens concretas e sensoriais (ou sensuais) para a representação do sentimento religioso” (OLIVEIRA, 2018, p. 128).

Merini também, ainda que com menos frequência, explora o campo místico por meio do erótico, mas com um tom cada vez mais obscuro e pessimista, em que o prazer parece se confundir ainda mais com a dor. Ainda assim, o corpo humano é um elemento sacralizado em sua poesia, tendo extrema importância: “imprescindível e sacra / é a presença do corpo!” (MERINI, 2018, p. 72, tradução nossa)<sup>47</sup>. Faz-se importante, nesse momento, comentar sobre os dois momentos na poesia de Merini: antes e depois do manicômio. Esse evento não apenas marcou a vida pessoal da autora, mas também sua produção poética. No início de sua carreira, a escritora apresenta uma poesia próxima do Orfismo, com forte influência de Rainer Maria Rilke. Desse modo, a mística é, desde cedo, explorada, mas, nesse primeiro momento, se mostra, talvez, menos original e mais próxima dos poemas da época que exploravam a dimensão metafísica. Desde esse período de maior imaturidade poética, Merini expõe, “inclusive através da dimensão erótica, [...] um entrelaçamento entre o transcendente e o imanente que continuará na produção poética sucessiva” (BORSANI, 2018, p. 12 e 13, tradução nossa)<sup>48</sup>: “Te vejo, Êxtase acentuada de ouro, / fluxo de jóia elevada à agonia; / o Seu único Sentido / observa misterioso e inevitável / atrás da cega porta.” (MERINI, 2018, p. 29, tradução nossa)<sup>49</sup>.

Já na segunda fase de sua escrita, iniciada pelo livro *La Terra Santa* (2004), publicado pela primeira vez em 1984, o tom utilizado é bem diferente do anterior, com a presença de um eu lírico pessimista que experimenta horror e sofrimento constantemente. A autora continua explorando a mística em seus poemas, mas agora a atmosfera obscura prevalece no contato com o divino. Aqui, a convergência entre dor e prazer, que vimos anteriormente ao abordar a experiência de Santa Teresa d’Ávila, compõe fundamentalmente a lírica da poeta, sendo dois elementos complementares. Sobre essa tensão também presente nos relatos das mulheres místicas, Pazzaglia propõe uma análise, propondo que o sofrimento seria uma forma de superar a carnalidade, ainda vista de modo negativo:

---

<sup>47</sup> “imprescindibile e sacra / è la presenza del corpo!”

<sup>48</sup> “anche attraverso la dimensione erotica, [...] un intreccio di trascendente e immanente che continuerà nella produzione successiva.”

<sup>49</sup> “**Estasi di San Luigi Gonzaga** / Coi ginocchi piegati / sul primo dei tre gradini dell’altare, / Dio dell’Innocenza / io Ti chiedo al mio amplesso. / Non tarderanno a sorprendermi / braccia di incensi mistici ondeggianti / al sommo delle mie chiaroveggenze. / Né manceranno i grappoli nervosi / delle Tue laggiadrissime abbondanze / al mio secco palato. // *Ti vedo, Estasi ripida dell’oro, / flusso di gemma alzata all’agonia; / il Tuo unico Senso / occhieggia misterioso e ineluttabile / dietro cieca persiana.* // E ti canto in segreto / spiccando gliogli e spade dalla gola / che esita a rivelarsi / in tutta la sua ampiezza prodigiosa. / Ah, Dio dei miei miracoli segreti, / vengo a nutrire della mia presenza / il seme di Misura / che m’appartiene e indugia nel Tuo palmo. // ... Quando germoglierà la mia Figura?”

A experiência do sofrimento [...] está ao centro da mística feminina, que a partir do Concílio de Trento<sup>50</sup> identificava o amor de Deus com o padecimento, a dor e o sacrifício de si mesmo. Não por acaso a imagem do Cristo na Cruz, dolorido, corado com espinhos e ensanguentado marcou profundamente a experiência das místicas italianas desse período. O sofrimento do corpo era para a mulher um meio para liberar-se do pecado da carnalidade e, assim, encontrando um meio para alcançar a graça de Deus (PAZZAGLIA, 2011, p. 1, tradução nossa).<sup>51</sup>

Para exemplificar como ocorrem essas nuances na poesia das autoras, iniciaremos com o poema “Festa do corpo de Deus”, de Adélia Prado, que é composto por três etapas: “um embuste, um mistério e uma descoberta” (OLIVEIRA, 2018, p. 131). Foi publicado pela primeira vez em 1981 na seção intitulada “Catequese” da obra *Terra de Santa Cruz* (2016):

### **Festa do corpo de Deus**

Como um tumor maduro  
a poesia pulsa dolorosa,  
anunciando a paixão:  
“O crux ave, spes unica  
O 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:  
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.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> O Concílio de Trento foi realizado na cidade de Trento, na Itália, entre 1545 e 1563, com o objetivo de reafirmar os dogmas da fé católica questionados e até relativizados pela reforma Protestante.

<sup>51</sup> “L’esperienza della sofferenza fisica d’altra parte è anche al centro della mística femminile che a partire dal Concilio di Trento identificava l’amore di Dio con il patimento, il dolore e il sacrificio di se stessi. Non a caso l’immagine del Cristo della Croce, doloroso, coronato di spine e sanguinante aveva contrassegnato profondamente l’esperienza delle mistiche Italiane di questo periodo. La sofferenza del corpo era per la donna un mezzo per liberarsi dal peccato della carnalità e così facendo un mezzo per arrivare alla grazia di Dio.”

<sup>52</sup> PRADO, 2016, p. 207.

Mais uma vez, temos um poema em verso livre, que não possui métrica nem rimas. Dos artifícios linguísticos utilizados, o mais recorrente e marcante é a repetição de palavras e trechos, se dispondo de diversas figuras de linguagem: epizeuxe (“Ó mistério, mistério”), epanáfora (“Por séculos e séculos”), anáfora (“E teu corpo na cruz, suspenso / E teu corpo na cruz, sem panos”) e, por fim, diácope (“amor do copo, amor.”). Esses recursos de repetição dão ritmo ao poema, mas também reforçam alguns elementos centrais no desenrolar do poema: o amor, o mistério e o corpo. No caso da repetição de “séculos”, tem-se a impressão de tempo duradouro. Também é possível verificar diversas aliterações das consoantes “s” e “p” principalmente, que ocorre muito na primeira parte do poema, como em “a poesia pulsa dolorosa, / anunciando a paixão”. A assonância da vogal “o” também ocorre ao longo de todo o poema e, assim como as aliterações, possibilitam relações sonoras entre as palavras escolhidas e garantem ritmo ao poema.

O poema se inicia mencionando uma poesia, que é anunciada “como um tumor maduro” e “dolorosa” e logo se refere a uma canção católica em latim, que significa “salve, ó cruz, única esperança / ó tempo da paixão!”. Nesse momento, é assegurado o tema central do poema: a paixão de Cristo. Assim, ao longo do poema a imagem de Jesus crucificado se forma. O corpo dele está nu e estendido em uma árvore e, diante dessa imagem, o eu lírico se reverencia. A importante revelação evidenciada à pessoa lírica é “o corpo humano de Deus”, que também é traduzido em uma exclamação: “Jesus tem um par de nádegas!”. Essa percepção de um Deus humano, semelhante aos demais, é constatada no momento em que ele se mostra despido, revelando a naturalidade do corpo nu. Como defende Villas Boas, “Deus que se faz corpo torna sagrada toda a materialidade como objeto de seu amor, inclusive as dimensões que historicamente se tornaram símbolo de pecaminosidade e interdição devem ser ressignificadas” (VILLAS BOAS, 2018, p. 211). Portanto, mesmo que a percepção do corpo humano tenha sido colocada no campo do profano e do impuro, na imagem de Jesus na cruz, o corpo passa a ser um elemento sacro.

O corpo despido de Deus também revela “a inocência da carne”, como aquela das crianças. Essa inocência também se estende ao sexo, tão condenado. Ainda que insistam em associar as crianças como pervertidas, ou o sexo a algo impuro, o corpo nu ali revelado contraria essas acusações. Nesse sentido, o eu lírico menciona uma importante figura: a mulher gozando. Ocorre, então, uma inversão de papéis no poema. Essa imagem, que foi condenada por tantos séculos e considerada um pecado, nesse momento passa a ocupar um lugar sagrado e o verdadeiro crime passa a ser a acusação contra essa mulher. O gozo, especialmente o gozo de

uma mulher, que é historicamente tida como perversa, também é inocente e faz parte da natureza humana. Mais ainda, por ser algo carnal e mundano, diante da agonia de Jesus despido, é também sagrado. Como a própria poeta afirma, “sem o corpo a alma de um homem não goza” (PRADO, 1991, p. 349 *apud* OLIVEIRA, 2018, p. 131).

Ao longo de todo o poema, é construída uma visão positiva do corpo humano e a pessoa lírica se mostra maravilhada em perceber sua sacralidade e inocência, apesar de todas as controvérsias. O prazer carnal provindo do sexo, tão condenado e incompreendido, já não parece mais artifício do demônio, e sim o oposto. Nessa perspectiva, a voz do poema nos apresenta uma dicotomia: o demônio que cega e Jesus que faz olhar (“olha pra mim”). Então, o corpo de Deus na cruz suspenso e sem panos revela a verdade. No fim do poema, conclui-se que o corpo é amor e não pecado. “A cristologia pradiana ressignifica o sentido salvífico da corporalidade ou da 'carnalidade' ao explicitar a radicalidade imagética da encarnação” (VILLAS BOAS, 2018, p. 211).

O corpo humano também é o tema central do poema seguinte, da mesma autora, mas, dessa vez, Jesus Cristo não aparece como seu representante. O corpo no poema “Lembrança de maio” é um corpo feminino e, já pelo nome, é possível verificar que irá tratar de Nossa Senhora<sup>53</sup>. Como vimos, o corpo da mulher está sempre acompanhado de estereótipos e, talvez por isso, por ser um local de opressão e dominação, tem um papel determinante na vida das mulheres, passando a ser também um local de resistência e liberdade. “Muito do que conhecemos da história veio expressado, na trama corporal da mulher, tal corpo que tomou forma de mãe e amante, monstro e amiga, prostituta e santa” (WANDERMUREM, 2007, p. 12), e, em meio a essas dualidades, Adélia Prado propõe uma síntese no poema a seguir, publicado também no livro *Terra de Santa Cruz* (2016), na seção denominada “Território”:

#### **Lembrança de maio**

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,  
 incensado ar de velas.  
 Santa sobre os abismos,  
 à voz do padre abrasada  
 eu nada objeto,

<sup>53</sup> O mês de maio no catolicismo é um mês dedicado à Nossa Senhora.

lítica e poderosa.<sup>54</sup>

O poema é, mais uma vez, em verso livre, constituído de somente uma grande estrofe. Ainda que não se sobressaia pela riqueza de recursos linguísticos utilizados, alguns merecem destaque. Em primeiro lugar, no primeiro verso, temos o trecho “bate desamparado”, marcado pela presença de muitas vogais oclusivas, que, em sequência, produzem um ritmo semelhante ao de um coração acelerado. Depois, no quarto verso, verificamos a aliteração da consoante “v”, que produz um efeito bem sonoro e marcante. A partir desse momento, diversas aliterações ocorrem, mas a mais acentuada é a repetição da consoante “s”. Nos versos “a poeira nas rosas, o afrodisíaco, / incensado ar de velas. / Santa sobre os abismos, / à voz do padre abrasada” essa aliteração não possui uma função puramente sonora, mas também acentua as palavras “incensado”, “velas” e “abrasada”. As duas palavras se referem ao fogo e à fumaça e o uso continuado da consoante “s” nesse contexto produz um som semelhante ao de uma brasa queimando ou da fumaça se dissipando no ar, ascendendo em direção à figura central: Nossa Senhora.

O poema apresenta uma série de descrições, como o anterior, mas, dessa vez, a figura central descrita é a de Maria no altar de algum templo católico. Nesse sentido, o poema se constrói ao redor dessa imagem. O poema se inicia com o coração acelerado, mas o segundo verso nos revela algo inesperado, uma vez que o coração não está localizado em seu lugar natural, o peito, mas sim no local onde se encontra a virilha. Já no início do poema, então, é possível perceber o tom erótico proposto pela autora, que irá se entrelaçar ao discurso religioso. Além disso, também podemos perceber a posição central do corpo, de modo geral, com a menção explícita ao coração e implícita à virilha. Logo, após a constatação a respeito dos batimentos cardíacos, o eu lírico exclama: “É tão bom existir!”, que demonstra uma sensação de alegria e euforia, e que, junto aos versos anteriores, pode ser percebido como um êxtase. A partir daí, o foco que estava no sentimento da pessoa lírica se desloca e a descrição dos elementos da igreja e do altar se inicia.

A partir do quarto verso, a voz do poema parece estar se referindo às imagens presentes no altar de uma igreja, e cita vários elementos, entre eles “virgens”, que remete ao sexo, à pureza e à figura feminina. Outro elemento mencionado são os “tépidos músculos”, que podem aludir às virilhas ou não, mas independentemente do músculo em questão, o corpo humano aparece aqui como elemento central, rebelando sob as roupas sem timidez. E, então, no topo do altar, a imagem da Maria, a mãe de Cristo, revela-se. A aparição da Nossa Senhora no poema,

---

<sup>54</sup> PRADO, 2016, p. 190.

entretanto, se confunde com a pessoa lírica, que passa a voltar-se para si a partir do momento em que utiliza o verbo “aspiro”. Nesse momento, a voz do poema descreve a imagem no altar ao mesmo tempo que exprime seus anseios de ser como a Virgem Maria que está exposta, em um movimento de adoração e identificação.

Nos versos que se seguem, o tom erótico anunciado nos primeiros versos do poema se reafirma. A imagem da Virgem estendida está experienciando “vertigem de altura e gozo”, exaltando, então, seu estado de êxtase. Depois, remetendo ao ambiente onde a imagem está instalada, o termo “afrodisíaco” é usado, de modo a contribuir com a ideia da Virgem Maria tomada pelo prazer sexual, ocasionado por sua santidade e proximidade com o Divino. Essa construção ainda é mantida nos momentos seguintes, quando o incenso, a vela e a brasa surgem, indicando o calor desse gozo. Por fim, o eu lírico volta para si, propondo um paralelo entre a figura de Maria descrita e a própria voz do poema que, com o uso dos adjetivos no feminino no último verso, sabemos que é uma voz feminina. Com essas afirmações finais, a pessoa lírica se coloca como uma mulher ativa (“nada objeto”), que, como Nossa Senhora, é “lírica e poderosa”.

Como afirma Wandermurem, “o modelo da Mãe de Jesus é o da mulher que foi mãe por uma iluminação divina, de forma assexuada. Ou seja, não pecou, não sentiu prazer sexual” (WANDERMUREM, 2007, p. 24). É interessante observar, então, que a figura de Maria, normalmente associada à castidade, nesse poema é apresentada como uma figura que também sente prazer sexual, podendo ser comparada à Santa Teresa d’Ávila em seus momentos místicos e, portanto, invertendo o lugar habitualmente ocupado por aquela. Contudo, nesse poema, Nossa Senhora não deixa de ser santa por estar experimentando o gozo, mas pelo contrário: a partir desse prazer, revela sua misticidade. Parafraseando Rita Olivieri, Steiner afirma que, “o erotismo, quando se exacerba na poética de Adélia, quando se transforma em prazer físico indomável, quando se exalta em experiência sensorial, é suficientemente forte para afastar o pensamento cristão de culpa em relação à sexualidade” (OLIVIERI, 1984 *apud* STEINER, 2006, p. 1).

O poema que se segue é de Alda Merini, foi publicado em *La Terra Santa* (2004) e também tem como foco o corpo humano, mas dessa vez as virilhas estão no centro do discurso, dando nome ao poema. O que é intrigante na temática do poema é a generalização de “virilhas”, podendo elas serem qualquer genitália, sem especificar o sexo. Logo, a partir da escolha desse termo generalizante, a autora engloba todos os corpos, de todos os seres humanos, esses seres condenados, enfatizando precisamente o que possuem de mais profano, independente do sexo. Indo mais além, o que está representado é “um corpo que privado completamente da própria

identidade de gênero, une de modo indistinto todas as vítimas do manicômio” (PAZZAGLIA, 2011, p. 5, tradução nossa)<sup>55</sup>.

Gli inguini sono la forza dell'anima,  
tacita, oscura,  
un germoglio di foglie  
da cui esce il seme del vivere.  
Gli inguini sono tormento,  
sono poesia e paranoia,  
delirio di uomini.  
Perdersi nella giungla dei sensi,  
asfaltare l'anima di veleno,  
ma dagli inguini può germogliare Dio  
e sant'Agostino e Abelardo,  
allora il miscuglio delle voci  
scenderà fino alle nostre carni  
a strapparci il gemito oscuro  
delle nascite ultraterrestri.<sup>56</sup>

As virilhas são a força da alma,  
tácita, obscura,  
um rebento de folhas  
de onde sai a semente do viver.  
As virilhas são tormento,  
são poesia e paranóia [sic],  
delírio de homens.  
Perder-se na selva dos sentidos,  
alcatroar a alma com veneno,  
mas das virilhas pode brotar Deus  
e Santo Agostinho e Abelardo,  
então a mistura das vozes  
descerá até às nossas carnes  
para nos arrancar o gemido obscuro  
dos nascimentos ultraterrestres.<sup>57</sup>

Assim como os demais, o poema acima é composto de apenas uma longa estrofe e possui versos livres, sem rimas ou métrica definida e, portanto, os recursos sonoros e rítmicos são mais sutis. Uma importante figura de linguagem explorada é a assonância da vogal “i”, que é anunciada já no título (“gli inguini”), palavras que se repetem algumas vezes ao longo do texto. Com a repetição do título e da vogal “i” em diversos momentos (como no verso “delirio di uomini”), além do efeito sonoro provocado, o termo principal (“inguini”) ganha maior destaque, sendo sempre evocado. Outra repetição notável é a das consoantes laterais “l” e “r” (como em “allora il miscuglio delle voci / scenderà fino alle nostre carni”) e da sequência “gl”<sup>58</sup> (“germoglio”, “foglie”, “miscuglio” etc), o que torna o poema homogêneo no que diz respeito a seus sons. De maneira geral, o poema lança mão de diversos adjetivos e elementos qualificativos, a fim de descrever a importância das virilhas. Nessas caracterizações, duas vezes há a repetição da letra inicial (em “sant’Agostino e Abelardo” e “poesia e paranoia”), sugerindo uma correspondência entre a dupla de palavras. De todo modo, mesmo sem o uso desse recurso sonoro, as características apresentadas vão se concatenando em imagens que buscam salientar a potência dos órgãos genitais.

O poema se inicia forte, propondo uma associação inesperada ao comparar as virilhas à alma no primeiro verso. Como bem pontuado por Borsani, “os rápidos desvios de um campo

<sup>55</sup> “un corpo che privato completamente della propria identità di genere, unisce in modo indistinto tutte le vittime del manicômio.”

<sup>56</sup> MERINI, 2004, p. 36.

<sup>57</sup> MERINI, 2004, p. 37, tradução de Clara Rowland.

<sup>58</sup> em italiano, o som provocado pelas consoantes “gl” quando seguido da vogal “i”, é o mesmo som provocado pelas consoantes “lh”, em português.

teológico a um terreno imanente são um movimento contínuo nela [Merini], dentro de uma coletânea ou, ainda, dentro de um poema” (BORSANI, 2018, p. 57, tradução nossa)<sup>59</sup>. Essa afirmação já deixa claro a posição da autora a respeito do tema polêmico – para ela, a parte genital não significa impureza, mas pode ser comparada à força da alma, o campo mais próximo do sagrado que o ser humano possui, propondo assim uma relação possível entre a esfera mais profana e a esfera mais sacra do ser. Os versos que se seguem continuam na mesma direção, caracterizando o objeto central. Um dos primeiros adjetivos usados é “obscuro”, palavra que irá repetir-se ao fim do poema e que também é possível verificar em diversos textos da autora. Essa imagem proposta por Merini, de virilhas escondidas, é bastante diferente daquela observada anteriormente em Adélia Prado, em que os músculos se rebelam sob as roupas, podendo ser percebidos.

Logo em seguida, as virilhas são associadas à sua capacidade de gerar um novo ser, carregando a semente da vida, e, assim, expõem uma dualidade: ao mesmo tempo que são obscuras, também podem dar à luz. É a partir dessa dicotomia estabelecida que o poema vai sendo construído, sempre apresentando a luz e a sombra, o que é uma constante nos poemas de Merini. Nesse sentido, um exemplo que se sobressai é a comparação, no mesmo verso, das virilhas com “poesia e paranoia”, uma atribuição que seria positiva e outra, negativa. Também é possível verificar uma dualidade a partir dos cruzamentos entre os âmbitos sagrado e profano ao longo do poema. Como exemplo, temos “alcatroar a alma” (que poderia ser também “asfaltar a alma”, de acordo com a palavra em italiano), colocando em confronto algo extremamente mundano e concreto com algo abstrato que vai além da compreensão humana.

É importante ressaltar que o poema em questão foi publicado em um livro que tematiza, de modo geral, o manicômio e sua dura realidade. Nesse sentido, é possível perceber também nesse poema, alusões a essa temática central que rege toda a obra em que ele se insere. Isso fica evidente principalmente nos versos “delírio de homens” e “então a mistura das vozes”, em que a autora faz uso de termos que recorrentemente em sua obra remetem à realidade manicomial e à loucura: delírio e vozes (ou mistura de vozes). Então, ainda que o tema do poema sejam as virilhas, o hospício não sai de cena, e se entrelaça às imagens construídas.

Vale salientar, ainda, que a correspondência proposta em seus versos entre o manicômio e o jardim do Éden, outra associação que se repete na mesma obra. Essa atmosfera é traçada, principalmente, nos versos “Perder-se na selva dos sentidos, / alcatroar a alma com veneno”, onde temos a imagem de uma selva perigosa, principalmente para a alma. Entretanto, no meio

---

<sup>59</sup> “Le rapide deviazioni da un campo teologico a un terreno immanente sono un movimento continuo in lei, all’interno di una raccolta o addirittura all’interno di una poesia.”

do tormento, do delírio e do pecado, as virilhas também podem conceber Deus e todos os seus discípulos, inclusive Santo Agostinho e Abelardo, sugerindo, assim, uma sequência cronológica.

Essa constatação que remete ao nascimento de Cristo soa como uma esperança em meio a tantas atribuições negativas aos genitais. No entanto, o poema logo exprime um movimento de descida. O movimento que ocorre é bem descrito por Valentina Calista: a dor dá lugar à elevação transcendental, e, a partir desse êxtase, há a compreensão de que a união divina se dá, precisamente, por meio do sofrimento (CALISTA, 2010, p. 99). As vozes descem até as carnes, que ocupam o espaço profano, e, violentamente, provocam um gemido. Esse gemido é, mais uma vez, obscuro, e resulta nos “nascimentos ultraterrestres”. Ao menos nesse momento específico, entendemos que as virilhas se tratam de vaginas, e temos a imagem de uma mãe que dá a luz a seu filho. A figura materna, então, entra em cena e traz à tona a verdadeira importância das virilhas, em dissonância com o tormento e o delírio. Esse nascimento quase catártico, anunciado uma nova existência ao fim do poema, contrasta com a exclamação que vimos no poema anterior de Adélia Prado (“É tão bom existir!”) que, por sua vez, expressa grande alegria, sem nenhum elemento obscuro.

Nos poemas analisados, encontramos diversas representações do corpo, que aparecem também em outros textos das mesmas autoras. Temos: o corpo de Jesus Cristo, principalmente sua imagem na cruz; o corpo feminino de Maria, sendo observado ou experienciado, como se nota pela voz do poema; e, finalmente, o corpo que proporciona uma nova vida, pela gestação e parto. Nos poemas de Adélia Prado, o prazer carnal é central e o tom erótico é repleto de felicidade. Já no poema de Alda Merini, ainda que haja um êxtase que beira o prazer, o tom obscuro permanece e transmite, por sua vez, agonia. Como veremos na próxima seção, é por meio da dor e da violação do corpo, que a pessoa lírica adeliã se sacrifica para atingir o paraíso.

## 2.2. O corpo sacrificado

*Ando tão à flor da pele  
Que a minha pele tem o fogo do juízo final  
(Zeca Baleiro)*

Como vimos anteriormente, o corpo é um elemento central na poética de Adélia Prado e Alda Merini. Enquanto, por um lado, verificamos um contato místico por meio da hierogamia e, conseqüentemente, do prazer carnal, por outro, temos esse contato por meio do sacrifício do corpo e, portanto, da dor física. Demonstramos também que ambas as sensações, prazer e dor,

podem ser vivenciadas simultaneamente na experiência erótica mística. As duas poetisas aqui estudadas exploram essa ambiguidade habilmente, produzindo uma síntese entre esses sentimentos opostos, como propõe Adélia Prado em: “Minha alma canta em delícias. / Meu corpo sofre e dói” (PRADO, 2016, p. 200). É interessante observar que essa dicotomia, que faz referência ao momento místico, também traduz a existência humana: o corpo pode sentir prazer e dor, alegria e tristeza, amor e ódio e todos os sentimentos contrários ao mesmo tempo. Esses sentimentos, em toda sua complexidade, constituem os homens e também, mediante esse conflito (não só da beleza, da felicidade e da pureza) faz-se possível encontrar Deus.

Em uma passagem na Bíblia, há uma menção atribuída a Jesus em que ele havia dito que para conversar com Deus é preciso fazê-lo em segredo, em seu quarto<sup>60</sup>. Segundo a leitura do pastor Henrique Vieira (2021), essa passagem significa que o contato com Deus se dá a partir dos nossos segredos e das nossas intimidades. Ainda, é importante notarmos um detalhe: a palavra *tameion*, traduzida em português para quarto, em grego significa, na realidade, dispensa; mais especificamente, de acordo com o contexto do Novo Testamento, é um lugar da casa onde tanto as bagunças quanto os tesouros eram guardados. Assim, para entrar em contato com o divino, é preciso entrar no lugar de liberdade, onde as fraquezas e as contradições de cada um estão, pois é no local onde está a confusão que está também o tesouro.

Nessa passagem, Jesus apresenta um Deus próximo da humanidade, na medida em que o escuta e o aceita apesar de todas as suas falhas e fraquezas, em toda sua carnalidade. Assim, não é somente na bondade, na doçura e na beleza que é possível encontrar o Divino e é a partir dessa perspectiva que as autoras aqui estudadas constroem suas vozes poéticas. No entanto, como já demonstramos diversas vezes, as duas manifestam essa visão de Deus de formas bem distintas. Em Adélia Prado, percebe-se uma tranquilidade em relação a essa aceitação divina, que não provoca conflitos. Já em Alda Merini, essa compreensão mostra-se com maior resistência: ainda que Deus se faça presente até mesmo nos momentos mais sombrios, existe uma insegurança em relação à salvação da alma. De maneira bem resumida: a brasileira compreende a presença do Divino na corporeidade do homem, até e principalmente em sua face erótica, e isso é o suficiente para entendermos a misericórdia dele; para a italiana, ainda que esse mesmo Deus possa ser percebido nos momentos mais humanos, ainda há uma angústia que permanece em saber se sua alma será de fato salva ou não e, portanto, há também uma necessidade de sacrificar-se para obter essa certeza. Como afirma Ambrogio Borsani, há uma

---

<sup>60</sup> “Tu, porém, quando orares, entra no teu quarto e, fechando tua portaa, ora ao teu Pai que está lá, no segredo; e o teu Pai, que vê no segredo, te recompensará.” (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, Mateus 6:6)

“insistência dolorosa e sincera sobre o tema da impossibilidade de salvar-se das angústias” (BORSANI, 2018, p. 23, tradução nossa)<sup>61</sup>.

Voltando-nos para Merini, é possível assumir que essa angústia pode estar associada à sua proximidade com o Deus do Antigo Testamento, que é bem mais distante e mais punitivo que o Deus do Novo Testamento, encarnado e piedoso. Como já vimos, o nome de sua obra *La Terra Santa* (2004) faz referência à terra prometida por Javé a Moisés. No entanto, não somente o nome do livro remete às Escrituras Hebraicas, como também apresenta uma grande quantidade de referências em toda sua extensão, citando diversos elementos do Pentateuco. Essa obra em sua totalidade, então, demonstra o resgate que a autora faz do Antigo Testamento e, além desses elementos facilmente localizáveis, a visão do Divino também é mais semelhante à sua visão na grande primeira seção da Bíblia: uma figura que representa amor, mas que também pode causar muito sofrimento. Segundo Wittman, “O Deus de Merini é portanto íntimo quanto permanece radicalmente Outro ao mesmo tempo” (WITTMAN, 2014, p. 505, tradução nossa)<sup>62</sup>. Assim, podemos concluir que novamente a autora propõe uma ambiguidade complementar, colocando em convivência duas visões opostas do mesmo Deus.

Como já foi comentado anteriormente, *La Terra Santa* (2004) é uma obra considerada autobiográfica e trata da temática do manicômio. Nos dias de hoje, sabemos que esse tipo de clínica, sobretudo há alguns anos, oferece tratamentos extremamente violentos e invasivos que proporcionam dores e extremo desconforto aos pacientes nos mais diversos âmbitos. Ao tratarmos somente das questões relacionadas à violação física, Zinnari traz a informação que durante sua internação, Merini foi esterilizada com 39 anos de idade e foi submetida a aproximadamente 50 choques elétricos (PIWOWARSKA *apud* ZINNARI, 2021, p. 427). Sendo assim, não há dúvidas que o tempo que a autora passou hospitalizada configura um forte trauma, tema que exploraremos mais à frente. De todo modo, para além da experiência vivida pela autora, é importante compreender como essa vivência influencia diretamente toda sua obra posterior, em especial o livro de poesia mencionado acima.

Fazendo uma leitura biográfica e textual dessa obra, há uma contradição na figura divina apresentada. A pessoa lírica consegue ver e sentir Deus, mas, ao mesmo tempo, Este a faz sofrer. Existe um eu lírico que agoniza diante do Divino e, portanto, se questiona a respeito de sua misericórdia e bondade. “É essa a tensão em que a alienação se manifesta: uma alma que se eleva pelo êxtase ou pelo delírio, presa a um corpo martirizado nesta terra ironicamente

---

<sup>61</sup> “insistenza dolorosa e sincera sul tema dell’impossibilità a salvarsi dalle angosce”

<sup>62</sup> “Merini’s God is thus intimate while remaining radically Other at the same time.”

prometida” (ROWLAND, 2004, p. 16). Assim, ao mesmo tempo, existe a compreensão da possibilidade da salvação pela violação de seu corpo e desse caminho purgativo: assim como Moisés, sua caminhada será árdua, mas será recompensada. Ainda de acordo com Clara Rowland, no manicômio existe a “dupla possibilidade de um conhecimento do inferno e de um mistério que transcende os limites da razão” (ROWLAND, 2004, p. 15). Não obstante o Deus do Antigo Testamento seja predominantemente representado nessa obra, “o corpo [figurado em *A Terra Santa*] é aquele das vítimas do manicômio, que através da tortura física e moral conduzida nos hospitais psiquiátricos, revive metaforicamente a paixão, morte e ressurreição do Salvador” (PAZZAGLIA, 2011, p. 2, tradução nossa)<sup>63</sup>, trazendo à tona também o Deus cristão.

Um exemplo ainda mais nítido da abordagem do Deus cristão na escrita da autora italiana é a publicação de *Corpo d'amore: un incontro con Gesù (Corpo de amor: um encontro com Jesus)*, de 2001. Esse livro foi uma de suas últimas produções literárias e é composto de poemas religiosos, que tematizam a vida de Jesus. É interessante observar que, na obra mencionada, Merini não somente retrata a vida de Cristo em seus poemas, mas, como o próprio nome sugere, o eu lírico encontra-se com Jesus, já que é uma barreira possível de ser transpassada, uma vez que ambos compartilham de algo em comum: a existência humana. É evidente, então, a importância do corpo de Cristo e do prazer que esse encontro provoca nas composições poéticas desse livro, anunciada já no título “Corpo de amor”. Contudo, Jesus passou pela Via Crucis e sofreu na cruz, portanto, conhece a mesma dor que o eu lírico meriniano. Sendo assim, a dor física, mais uma vez, conecta o sujeito lírico com Deus, este que não só a provoca, mas que também a experimenta. Aí está a complexidade da obra de Merini, que sente o amor divino, mas também sente sua severidade na mesma medida. Logo, na poesia da poeta milanesa, de modo geral, não existe uma clara diferenciação entre o Deus hebraico e o Deus cristão e ele mostra suas duas faces simultaneamente. Como sintetiza Ambra Zorat: “Paganismo e cristianismo, dionisíaca exaltação da sensualidade e denegação do corpo, concessão imanente e pânico do mundo e por outro lado relação pessoal com Deus e propensão ao sacrifício convivem no imaginário meriniano” (ZORAT, 2009, p. 159, tradução nossa)<sup>64</sup>.

Como já vimos, Jesus aparece muito na poesia de Adélia Prado, mas o tema do sacrifício e violação do corpo é bem menos explorado que o tema do erotismo pela poeta. Também se a

---

<sup>63</sup> “il corpo è quello delle vittime del manicomio che attraverso la tortura fisica e morale condotta negli ospedali psichiatrici, rivive metaforicamente la passione, morte e resurrezione del Salvatore.”

<sup>64</sup> “Paganesimo e cristianesimo, dionisiaca esaltazione della sensualità e denigrazione del corpo, concezione immanente e panica del mondo e d'altra parte rapporto personale con Dio e propensione al sacrificio convivono nell'immaginario poetico meriniano.”

compararmos com Alda Merini, essa temática da dor e da violação carnal é significativamente menos explorada em Adélia Prado. O tom de sua poesia, especialmente aquelas religiosas, são de encanto, glorificação e consolação na maioria das vezes, mas, em alguns momentos, percebemos um eu-lírico desesperançoso e pessimista, com baixa autoestima. No entanto, como analisa Alex Villas Boas, na poesia de Adélia

o que salva do absurdo da vida é o modo como se vive a própria vida, reconhecendo a presença bondosa e amorosa de Deus que nada tem a ver com as teodiceias humanas, cultivar a reverência para com toda a criação incluindo sua carnalidade, e servir a quem mais precisa. (VILLAS BOAS, 2018, p. 212)

Logo, de acordo com essa lógica, se o homem vive dessa maneira, ele pode se salvar. O sacrifício da carne, então, ocorre de modo esperançoso nos versos adelianos e o sofrimento é enxergado como momentos de passagem naturais para os humanos e todos aqueles que existem em carne e osso, inclusive Cristo. Assim, se é no corpo que se dá o prazer, também é no corpo que se dá o sofrimento.

Iniciaremos a leitura dos poemas a partir de Alda Merini, que é marcada pela dor desde sua estrutura, como reflete Borsani: “os versos explodem com uma musicalidade desviada pela dor, quebrada por soluços, uma métrica partida pela necessidade de ir além com a palavra” (BORSANI, 2018, p. 39, tradução nossa)<sup>65</sup>. O poema que leremos a seguir, “Sorella morte”, foi publicado pela primeira vez na obra *Carnevale della Croce (Carnaval da Cruz*, em tradução livre para o português) na seção de poemas religiosos, em 2009. Este texto coloca o eu lírico na posição de Jesus em seu momento mais sofrido: no crucifixo.

Sorella morte,  
cui affido le mie mani  
stanche di preghiere e di voci.  
Le mie dita sono flauti  
per il Signore,  
sufoli per gli angeli.  
Come mi diverto a rallegrare  
Dio Signore  
morto in croce per noi.  
Io nascondo le mie dita,  
ma pochi vedono  
che ogni alba di Dio  
nasce anche dalle mie mani  
e che io, uomo infelice,  
sono lo spartiacque del crocifisso.<sup>66</sup>

Irmã morte,  
a quem confio as minhas mãos  
cansadas de preces e de vozes.  
Os meus dedos são flautas  
para o Senhor,  
apitos para os anjos.  
Como me divirto em alegrar  
Deus Senhor  
morto na cruz por nós.  
Eu escondo os meus dedos,  
mas poucos veem  
que cada alvorada de Deus  
nasce também das minhas mãos  
e que eu, homem infeliz,  
sou o divisor de águas do crucifixo.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> “I versi esplodono con una musicalità deviata dal dolore, rotta dai singhiozzi, una metrica spezzata dalla necessità di andare oltre con la parola.”

<sup>66</sup> MERINI, 2018, p. 672.

<sup>67</sup> MERINI, 2018, p. 672, tradução nossa.

Mais uma vez temos presente um poema composto de versos livres, sem divisão de estrofes e com uma musicalidade marcada principalmente pela repetição de vogais e consoantes. De maneira geral, em cada verso temos uma repetição mais marcante de determinada vogal e, a cada verso, a vogal se alterna. Como exemplo, destacamos os versos 2 e 3, com a repetição da vogal “i”; o verso 9, com a repetição da vogal “o”; e o verso 13, com a repetição da vogal “a”. Nesse movimento, as assonâncias acompanhadas também de aliterações, garantem ritmo ao poema em seu desenrolar. Entretanto, a repetição da vogal “i” no quarto verso (“Le mie dita sono flauti”), possui também uma função imagética, além de sua função mais óbvia de conferir musicalidade. A letra “i”, aguda e comprida, atua de modo sinestésico lembrando e relacionando os elementos centrais do verso: “dedos” e “flauta”, dois elementos alongados e finos.

O poema se inicia evocando a morte em um tom de companheirismo, chamando-a de irmã. Em seguida, a voz do poema reforça esse laço, confiando as próprias mãos cansadas à morte. No terceiro verso, as mãos são associadas à reza, o que é esperado se pensamos no gesto comumente utilizado nesse momento, mas elas são também associadas à voz. Essa inesperada relação sugere uma referência ao ato de escrever, em que a autora exprime sua voz pelas mãos e, nesse caso específico, a escrita se confunde à reza. Então, o poema segue nessa direção e, no quarto verso, outra parte do corpo, presente nas mãos, aparece: os dedos. Os dedos, nesse verso, são comparados a flautas e apitos e mais uma vez há a relação entre membros das mãos e sons. É possível compreender mantendo a mesma perspectiva, pois os dedos que escrevem funcionam como instrumentos musicais que se voltam ao Senhor, remetendo à música provocada pelos anjos. Desse modo, a escrita está em função de Deus, em uma espécie de “uma evangelização poética” (CALISTA, 2010, p. 90, tradução nossa)<sup>68</sup>, assim como a música também pode estar.

Nessa ótica, alegrar o Salvador por meio da arte provoca alegria para a pessoa lírica que, aqui, também assume o papel de escritor: “Como me divirto em alegrar / Senhor Deus / morto na cruz por nós”. Essa sequência de versos introduz o elemento da cruz no poema de forma inesperada, colocando em confronto as palavras “divirto” e “alegrar” com “morto” e “cruz” e, assim, seguindo uma lógica já verificada anteriormente, o prazer e o sofrimento coexistem. A partir desse momento, o tom do poema muda e a alegria dá lugar à infelicidade e escuridão. Até esse momento, a morte já tinha sido apresentada, mas estava em uma posição de aclamação e, seguindo um padrão observado em diversos poemas de Merini, ocorre um movimento de decadência a partir da sequência de versos destacados acima.

---

<sup>68</sup> un’evangelizzazione poetica.

No próximo verso, os dedos que estavam em evidência se escondem (“Eu escondo os meus dedos”) e, então, “poucos veem” o que será anunciado na sequência. Esses dois versos marcam o começo do movimento de descida do poema e podemos perceber um tom mais obscuro, com a inserção de elementos como o verbo “esconder” e a pouca visão constatada. Nos quatro últimos versos temos, então, a revelação do poema, a epifania: Deus constitui a figura humana que está representada no poema e, assim, a pessoa que está cantando também faz parte d’Ele. Essa epifania está representada em dois momentos bem distintos. No início, há uma percepção iluminada e alegre, relacionada ao amanhecer e ao nascimento: Deus nasce das suas mãos humanas, as mesmas mãos que escrevem e o louvam em seus poemas. Por outro lado, entretanto, os últimos versos estão relacionados à infelicidade e ao crucifixo, propondo um entendimento de que esse mesmo homem, em sua infelicidade, também pode representar o crucifixo e seu sofrimento, sacrificando também seu corpo como fez Deus encarnado. A pessoa poética possui um caráter dúbio e complexo, justamente por ser humano, e ele está próximo do Divino, mas ora está perto da graça e ora da cruz. “Mas aqui o profano tem, contudo, uma valência sacral: uma espécie de danação imposta faz com que seja digno o poeta no viver a própria cruz com um orgulho de alma purificada pela dor” (CALISTA, 2010, p. 84, tradução nossa)<sup>69</sup>. O sacrifício proposto no poema é percebido no corpo (sobretudo nas mãos e nos dedos) e, conseqüentemente, é apresentado de forma ambígua, proporcionando felicidade e sofrimento na mesma medida.

A percepção de um homem composto por luz e sombra ao mesmo tempo é uma constante na obra de Alda Merini, que pode ser verificada principalmente na segunda parte de sua produção poética. Muitas vezes essa dicotomia é representada por um movimento de decadência no decorrer do poema, mas também pode aparecer de forma paradoxal, com o inferno e o paraíso se cruzando desde o início da composição. Em todo caso, o corpo humano é central para essa representação, pois busca retratar a própria condição humana, ambivalente e indefinida. O poema a seguir, publicado em *La Terra Santa* (2004), apresenta essa ótica a partir da miscelânea entre a salvação e a condenação:

Laggiù dove morivano i dannati  
nell’inferno decadente e folle  
nel manicomio infinito  
dove le membra intorpidite  
si avvolgevano nei lini  
come in un sudario semita  
laggiù dove le ombre del trapasso,

Ali, onde morriam os malditos  
no inferno decadente e louco  
no manicômio infinito,  
onde os membros entorpecidos  
se envolviam no linho  
como num sudário semita,  
ali onde as sombras do trespasse

<sup>69</sup> “Ma qui il profano ha comunque una valenza sacrale: una sorta di dannazione imposta rende degno il poeta nel vivere la propria croce con un orgoglio di anima purificata dal dolore.”

ti lambivano i piedi nudi  
usciti di sotto le lenzuola  
e le fascette torride  
ti solcavano i polsi e anche le mani,  
e odoravi di feci  
laggiù, nel manicomio  
facile era traslare  
toccare il paradiso,  
Lo facevi con la mente affocata  
con le mani molli di sudore  
col pene alzato nell'aria  
come una sconcezza per Dio.  
Laggiù nel manicomio  
dove le urla venivano attutite  
da sanguinari cuscini  
laggiù tu vedevi Iddio  
non so, tra le traslucide idee  
della tua grande follia.  
Iddio ti compariva  
e il tuo corpo andava in briciole  
delle briciole bionde e odorose  
che scendevano a devastare  
sciami di rondini improvvise.<sup>70</sup>

te acariciavam os pés descalços  
saídos de baixo dos lençóis,  
e as ligaduras tórridas  
te sulcavam os pulsos e também as mãos,  
e cheiravas a fezes,  
ali, no manicômio  
era fácil trasladar  
tocar o paraíso.  
Era com a mente em chamas que o fazias,  
com as mãos encharcadas de suor,  
com o pênis ereto no ar  
como uma obscenidade para Deus,  
ali, no manicômio  
onde os gritos eram abafados  
por almofadas sanguínárias  
ali tu vias Deus  
não sei, entre as ideias translúcidas  
da tua grande loucura.  
Deus aparecia-te  
e teu corpo esboroava-se  
migalhas louras e cheirosas  
que desciam para devastar  
enxames de imprevistas andorinhas.<sup>71</sup>

O poema acima, como os demais, foi escrito com versos livres e em uma única grande estrofe, possuindo diversos cavalgamentos em sua composição. Pazzaglia apresenta uma explicação satisfatória para esse último recurso estilístico:

Os *enjambements* tornam-se expressão não somente do espaço fechado e circunscrito do manicomio, mas também da necessidade incessante da palavra de superar, ultrapassar tal limite: os *enjambements* representam textualmente a viagem mística da palavra poética em direção ao inexprimível (PAZZAGLIA, 2011, p. 3, tradução nossa).<sup>72</sup>

Ademais, a voz do poema constrói uma cena com muitos elementos descritivos e se dirige a um “tu”. Sua sonoridade ocorre principalmente por meio de repetições de vogais, consoantes e termos. Uma recorrência marcante é observada cinco vezes ao longo do poema, com o emprego da palavra “laggiù”, traduzido como “ali” para o português, mas que literalmente significa “lá embaixo”. Essa escolha lexical sugere que o *locus* do poema pode ser comparado ao inferno. Essa percepção é endossada pelo uso de termos como “inferno”, confundindo-se com o “paraíso” e, ainda, “manicômio”, palavra que frequentemente está

<sup>70</sup> MERINI, 2004, p. 64; 66.

<sup>71</sup> MERINI, 2004, p. 65; 67, tradução de Clara Rowland, com adequação para o português brasileiro.

<sup>72</sup> “Gli enjambements diventano espressione non solo dello spazio chiuso e circoscritto del manicomio, ma anche della necessità incessante della parola di superare, valicare tale confine: gli enjambements rappresentano testualmente il viaggio mistico della parola poetica verso l’inesprimibile.”

diretamente associada a esse local profundo e sombrio, não só nesse texto, mas em tantos outros da autora.

A repetição dessa palavra (“laggiù”) dá ritmo ao poema e vai conduzindo o leitor por um caminho, essa sensação, talvez um pouco dantesca, é reforçada pelas demais repetições sonoras que ocorrem e que, apesar de ocorrerem de modo heterogêneo, configuram um ritmo bem constante nos versos. Fora a expressão já vista, a repetição que mais chama atenção nesse sentido é a de consoantes laterais e da consoante “v”. Quanto às vogais, temos a predominância da letra “i”. As várias combinações dessas consoantes e vogal que aparecem insistentemente constroem uma memória sonora que dá ritmo e consistência ao poema, nos conduzindo por esse caminho profundo e obscuro. A partir dessa compreensão, analisaremos o poema por seções que serão marcadas a cada vez que a palavra “laggiù” aparece, uma vez que ele não está dividido em estrofes.

O poema se inicia a partir de uma construção imagética do que é chamado de inferno e, depois, de manicômio. No primeiro verso, o local é apresentado como o espaço inferior onde morriam os condenados, já adiantando o que virá no segundo verso, onde o elemento “inferno” aparece, caracterizado por decadente e louco, também já sugerindo o verso seguinte, que apresenta o elemento “manicômio”, caracterizando-o como sem fim. A partir dessa construção inicial, o poema já revela seu principal tema e converge todos esses elementos centrais. Já nessa primeira seção, o corpo mostra-se como protagonista e aparecem amontoados e com membros entorpecidos, expressando uma visão desumanizante, em que essas pessoas danadas são reduzidas a membros que se misturam aos dos demais. Logo, porém, essa imagem toma um rumo inesperado e ocorre a associação da cena descrita, na qual os corpos estavam aglomerados em meio ao linho, com o sudário, isto é, com um elemento sagrado que remete a Cristo.

E, então, a descrição retoma o local sombrio anterior, onde as sombras da morte lambiam os pés nus que estão para fora das cobertas. Mais uma vez, com a menção dos pés, o corpo se faz presente, sendo personagem dessa vivência sofrida e assustadora. O corpo, então, se torna ainda mais evidente, enquanto as amarras quentes sulcam os pulsos e as mãos. Todas as dimensões desse corpo estão condenadas – não somente a alma –, e essa descrição deixa bem claro o horror infernal da clínica psiquiátrica. Por fim, a pessoa que está nessas condições também está malcheirosa e cheira a fezes, remetendo mais uma vez a sensações mundanas. Nessa seção, pela primeira vez, o eu lírico se dirige a um “tu”, que irá permanecer presente em toda a composição poética.

No entanto, logo em seguida, temos novamente a mudança de perspectiva, e o mesmo espaço inferior, o mesmo manicômio, mostra-se como um local onde é fácil transladar e tocar

o paraíso. Como já observado anteriormente em Merini, inclusive nos primeiros momentos deste poema, o paradoxo faz-se mais uma vez presente: no inferno era fácil alcançar o paraíso. E, então, o corpo retoma seu lugar de protagonista: a mente em chamas, as mãos moles de suor e o pênis ereto são as figuras centrais, que demonstram obscenidade para Deus. Essas imagens, que são construídas com partes do corpo, são associadas a elementos que remetem ao inferno: fogo, calor e a própria promiscuidade sugerida pelo corpo nu. De algum modo, entretanto, esses componentes levam ao divino. Esse encontro ocorre como uma revelação em meio ao horror do manicômio. Assim, como quer Pazzaglia, “Merini indica que a busca pela palavra para representar uma realidade indizível encontra precisamente no corpo desencarnado e sofredor a própria força expressiva: o corpo transformado pela experiência da dor anseia dar voz ao inexprimível” (PAZZAGLIA, 2011, p. 4, tradução nossa)<sup>73</sup>.

Ainda no manicômio, uma imagem de horror é descrita. Os gritos eram abafados por travesseiros sanguíneos, acusando a violência do hospital psiquiátrico. Mas, também, nesse lugar, “você” encontrava Deus e, em seguida, mais uma contradição pode ser percebida: esse encontro se dava nas claras ideias da loucura<sup>74</sup>. Logo, por meio da loucura infernal, era possível acessar a lucidez divina. E, então, a figura de Deus aparece novamente, mas de forma mais explícita que as anteriores. A partir desse momento, ocorre o mesmo movimento de direcionamento a Deus, com o mesmo corpo, que agora está despedaçado. As migalhas do corpo são descritas como louras e cheirosas, o que contrasta com o odor de fezes descritos alguns versos acima, e, ainda, sugere uma cena angelical. Mas como ocorre ao longo de todo o poema, a oposição é apresentada logo em seguida e essas migalhas, agora, estão em um movimento de descida e devastação. Enfim, o verso que conclui o poema provavelmente remete a uma lenda popular em que as andorinhas procuram aliviar a dor de Cristo ao tentar remover a coroa de espinhos de sua cabeça. Dessa vez, o enxame de andorinhas está sobre esse “tu” condenado, que está entre o céu e o inferno, vinculando-o à imagem de Jesus. Esse verso evidencia ainda mais o sacrifício do corpo, que está em posição de sofrimento, mas que se volta a Deus em busca da salvação.

Adélia Prado também tematiza o sacrifício do corpo, mas em uma ótica bem diversa e, principalmente, em menor frequência. Enquanto na poesia meriniana o corpo está em constante sofrimento, na poesia adeliana o sofrimento é passageiro. O poema a seguir ilustra bem essa

---

<sup>73</sup> “Merini indica che la ricerca della parola per rappresentare una realtà indicibile trova proprio nel corpo disincarnato e sofferente la propria forza espressiva: il corpo trasformato dall’esperienza del dolore anela a dare voce all’inesprimibile.”

<sup>74</sup> A palavra *folia*, em português “loucura” aparece diversas vezes no vocabulário meriniano, especialmente após o período passado no manicômio e, frequentemente, está associado à ideia de um estado de êxtase, um delírio.

posição que, por vezes, é ocupada pelo eu lírico da poeta mineira. Foi publicado pela primeira vez em 2010, em *A duração do dia*. Essa obra foi lançada após um longo silêncio poético ocasionado por um período em que a autora enfrentou depressão, e essa fase posterior de sua produção possui caráter mais reflexivo. Abaixo, temos um exemplo de poema que aborda o tema do corpo em que a dor mostra-se mais presente:

### **Línguas**

Meu coração  
 é a pele esticada de um tambor.  
 Como tentação a dor percute nele,  
 travestida de dor, para que eu desista,  
 duvide de que tenho um pai.  
 Vem tudo em forma de carne,  
 grandes mantas de carne palpitante,  
 recobrando ossos, frustrações, desejos  
 sobre os quais tenho culpa e devo purgar-me  
 até que eu mesma seja apenas ossos.  
 Um sujo me salvará,  
 quando pegar minha cuia  
 e comer à vista dele  
 sem sentir ânsia de vômito.  
 As sombras dos satélites  
 conspurcaram as estrelas.  
 Que faço para escrever de novo  
 ‘louvado sejas pelo capim verde’  
 ou até mesmo o gemido  
 ‘meu coração nem em sonhos repousa’.  
 Vou perguntar até que interpolado  
 e ininteligível tudo se ordene  
 como oração em línguas  
 e em forma de um cansaço me abençoes.<sup>75</sup>

O poema acima também não possui divisão em estrofes e é formado a partir de versos livres. Aqui, a repetição lexical é bem importante e, nos versos iniciais, ocorre da seguinte forma: um substantivo é mencionado e alguns versos abaixo, ou mesmo no verso seguinte, essa palavra aparece novamente. Isso acontece com as palavras “coração”, “carne” e “ossos”, dando unidade à composição. Em seguida, há um crescente provocado pelo aumento do número de sílabas poéticas do décimo primeiro verso até o décimo oitavo. Esse crescente ajuda a criar uma expectativa relacionada à salvação sugerida no início do movimento. Outra característica interessante dessa progressão é a aliteração das consoantes “s” e “c”, também contribuindo para a formação de uma certa unidade. Isso ocorre até o momento em que a pessoa lírica se refere ao próprio fazer poético, mencionando possíveis versos destacados entre aspas e eles, por sua vez, parecem não se relacionar sonoramente com o restante do poema. Então, o poema se

---

<sup>75</sup> PRADO, 2016, p. 433-434.

encerra com ar de conclusão, propondo soluções para o “eu”, o “ele” e o “tu” presentes ao longo do texto.

O título do poema acompanha bem os dois primeiros versos, em que os principais elementos são partes do corpo: “línguas”, “coração” e “pele”. O terceiro verso busca caracterizar o coração da pessoa lírica e o faz comparando-o a um tambor. Esse momento dialoga com o poema “Sorella morte” (o primeiro poema desta subseção), de Alda Merini, na medida em que há a comparação de um membro ou órgão do próprio eu lírico com um instrumento musical. E, então, os elementos “tentação”, “dor” e desistência (“desista”) aparecem, já propondo uma atmosfera negativa que se assemelha àquela construída por Merini nos dois poemas acima. O sofrimento, nesse momento, é o elemento central, sempre direcionado ao próprio eu lírico. Em seguida, temos uma expressão de desesperança anunciada pela dúvida de uma figura paterna, que mais adiante e, conhecendo o contexto de produção poética da autora, entendemos que se trata de Deus.

O corpo aparece novamente com a palavra “carne” e a pessoa lírica mostra-se sobrecarregada e sufocada, evocando a imagem de “grandes mantas de carne” que, por sua vez, palpita por estar viva. Essa manta tem impacto direto em outras dimensões daquele ser, cobrindo outras partes do corpo, como “ossos”, mas também cobrindo sentimentos, como “frustrações” e “desejos”. Todas essas atribuições estão conectadas com a “culpa” e a consequente necessidade de purgação – dois elementos de extrema importância no catolicismo. Até o momento, com o uso das palavras destacadas acima, já é possível entender o teor do poema, que trata de sofrimentos relacionados à esfera carnal e mundana. Essa condição é reafirmada no décimo verso: esse caminho purgativo se encerrará juntamente com o fim da vida.

O verso sucessivo introduz a salvação com a flexão verbal “salvará” de maneira inesperada, pois essa ação será realizada por “um sujo”. Se tomarmos como referência a Bíblia ou até mesmo os conhecimentos populares, a sujeira é comumente associada à impureza física e espiritual, sendo uma característica essencialmente profana. Daí o contraste com a ideia da salvação, que é associada à pureza da alma. Em seguida, há a explicação de como seria esse processo, que se trata de uma provação: a redenção virá no momento da alimentação, quando, à vista da sujeira, o eu lírico não sentir náusea. Afinal, de acordo com Villa Boas, para Adélia “o pecado está, ao contrário, no desprezo do corpo, especialmente com o corpo dos que mais necessitam e sofrem a violência e a fome” (VILLAS BOAS, 2018, p. 212). Nesse momento, dois detalhes são importantes de se ressaltar: em primeiro lugar, a condição de aceitar a sujeira para purificar a alma e, em segundo lugar, a relevância do corpo humano na evolução espiritual

(evidenciada pela figura do sujo, pela alimentação e pela ânsia de vômito). Os dois versos que se seguem mantêm o tema da sujeira, com o uso da flexão verbal “conspurcaram”, verbo que pode significar “sujar”, mas também “macular”. A imagem construída é de astros opacos ofuscando astros brilhantes, colocando em contraste a sombra dos satélites e o brilho das estrelas.

O poema segue tomando uma direção um pouco diferente da anterior, abordando o próprio ato de escrever, sendo também comparado a um gemido. A pessoa lírica está se questionando o que deve fazer para poder exercer novamente o fazer poético, como se algo a estivesse impedindo. Podemos assumir, a partir dos versos anteriores, que há a necessidade de percorrer um caminho purgativo e de purificação anterior à escrita. Os dois versos propostos pelo eu do poema, destacados entre aspas, expressam diferentes sensações: o primeiro tem um tom de agradecimento e louvor, o segundo soa como uma confissão, acusando o sofrimento e inquietação que foram revelados a nós leitores anteriormente.

O eu lírico, então, demonstra sua insistência em uma previsão para retomar a escrita e afirma que essa pergunta (“Que faço para escrever de novo”) será prolongada até que seja interpolado. É interessante a escolha dessa palavra, pois pode significar interrompido ou adicionado, mas, em todo caso, representa uma mudança de estado. Portanto, a pessoa lírica persistirá em seu questionamento até que algo mude e que, de maneira enigmática, “tudo se ordene”. Entendemos que esse enigma se trata do dom do Espírito Santo de comunicar-se e profetizar de forma misteriosa, que é evidenciado por “oração em línguas”. E, por fim, o poema se encerra com a bênção divina e tão esperada salvação, que ainda está por vir “em forma de um cansaço”. Esse sentimento é bem colocado ao fim do poema, resultado de um longo caminho de sofrimento percorrido pela pessoa lírica.

Entre todos os movimentos observados, a transição entre o sagrado e o profano faz-se presente na obra das duas autoras trabalhadas. No entanto, as duas exploram as duas esferas de formas diferentes, ainda que nunca de modo homogêneo. Como já abordado, Adélia Prado propõe uma ascese inversa, enquanto Alda Merini sugere uma verdadeira descida.

A mulher figurada pela autora brasileira, como já vimos no capítulo precedente, parece estar confortável em sua posição de esposa, mãe e dona de casa – local comumente predestinado às mulheres na sociedade patriarcal. Por esse motivo, é surpreendente a forma como a sexualidade é trabalhada na poética de Adélia, figurando o corpo em êxtase explicitamente. Com efeito, “a forma realmente inovadora com que o erótico e o sagrado nela [a obra adeliana] se amalgamam, são os dogmas cristãos da encarnação e ressurreição” (OLIVEIRA, 2018, p. 132). A figura de Maria também é central para a construção dessa contradição: a mãe de Deus,

frequentemente relacionada à visão conservadora da mulher, é representada em êxtase, experienciando prazer carnal. E esse prazer, por sua vez, sentido por Maria ou qualquer outro corpo feminino representado pela poeta, está sempre relacionado a Deus e ao sacro. Assim, ainda que o êxtase ou a ascese, como prefere Oliveira (2018), ocorra em um local que pode ser considerado próprio da natureza humana, o corpo, na medida em que está associado à experiência do Divino, torna-se sagrado, sendo o elemento mediador de contato entre esse campo e o campo profano. Portanto, não há culpa na imagem do gozo de Maria, ou na menção às nádegas de Cristo, uma vez que o corpo e os sentimentos experimentados nele também são sacralizados.

Já eu lírico construído por Alda Merini é bem diferente, expressando frequentemente um desconforto relacionado a sua própria carne, sentindo-se constantemente violado pela dor física. Não é possível afirmar, no entanto, que o prazer sexual não seja explorado em Merini e este, por sua vez, muitas vezes também representa um contato com o místico. Contudo, o tom do êxtase meriniano é de maior sofrimento que prazer, traduzindo o sacrifício em que a pessoa lírica se vê presa. Essa percepção do corpo sacrificado está muito relacionada à Paixão de Jesus Cristo, na medida em que desde seu julgamento até sua execução foi humilhado e torturado, assim como o eu poético denuncia. Assim, principalmente por meio da dor e também do que é denominado diversas vezes como “loucura” (em italiano, *folia*), a voz do poema aproxima-se do filho de Deus. Assim, o corpo violado expresso nos versos de Alda representa todos os outros corpos na mesma situação, em especial os pacientes psiquiátricos da época. É “um corpo universal, um corpo que se identifica com o amor de Deus” (PAZZAGLIA, 2011, p. 1, tradução nossa)<sup>76</sup>.

De toda forma, o que é comum entre a poética das duas autoras estudadas é a convergência entre o *locus* sagrado e o *locus* profano, viabilizada pela carne; e essa aproximação, por sua vez, é possibilitada pela encarnação de Deus em Jesus. Nessa proposta de união entre duas esferas distintas, abordam o êxtase sagrado vinculado ao corpo físico. Assim, inspirando-se talvez no relato de místicas, as duas mais uma vez sugerem a possibilidade de conexão entre dois elementos opostos: o prazer e a dor. Ainda que pareçam paradoxais, essas concepções estão muito bem resolvidas para as duas de modos bastante singulares.

No próximo capítulo, examinaremos a ocorrência de dois temas desenvolvidos pelas poetisas, temas estes que têm forte relação com a questão do corpo em contato com o sagrado: o cotidiano e o trauma como pontos de contato com o sacro. Essas duas temáticas tão distintas

---

<sup>76</sup> “un corpo universale, un corpo che si identifica con l’amore di Dio.”

serão estudadas de modo a ressaltar principalmente as diferenças no que diz respeito à representação divina e sua relação com o eu lírico de cada uma. Desse modo, a partir deste momento, proporemos um olhar comparativo focado principalmente nas divergências entre as autoras.

### 3. COTIDIANO E TRAUMA: DUAS FORMAS DISTINTAS DE SE CONECTAR COM DEUS

Nesse capítulo, a ideia é abordar os temas que mais distanciam Adélia Prado e Alda Merini no que tange a relação entre o sagrado e a produção poética das autoras. Por um lado, temos a relação do eu lírico adeliiano com Deus, que ocorre em momentos cotidianos e, portanto, mundanos. Por outro lado, temos a dura relação entre a pessoa lírica meriniana com o divino, uma relação marcada por traumas que fazem parte do universo do homem. Em ambos os casos, há novamente a conexão entre as esferas sagrada e profana, mas a forma como ocorre esse encontro na poesia das autoras parece ser bem divergente, ocupando locais distintos da experiência humana.

Como já foi mencionado no capítulo anterior, Jesus é uma figura que representa, na Bíblia, a descida do transcendental ao mundo dos homens. Dessa forma, é curioso notar o paralelo entre os temas aqui abordados, “cotidiano” e “trauma”, com o percurso de Cristo: Deus se fez homem e passou a viver como este, experimentando também seus costumes, suas dores e suas alegrias. Ao fim de sua vida, entretanto, sofreu uma espécie de trauma<sup>77</sup> ao ser morto na cruz, algo que só experienciou por estar na condição de homem.

Os dois temas centrais destes capítulos também são temas observados na lírica moderna como um todo. Em primeiro lugar, temos o cotidiano do homem comum, algo que só passa a ser representado com atenção na Idade Moderna, especialmente junto aos movimentos modernistas ao redor do mundo. Isso muito teve relação com a mudança que a literatura passa em termos de mercadoria, na medida em que o livro passa a ser acessível a uma maior parte da população. Assim, a partir do Romantismo, as representações literárias sofrem uma mudança significativa e, no contexto da modernidade, o eu lírico não é mais um herói, como era nos poemas épicos de tradição oral, ou um representante da nobreza, mas pode ser também uma pessoa comum, enfrentando dilemas compartilhados por uma massa social. Como explica Henrique Barros Ferreira:

Os elementos da vida cotidiana do povo começam a aparecer com maior peso e em sentido problemático na literatura quando um novo tipo de experiência social se estrutura com a modernidade. As contradições do novo momento histórico suscitaram grandes reflexões, que dotaram a ficção dos meios de representar o cotidiano das classes populares – antes considerada matéria baixa – de modo digno e elevado. Tratava-se da possibilidade de figurar a realidade cotidiana de modo concreto: a partir

---

<sup>77</sup> Na segunda seção desse capítulo, iremos apresentar definições mais claras de trauma, mas nesse momento partimos de uma postulação superficial do que é considerado experiência traumática.

da consideração da experiência de vida comum como matéria séria para a literatura, representando a vivência das pessoas em sua perspectiva presente e em seu contexto histórico real (FERREIRA, 2018, p. 55).

Em segundo lugar, a experiência de trauma também é algo que está presente nas composições poéticas da modernidade. Em um primeiro momento, podemos tentar definir o termo “trauma” a partir da perspectiva dos estudos da literatura de testemunho, com uma paráfrase de Aleida Assmann feita por Jeanne Marie Gagnebin: “O trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (ASSMANN, 1999 *apud* GAGNEBIN, 2006, p. 110). Como veremos, a experiência traumática não é fácil de ser comunicada, mas, por meio da arte, é possível, de alguma forma, expressá-la. Nessa tentativa, temos o que é chamado de literatura de testemunho, cujo estudo se faz tão importante atualmente:

O estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. A escrita não é aqui lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes obscuros e repugnantes. O século XX se estabeleceu como tempo propício para testemunho, em virtude da enorme presença das guerras e dos genocídios. Para o sujeito da enunciação do testemunho, entre o impacto da catástrofe e os recursos expressivos, pode haver um abismo intransponível, de modo que toda formulação pode ser imprecisa ou insuficiente (GINZBURG, 2014, p. 3).

Até o momento, as semelhanças entre as escritoras foram mais destacadas, apesar de abordarmos também alguns aspectos dissonantes em suas obras, principalmente ao tratarem do corpo e da sua possibilidade de contato com o mistério. De agora em diante, as diferenças entre elas serão mais evidenciadas, seguindo o percurso deste estudo. No entanto, não é possível deixar de notar o fio que une as ideias “cotidiano” e “trauma”: tratam-se de experiências humanas. Ainda, na poesia das autoras essas noções também são unidas por serem experiências humanas associadas ao campo sagrado.

Tendo em vista algumas sutis semelhanças e seguindo a proposta deste trabalho, buscaremos, ao fim de cada subseção, aproximar as duas autoras de alguma forma. Primeiramente, porque não podemos afirmar que Alda Merini deixava de lado o tema do cotidiano por completo em suas composições, mas veremos como isso ocorre de modo distinto ao da autora brasileira. Quanto à Adélia Prado, é importante salientar que esta não produziu literatura de testemunho, sendo esse estudo específico à poeta italiana. No entanto, é possível

aproximar, em alguma medida, o Deus sombrio de Merini com o Deus sombrio de Prado, que, ainda que não seja o protagonista, por vezes aparece em suas composições.

O tema do presente capítulo muito se relaciona ao do capítulo anterior, por debater novamente formas de contato entre o que é do campo profano com o campo sagrado e como isso ocorre na lírica das poetisas estudadas. Os temas dos dois capítulos (2 e 3) são indissociáveis, tendo em vista que tanto o cotidiano como o trauma passam pelo corpo, sendo vividos e experienciados por ele. Isso ocorre pois o corpo é algo essencial do ser humano, sendo, então, o mediador de qualquer experiência humana.

Após essas considerações, é preciso esclarecer que, no presente capítulo, as diferenças entre as duas autoras serão realçadas e, por esse motivo, o enfoque da primeira seção será na poética de Adélia Prado e como nela o cotidiano é sacralizado, enquanto o enfoque da segunda seção será a lírica de Alda Merini e como nela o sagrado é figurado no sofrimento. De todo modo, ainda que cada seção possua um foco claro, ressaltando ora uma autora, ora outra, iremos comparar as duas em ambos subcapítulos.

### **3.1. Deus no dia a dia**

*Tudo o que move é sagrado*  
(Beto Guedes)

Como vimos no preâmbulo deste capítulo, abordar o dia a dia do homem comum na lírica é uma escolha trivial entre os escritores modernos. Se olharmos mais especificamente para o Brasil, tal abordagem não é menos frequente no modernismo brasileiro; pelo contrário, o cotidiano e a simplicidade sempre foram temas bastante explorados em todas as suas fases.

É importante pensar no modernismo neste estudo, pois, ainda que Adélia Prado não seja classificada como uma poeta modernista pela cronologia, é sempre considerada como ligada de alguma forma a esse movimento, sendo impossível dissociá-la deste pelas influências, temas abordados e forma poética. Inclusive, diversos componentes da primeira e segunda fase do modernismo são retomados pela autora mineira, como o verso livre, o regionalismo etc. Ou seja, Prado valia-se de expressões formais e temáticas do modernismo, especialmente aquele mineiro no que diz respeito à inserção do comum na poesia. É nesse sentido que é possível afirmar que a poeta divinopolitana está conectada em alguma medida com o modernismo brasileiro e a presença insistente do cotidiano em sua poética é talvez o modo como essa conexão mais se evidencia. Ainda, como quer Augusto Massi (2016), é possível entender a poeta mineira como parte de um “desdobramento tardio no modernismo” (MASSI, 2016, p.

500), “cujas linhas de força convergem para a retomada do cotidiano, da oralidade, da cultura popular e para o desejo de encurtar o caminho até o leitor, trazendo a linguagem poética para o centro da vida” (MASSI, 2016, p. 497).

Refletindo um pouco a respeito da proposta modernista, o pesquisador Henrique Barros Ferreira (2022), em entrevista à *Rádio UFMG*, resume um pouco alguns dos objetivos desse período, principalmente das primeiras gerações que o compuseram, uma vez que seu objeto de estudo é uma obra do poeta Carlos Drummond de Andrade. No período anterior ao modernismo, o tipo de produção literária de prestígio no Brasil eram as formas neoclássicas, valorizando-se, no campo poético, sobretudo, o soneto. A partir da chamada “virada modernista”, marcada mais precisamente pela Semana de Arte Moderna em 1922, os escritores buscavam atualizar a arte brasileira em forma e conteúdo, resgatando a arte de vanguarda da Europa, mas também propondo algo de inovador. Dentre algumas características importantes buscadas por artistas modernistas do campo da literatura, temos a liberdade formal, como o verso livre, o uso da linguagem objetiva e o resgate da língua portuguesa produzida no dia a dia, “o português das ruas”. Esses elementos, principalmente o último, contribuem para que o cotidiano seja resgatado também na temática dos poemas modernistas (FERREIRA, 2022). Podemos perceber, então, que os elementos formais citados se relacionam com os elementos conteudísticos na medida em que procuram também aproximar sua produção poética do que era de fato a realidade cotidiana. Assim, forma e conteúdo mostram-se indissociáveis no movimento de construção poética.

Esses recursos são muito explorados pelos modernistas principalmente na tentativa de realçar, em sua lírica, o processo de urbanização que ocorria paralelamente à – e como um resultado da – modernização em crescimento. No entanto, ainda fazendo um paralelo com Drummond<sup>78</sup>, Adélia Prado traz, em seu caso particular, principalmente o cotidiano interiorano. A partir dessa ótica e de um eu lírico inserido nessa realidade, mostra um caráter mais tradicional remanescente nessa sociedade moderna que se forma, bem como seus desdobramentos nas zonas rurais, especialmente em Minas Gerais.

Como vimos, o movimento proposto por Adélia Prado de representação do cotidiano não é novidade na literatura moderna como um todo, independentemente de qual cotidiano busca representar. “É do cotidiano que a poetisa retira o fundamento essencial para tecer seus

---

<sup>78</sup> O poeta Carlos Drummond de Andrade ao longo de sua obra compõe poemas que representam tanto a modernização nos centros urbanos, como poemas que abordam a vida nas cidades no interior. Em relação a isso, o eu lírico drummondiano possui um caráter mais heterogêneo que o adeliiano, ainda que o comparemos nessa seção.

textos e eleva os seus versos a uma dimensão universal” (PORTELLA; PORTES, 2019, p. 176). A despeito da percepção subjetiva representada na lírica, o dia a dia é algo coletivo, pois é a realidade que une todos os humanos em suas particularidades.

Ainda assim, o que é mais próprio de sua poesia é a forma como a pessoa lírica adieliana ao mesmo tempo que figura o dia a dia de uma determinada região, também parece estar constantemente em estado contemplativo, resgatando elementos do catolicismo e os inserindo em momentos simples e rotineiros, especialmente no contexto doméstico. De acordo com Augusto Massi, a poesia de Adélia Prado exprime “um catolicismo que deseja fundir o regional no universal, o terreno no místico” (MASSI, 2016, p. 500). Esses elementos do catolicismo sempre presentes na obra de Adélia Prado também dizem respeito a uma sociedade em que a religiosidade (especialmente a católica, no caso de Minas Gerais) faz parte do cotidiano das pessoas pertencentes a ela, o que é, como tudo, parte de um percurso histórico:

Essa forte influência religiosa remonta à história da edificação das primeiras capelas: levantadas pela própria população, logo se tornaram ponto de referência para encontros e trocas comerciais, passando, assim, a centros da vida social local. Como consequência, os aglomerados urbanos surgiram próximos desses locais e se desenvolveram sob a forte influência dos cultos e das tradições religiosas, o que levou à formação de um modo de vida fortemente calcado no credo católico, que definia até mesmo a hora de acordar da população (FERREIRA, 2018, p. 61).

Ao lermos os poemas de Adélia Prado, talvez o que mais chame atenção de imediato são os diversos elementos do cotidiano interiorano, especificamente do interior de Minas Gerais: a natureza viva, relatos de costumes típicos de zona rural, modos de dizer populares marcados por regionalismo, comidas típicas, o catolicismo latente etc. Não como um segundo ponto, mas como um ponto complementar, outro tema que compete em recorrência e evidência com o citado acima é, claro, a religiosidade expressa das mais diversas formas. Como já vimos, este é um tema que faz parte da realidade figurada pela autora mineira. Na poesia adieliana, então, os dois temas (cotidiano e religiosidade) são complementares, como defendido anteriormente, pois o transcendental aparece também e principalmente em momentos do dia a dia, por meio do que seriam denominadas revelações, no catolicismo. O filósofo Mircea Eliade, em *Traité d'histoire des religions*, publicado pela primeira vez em 1949, cunha um termo que cabe bem nesse contexto: a hierofania. Trata-se da manifestação reveladora do sagrado no mundo, ou seja, seria um momento de intervenção divina no profano cotidiano.

Para Eliade (1993, p. 18) tudo aquilo que recebeu o toque do homem e que foi revestido de sentimento pode tornar-se uma “hierofania”, ou seja, os gestos, as danças,

as brincadeiras das crianças, tudo isso têm uma origem religiosa, pois, foram em algum período histórico tido como rituais ou objetos culturais. O mesmo ocorreria com os gestos cotidianos (o levantar-se depois da noite dormida, o caminhar, o correr) as diferentes atividades (caça, pesca, agricultura), os atos fisiológicos (alimentação, vida sexual); desta forma cada gesto da vida humana poderia transformar-se em hierofania. Ou seja, aquilo que a memória fixou como primordial e revelador da vida do indivíduo, através da lembrança, torna-se sagrado e sacralizador de um tempo, ou espaço (PORTELLA; PORTES, 2019, p. 171 e 172).

Em Adélia Prado a definição acima se aplica com ainda mais força, uma vez que não é necessário um mediador ou ritual específico para que a hierofania ocorra. Todo o cotidiano figurado pela poeta mineira é ritualizado e, portanto, é sacralizado. Esse termo muito possui relação com outro de sonoridade semelhante, a epifania. Cleide Maria de Oliveira (2020) explica o que significa este último termo e como é aplicado na literatura:

Apesar de categoria ‘epifania’ estar originalmente ligada à experiência religiosa (do grego *epiphainein*, ‘manifestar’; raiz em *phainen*, ‘mostrar, fazer aparecer’), em inícios do século XX o termo sofreu uma migração semântica que vai associá-la aos estudos de literatura, isto principalmente por meio do uso literário que James Joyce fará desse conceito. Conforme definição de um popular dicionário de termos literários, ‘A epifania é um instrumento de revelação, que suspende o devir e se destaca dele. O momento, ainda que efêmero, é registrado – prende a atenção – e dessa forma prolonga o seu significado, permeia o resto do texto e fornece nós privilegiados de significado ao leitor’ (CARDOZO, 2015). Como se vê, a ressemantização laica do termo não o destituiu completamente de seu caráter de evento singular, ainda que agora no restrito campo da imanência (OLIVEIRA, 2020, pp. 194 e 195).

Ainda que não signifiquem a mesma coisa, hierofania e epifania possuem alguma relação. Enquanto a primeira é a manifestação do sagrado, a segunda pode ser outro tipo de revelação, sendo um termo mais abrangente. Nesse contexto, iremos empregar tais expressões como sinônimas, uma vez que as epifanias adelianas são sempre religiosas. A epifania, sensação que é frequentemente explorada na literatura, é empregada em Adélia Prado como uma revelação transcendental. Isso ocorre uma vez que Deus, em sua poética, está presente em todos os momentos, principalmente nesses momentos epifânicos, configurando, também, um momento hierofânico.

O poema que veremos a seguir consegue transmitir essa noção de hierofania, que também não deixa de ser uma epifania. É um poema de Adélia Prado, publicado pela primeira vez em 1986, na obra *Bagagem*.

#### **Bucólica nostálgica**

Ao entardecer no mato, a casa entre  
bananeiras, pés de manjeriço e cravo-santo,

aparece dourada. Dentro dela, agachados,  
na porta da rua, sentados no fogão, ou aí mesmo,  
rápidos como se fossem ao Êxodo, comem  
feijão com arroz, taioba, ora-pro-nobis,  
muitas vezes abóbora.  
Depois, café na canequinha e pito.  
O que um homem precisa pra falar,  
entre enxada e sono: Louvado seja Deus!<sup>79</sup>

O poema acima é caracterizado por verso livre e não é muito complexo do ponto de vista lexical. É curto, possui somente uma estrofe, e a forma é, em quase toda sua integridade, uma listagem, marcada por vírgulas. A “lista” contém principalmente elementos da natureza, alimentos e ações, e, à medida em que os componentes vão sendo citados, um cenário é desenhado. Esse cenário remete ao título do poema, que, ao utilizar o termo “bucólica”, já evoca um imaginário campestre.

A imagem construída pelo poema é simples e comum, tal qual as palavras escolhidas na composição deste. O espaço parece ser uma zona rural, e o momento é o entardecer, mas mais precisamente, o momento da alimentação. Já no início, o tempo e o espaço nos são apresentados, para contribuir para a construção da imagem pretendida. Essa escolha de início é interessante, pois propõe à lírica elementos mais comuns na narrativa.

O ambiente interiorano faz-se presente desde o primeiro verso, com o trecho “no mato, a casa”, que se contrapõe à urbanização das metrópoles. Esse termo é mais especificado no segundo verso, em que algumas plantas bem comuns no sudeste brasileiro são citadas. Essas plantas não somente são comuns em canteiros e jardins, mas também são utilizadas na alimentação, já ambientando o leitor no momento descrito no poema. As sutis menções que remetem ao campo religioso são outro importante anúncio do teor do poema. Nesse segundo verso já temos, por exemplo, o “cravo-santo”.

A casa então “aparece dourada”, iluminada pelo sol da tarde e a descrição de seu interior. Pessoas não identificadas são descritas em diversas posições, comendo. As posições descritas também são interessantes de serem notadas, pois parece uma situação bem popular, em que as pessoas não estão ao redor de uma mesa. A velocidade com que as pessoas comem é descrita como “se fossem ao Êxodo”, com letra maiúscula remetendo, especificamente ao momento bíblico.

Em seguida, os alimentos são descritos e eles, mais uma vez, fazem alusão a essa realidade cotidiana do brasileiro, com o típico “feijão com arroz” e legumes também comuns

---

<sup>79</sup> PRADO, 2016, p. 37.

na culinária regional mineira, como taioba, abóbora e o ora-pro-nobis. Este último, assim como o cravo-santo, mostram a presença da religiosidade, especialmente a cristã, na cultura brasileira – do interior de Minas Gerais, se formos mais precisos. É essa cultura que nos é exposta a todo momento neste poema.

O poema segue descrevendo o momento posterior ao da refeição, resgatando mais uma vez elementos típicos da realidade brasileira, especialmente a rural: “café na canequinha e pito”. Essa cena, assim como todas descritas nos versos acima, estão bem presentes no imaginário popular mineiro.

Para concluir, é a partir da dualidade do trabalho e do descanso (“entre enxada e sono”) que ocorre a epifania. Então, uma exclamação retoma com força, e pela última vez, a religiosidade que permeia os versos. Assim, o “mistério é revelado de forma simples e profunda [...], em forma de uma narrativa provocativa, que embora seja finalizada com uma exclamação soa como pergunta” (PORTELLA; PORTES, 2019, p. 182): “Louvado seja Deus!”. Acreditamos que esse possível tom de pergunta observado pelos autores se deve ao penúltimo verso, “O que um homem precisa pra falar”, que sugere uma pergunta pelo uso do pronome relativo “o que”.

O poema acima desperta uma importante reflexão sobre a poesia da autora mineira. A epifania que segue a simplicidade do cotidiano desenhada pelo eu do poema revela como a pessoa lírica adeliana não difere o espaço comum do espaço sagrado; pelo contrário, os dois coexistem necessariamente. Essa é uma importante característica que permeia toda a obra poética de Adélia Prado, como se o sagrado fosse um fio condutor de todos seus poemas e não somente daqueles religiosos. Em *Cadernos de Literatura Brasileira*, Adélia Prado faz uma afirmação central para nossa discussão:

Minha insistência no cotidiano é porque a gente só tem a ele: é muito difícil a pessoa se dar conta de que todos nós só temos o cotidiano, que é absolutamente ordinário (ele não é extraordinário). E eu tenho absoluta convicção de que é através do cotidiano que se revelam a metafísica e a beleza; já está na Criação, na nossa vida (PRADO, 2000, p. 23 apud PORTELLA; PORTES, 2019, p. 182).

Como já comentamos no primeiro capítulo, Adélia Prado teve um íntimo contato com os franciscanos de sua cidade e isso influenciou toda sua vida e também sua poesia. Um dos mais importantes e conhecidos valores da Ordem Franciscana é a humildade, e é possível perceber que o catolicismo da poeta mineira é norteado por esse valor. O cotidiano tão representado em suas obras e frequentemente relacionado ao divino é também um cotidiano permeado por simplicidade, como vimos no poema anterior e observaremos ainda em outras

produções poéticas adiante. O cristianismo de Adélia Prado assemelha-se ao descrito por Erich Auerbach:

Ora, para os cristãos, o modelo do sublime do trágico era a história de Jesus Cristo. Mas Jesus Cristo se tinha encarnado na pessoa do filho de um carpinteiro; sua vida sobre a terra se passara em meio a gente da mais baixa condição social, homens e mulheres do povo; sua Paixão tinha sido o que havia de mais humilhante; e precisamente nessa baixeza e humilhação consistia o sublime de sua personalidade e o Evangelho que ele e seus apóstolos haviam pregado. O sublime da religião cristã estava intimamente ligado à sua humildade, e essa mescla de sublime e humilde, ou melhor, esta nova concepção de sublime baseada na humildade, anima todas as partes da história santa e todas as lendas dos mártires e confessores (AUERBACH, 2015 *apud* MASSI, 2016, p. 500 e 501).

Como já vimos, os poemas de Adélia Prado se passam quase sempre em uma cidade do interior. Sendo assim, geralmente há uma forte presença da natureza nesse cotidiano e, mais uma vez, é possível perceber a influência franciscana em seus poemas, uma vez que São Francisco é conhecido como o padroeiro dos animais. A natureza, como todos os elementos simples e rotineiros representados na poética adeliана, é também sacralizada. Por isso, no poema “Bucólica e nostálgica”, as plantas possuem grande importância e funcionam como personagens na composição.

Outra importante característica do cotidiano sacro adeliано é a inserção do eu lírico na esfera doméstica. Dessa forma, os personagens mais recorrentes são membros da família, o momento do preparo do alimento e da alimentação são frequentemente centrais, e as tarefas figuradas são muitas vezes afazeres domiciliares. Nesse contexto, é preciso fazer um recorte de gênero, uma vez que essa esfera, como vimos no capítulo 1, é historicamente e socialmente associada à mulher. Esse local comum de que a mulher deve ser também a “dona do lar” é um tema muito explorado pela escritora mineira, quase sempre em uma posição de aceitação e contemplação por parte da pessoa lírica. A presença da religiosidade nessa rotina caseira funciona quase como um retrato da realidade de muitas mulheres religiosas, que encontram na fé uma forma de existir no mundo. “A mulher misturou a religião com a casa, com os afazeres domésticos, com a educação dos filhos e filhas. Fez dela prece, suspiro, promessa de dias melhores para além do ‘vale das lágrimas’ da existência cotidiana” (GEBARA, 1992, p. 59).

Ainda nesse contexto doméstico, é importante salientar como a casa possui uma relevância na vida da mulher e dos homens de modo geral. Além de um simples espaço físico, é também o que chamamos de lar, um local onde a pessoa pode, ou deveria poder, expressar sua intimidade. Isso ocorre pois,

em decorrência das transformações ocorridas na organização social da humanidade, a habitação foi deixando de ser apenas o local de abrigo e proteção frente às ameaças do ambiente, assumindo a condição de espaço privilegiado das relações familiares e o local de transmissão dos valores essenciais à formação do ser humano (PORTELLA; PORTES, 2019, p. 185).

É a partir desse ponto de vista, da casa como lar, que a poesia de Adélia Prado se desenvolve. Ela o faz sempre evidenciando esse local e o mostrando propício para o contato com o sagrado.

O poema que veremos a seguir contempla tudo o que comentamos acima: retrata uma mulher em seu cotidiano simples e interiorano, rodeado de natureza e de elementos domésticos. Foi publicado pela primeira vez em 1999, em seu livro *Oráculos de maio*, um nome que remete ao sagrado e à Virgem Maria.

### **Mural**

Recolhe do ninho os ovos  
a mulher  
nem jovem nem velha,  
em estado de perfeito uso.  
Não vem do sol indeciso  
a claridade expandindo-se,  
é dela que nasce a luz  
de natureza velada,  
é seu próprio gosto  
em ter uma família,  
amar a apazível rotina.  
Ela não sabe que sabe,  
a rotina perfeita é Deus:  
as galinhas porão seus ovos,  
ela porá a sua saia,  
a árvores a seu tempo  
dará suas flores rosadas.  
A mulher não sabe que reza:  
que nada mude, Senhor.<sup>80</sup>

“Mural” é um poema composto de uma só estrofe e observamos logo pelo primeiro verso que o eu lírico está em posição observadora: observa “a mulher”, personagem principal do poema. A composição faz o emprego do verso livre e não possui uma métrica definida; no entanto faz uso de recursos estilísticos que garantem ritmo ao poema. Com algumas exceções, a maior parte dos versos varia entre 5 e 8 sílabas poéticas, sendo os versos de 7 sílabas poéticas

---

<sup>80</sup> PRADO, 2016, p. 334.

os mais frequentes. Essa regularidade é importante especialmente porque o poema fala de rotina, produzindo, então, um ritmo que contribui para a proposta da composição.

Esse movimento ritmado ao longo do poema também é causado pela repetição de determinados sons em locais apropriados. Temos, por exemplo, a assonância da letra “a” ao longo de todo o poema, a aliteração da letra “s” ao fim dos versos, como na sequência “em estado de perfeito uso. / Não vem do sol indeciso / a claridade expandindo-se”, também a repetição das sílabas “sa” ou “za” também ao fim dos versos 12, 15, 17 e 18 (“Ela não sabe que sabe”, “ela porá a sua saia”, “dará suas flores rosadas” e “A mulher não sabe que reza”), e ainda o paralelismo entre os pronomes possessivos (“seu” e variações) na sequência entre os versos 14 a 17. Todos esses recursos linguísticos colaboram para que seja possível provocar uma sensação rítmica de rotina no verso livre.

O título do poema, “Mural”, evoca pinturas coloridas expostas em muros. Logo dá a ideia de que um desenho será feito pelas palavras nos seguintes versos, preparando o leitor para uma construção imagética. E, assim, o texto inicia com a descrição de uma pessoa, especificamente uma mulher, realizando um trabalho típico de zona rural, recolhendo ovos. Os ovos, símbolo da fertilidade, anunciam o que é central no poema: a vida.

A mulher do poema está isolada no segundo verso, em posição de destaque, e em seguida a descrição de sua idade, algo extremamente relevante socialmente para a vida destas. É uma mulher de meia idade, em algum lugar entre jovem e velha, como mostra a comparação no terceiro verso. Esse lugar seria o lugar perfeito, ou melhor, o “estado de perfeito uso”, conforme o quarto verso. A escolha desse verbo é bem problemática e refere-se a um local imposto às pessoas desse gênero por meio de uma longa construção histórica e social, como se fossem objetos a serem usados, destinados a servir o outro. Nesse poema, tal imposição é vista quase como um destino, de forma positiva e mística.

E, então, o próximo verso inicia uma nova sentença, que começa por uma negação, para depois fazer uma afirmação: a claridade percebida pelo eu lírico não vem do sol, o que seria mais esperado, mas sim da mulher. Essa afirmação é feita por meio da oração “é dela que nasce a luz”, com o emprego do verbo “nascer” e do substantivo “luz” que, nesse contexto, pode remeter ao ato de dar a luz. Em vários momentos, o nascimento e a fertilidade são evidenciados no poema “Mural”, temas frequentemente associados à figura feminina.

A luz também contrapõe a palavra “velada”, empregada no verso seguinte, dando a ideia de que tal claridade proveniente da mulher possui uma natureza misteriosa. E então afirma-se que é da vontade da própria mulher ter uma família e não somente permanecer, mas amar a rotina (possivelmente a doméstica). Podemos perceber que é esse local de mulher “do lar” que

está sendo desenhado nesses versos, ou seja, um retrato de mulher que cuida da família e da casa, e essa faz tais tarefas com prazer.

O poema segue com a afirmação de que a mulher sabe ao mesmo tempo que não sabe algo, dando a ideia de algo que está para além da compreensão simples e mundana, um tipo de sabedoria que tende para o místico. Confirmando esse teor místico que surge no verso anterior, é revelado que “a rotina perfeita é Deus”. Essa afirmação reforça uma ideia sempre presente nos poemas de Adélia Prado, que Deus está presente nos momentos mais comuns e, por esse motivo, são perfeitos. E então, esse verso termina com dois pontos, anunciando como seria a referida rotina.

Vários elementos da natureza (“galinhas”, “ovos”, “árvores” e “flores”) aparecem nesse momento e, nesse movimento, os ovos voltam a ser mencionados, retomando o primeiro verso. Nesse momento, nos versos 14 a 17, ocorre a repetição do pronome possessivo em variadas formas (“seus”, “sua”, “seu” e “suas”) e também nessas frases há o emprego de verbos no futuro (“porão”, “porá” e “dará”). Nesse intervalo, o único verso (16) que não possui verbo faz menção ao tempo, usando a expressão “a seu tempo”, dando a ideia que algo está por vir. Esses recursos juntos no contexto do poema dão uma ideia de algo que está destinado a ocorrer, são ações inevitáveis e, mais ainda, próprias da natureza e, por esse motivo, divinas (“a rotina perfeita é Deus”). O tempo é fundamental para essa compreensão, uma vez que na poesia adeliana ele também é sagrado.

Por fim, os últimos dois versos dão uma conclusão ao poema. Novamente há uma sabedoria mística, novamente a mulher não sabe que faz algo e, nesse caso, que reza. Então, o que é almejado pela personagem protagonista do poema, de modo oculto, é que tudo permaneça como é, que a rotina perfeita descrita anteriormente continue igual. Há nesse momento uma vontade explícita de manutenção dessa condição de “do lar” imposta às mulheres, como algo que seria de ordem natural. Esse pedido conservador, então, é feito diretamente a Deus, quase como um agradecimento pelo que já está posto.

O poema “Mural” representa bem a relação do eu lírico com a rotina e como as noções de espaço, o tempo e a natureza são sacralizados na lírica adeliana. É um poema que remonta ao capítulo 1, por tratar da mulher como figura central, trazendo o universo da esfera doméstica, que como discutimos anteriormente, é a esfera que vem sendo ocupada pelas mulheres ao longo dos anos. Em Adélia Prado, essa representação da mulher dona de casa está muitas vezes ligada ao campo do sagrado e especialmente por uma perspectiva católica que, conforme Ivone Gebara (1992) defende, possui uma “teologia que não foge da estrutura patriarcal e reacionista vigente em nosso meio” (GEBARA, 1992, p. 56). Em seus poemas, então, temos frequentemente a

construção da imagem de uma mulher que realiza suas tarefas domiciliares rotineiras, sempre em estado contemplativo e sempre “esbarrando” em Deus<sup>81</sup>.

Essa insistência em abordar o cotidiano caseiro também possui uma profunda relação com o corpo, explorado no capítulo 2, se olharmos por uma ótica religiosa. Segundo Eliade (2019), há uma conexão na tríade corpo-casa-cosmos proposta há muitos anos por diversas crenças ao redor do mundo. Como já vimos no capítulo 2, é possível afirmar que todos os três elementos citados são “locais” que servem para a habitação (ELIADE, 2019, p. 144), sendo cada um maior que o outro respectivamente. Sendo assim, podemos concluir que para o homem religioso, por essa tríade estar conectada, tudo o que é de ordem do sagrado parte do que seria o Cosmos, e passa necessariamente pela casa (necessariamente sacralizada) e pelo corpo para atingir a alma e, conseqüentemente, tornar-se uma experiência religiosa e/ou mística. A casa, no entanto, pode ser entendida como o lar, mas também pode ser todo o espaço e a rotina mundana que está a seu redor, uma vez que tudo é passível de ser sacralizado.

A lógica acima pode ser perfeitamente aplicada na lírica adeliana. A experiência religiosa e epifânica vivida pela pessoa lírica parte do absoluto, mas passa pelo espaço e tempo humanos, para finalmente aterrissar na carne, onde se encontra a alma. Um trecho do poema “O pai”, publicado pela primeira vez em 2013 no livro *Miserere*, ilustra bem essa ideia: “A seus afagos não sei como agradecer, / beija-flor que entra na tenda, / flor que sob meus olhos desabrocha, / três rolinhas imóveis sobre o muro / e uma alegria súbita, / gozo no espírito estremecendo a carne.”<sup>82</sup> (PRADO, 2016, p. 470). Nesse trecho, temos o mistério que se manifesta no espaço e na natureza, mas que também se manifesta nas sensações e sentimentos do corpo humano. Cleide Maria de Oliveira (2011) explica bem esse cruzamento entre corpo-casa-cosmos, ou corporalidade, espaço e sagrado, na poesia de Adélia Prado:

O universo lírico-ficcional de Adélia se inscreve no campo do sagrado, da totalidade. Em diversos momentos percebemos que ela procede a uma sacralização do espaço, e essa cosmogonização é realizada distendendo os limites da corporalidade até o ponto em que o corpo e seus signos culturais e ideológicos se transformem em espaço sagrado no qual o divino se manifesta (OLIVEIRA, 2011, p. 84).

O tempo é outro importante elemento que funciona quase como um personagem na poesia adeliana, não só no poema “Mural” como em vários outros, especialmente ao tratar do cotidiano. Como vimos em “Mural”, o tempo é o que garante a rotina sagrada, mas, para além

<sup>81</sup> Referência à passagem de Adélia Prado, “tudo o que eu sinto esbarra em Deus” (PRADO, 2016, p. 155), nome de uma subseção de seu livro de poemas *O coração disparado*, publicado pela primeira vez em 1977.

<sup>82</sup> O eu lírico está se dirigindo a Deus, como é explicitamente exposto no primeiro verso do poema.

disso, representa mais um componente mundano que é sacralizado. É mundano pois o tempo para Deus não existe, uma vez que este é considerado omnitemporal e eterno. Portanto, os seres vivos<sup>83</sup> são os únicos capazes de experimentá-lo. No entanto, na poesia de Adélia Prado, com a sacralização de tudo o que é profano, o divino faz-se presente em todo o tempo mundano. O poema “Sesta com flores”, de Adélia Prado, foi publicado pela primeira vez em 1999 no livro de poemas *Oráculos de maio* e iremos destacar um trecho seu que ilustra bem a presença de Deus no tempo dos seres vivos: “Os galos sabem, / cantam fora de hora / querendo apressar o dia, / tem deus, tem deus, tem deus / gritam recém-nascidos / e as dalias / com seu cheiro de morte e virgindade.” (PRADO, 2016, pp. 332 e 333).

O foco dessa seção, como já comentamos, é a poesia de Adélia Prado, uma vez que o cotidiano não é um tema central na poética de Alda Merini. Em primeiro lugar, temas comuns do dia a dia aparecem na poética meriniana com menos frequência e, no entanto, ocorre de forma bem diferente do que vimos na teoria crítica e nos poemas de Adélia Prado: a rotina não é sacralizada, mas uma lembrança da danação humana.

Uma aproximação possível é que, na poética de ambas, podemos perceber a presença divina em todos os lugares e momentos, mas enquanto isso é visto como uma alegria ao eu lírico adeliiano, é visto com negatividade pelo eu lírico meriniano, como se fosse um peso e até mesmo uma violação. Essa presença sempre possui relação com o corpo, pois ele é o elemento que possibilita essa relação entre a pessoa lírica e o sagrado.

O que ocorre é que, na poesia de Alda Merini, o sofrimento faz parte do cotidiano e, ao contrário do que vimos em Adélia Prado no segundo poema, por exemplo, em que há uma luz divina que ilumina a rotina, em Alda Merini há uma escuridão que guia o caminho. Tal obscuridade sempre esteve presente na poesia meriniana, no entanto irá se intensificar a partir da obra *La Terra Santa*, que também marca o período de maior maturidade em sua escrita. É no contexto de trauma experienciado pela própria autora que sua obra, com forte teor autobiográfico, irá reforçar uma atmosfera negativa que muitas vezes vem associada a elementos da religiosidade católica.

O poema que veremos traz o cotidiano do eu lírico, mas em uma condição muito específica, em que o espaço onde se desenvolve é o hospital psiquiátrico e a condição da pessoa lírica é a de paciente. É no manicômio que esse eu lírico se desenvolve e figura seu dia a dia. Nesse contexto, podemos perceber um movimento de descida, que ocorre junto ao mistério que

---

<sup>83</sup> Nesse caso optamos pelo termo “seres vivos” pois não somente humanos percebem o tempo, sendo isso algo comum da esfera do mundano. Adélia Prado exemplifica isso em seus poemas, como no poema “Mural” em que plantas e animais seguem uma rotina.

vai sendo apresentado. Assim, o poema abaixo pode ser lido e analisado como uma ponte entre este subcapítulo e o próximo.

### Vicino al Giordano

Ore perdute invano  
 nei giardini del manicômio,  
 su e giù per quelle barriere  
 inferocite dai fiori  
 persi tutti in un sogno  
 di realtà che fuggiva  
 buttata dietro le nostre spalle  
 da non so quale chimera.  
 E dopo un incontro  
 qualche malato sorride  
 alle false feste.  
 Tempo perduto in vorticosi pensieri,  
 assiepati dietro le sbarre  
 come rondini nude.  
 Allora abbiamo ascoltato i sermoni,  
 abbiamo moltiplicato i pesci,  
 laggiù vicino al Giordano,  
 ma il cristo non c'era:  
 dal mondo ci aveva divelti  
 come erbaccia obbrobriosa.<sup>84</sup>

### Junto ao Jordão

Horas perdidas em vão  
 nos jardins do manicômio  
 ao longo daquelas cercas  
 assanhadas pelas flores,  
 perdidos todos num sonho  
 de realidade que fugia  
 atirada para trás das nossas costas  
 por não sei que quimera.  
 E depois de um encontro  
 alguns doentes sorriem  
 da falsa festa.  
 Tempo perdido em vertiginosos pensamentos,  
 empilhados por trás das barras  
 como andorinhas nuas.  
 Então ouvimos sermões,  
 multiplicamos os peixes,  
 ali, junto ao Jordão,  
 mas Cristo não estava:  
 do mundo nos extirpara  
 como a vis ervas daninhas.<sup>85</sup>

O poema acima mais uma vez tem versos livres e é composto de somente uma grande estrofe. Ainda que não haja uma métrica regular, nota-se que a maior parte dos versos possui entre 5 e 9 sílabas poéticas, mas havendo alguns mais longos. Por exemplo, o verso 15, que fala de sermões, possui 10 sílabas poéticas. Percebemos então que a escolha do tamanho dos versos também tem alguma relação com o sentido semântico deles. Em relação à sonoridade, talvez o que seja mais evidente são aliterações bem marcantes dentro de um mesmo verso, por exemplo da letra “f” nos versos 4 (“inferocite dai fiori”) e 11 (“alle false feste”), e da letra “r” no último verso (“come erbaccia obbrobriosa”). Essas recorrências sonoras são muito importantes para garantirem algum ritmo ao poema dentro da irregularidade do verso livre. Temos ainda a repetição de palavras, marcada por um poliptoto, uma repetição do verbo “*perdere*” (“perder” em português), conjugado de diversas formas: no primeiro verso como “perdute”, no verso 5 como “persi” e no verso 12 como “perduto”. Essa repetição evidencia uma das temáticas desenvolvidas pelo poema: a perda.

<sup>84</sup> MERINI, 2004, p. 32.

<sup>85</sup> MERINI, 2004, p. 33, tradução de Clara Rowland, com adequação para o português brasileiro.

O poema acima começa evidenciando a perda das horas. Assim, logo no primeiro verso, o tempo é colocado em destaque, um componente que também é importante no poema “Mural”, de Adélia Prado, como já pontuamos anteriormente. Para complementar, o advérbio “*invano*” (em português, “em vão”) é acrescentado, enfatizando a perda sem motivo aparente.

Logo em seguida, o espaço também é apresentado, dando um sentido de totalidade com a noção tempo-espaço. Ele é introduzido no segundo verso, expondo claramente que o espaço em questão são os jardins do manicômio. A palavra “*giardini*” (“jardins” em português) possui duplo sentido, pois, além de falar do próprio quintal do hospital, também remete ao Jardim do Éden, trazendo já o primeiro elemento relativo à religiosidade. Essa segunda associação pode ser feita, pois é justamente o tema central trabalhado na obra em que foi publicado, “A Terra Santa”: o manicômio seria ao mesmo tempo o inferno e o paraíso, em uma lógica contraditória proposta pela autora italiana.

O espaço segue sendo componente de destaque também no terceiro verso, que se inicia com as preposições “*su*” e “*giù*” (literalmente “acima” e “abaixo” em português, mas que foi traduzido por “ao longo” na tradução de Clara Rowland). O uso dessas preposições ou da tradução escolhida dão não somente uma noção espacial, mas também de movimento. Essa movimentação ocorre nas barreiras e nas cercas do hospital, propondo uma ideia marcada por contradições: ao mesmo tempo que há deslocamento, há também o aprisionamento. Sendo assim, podemos compreender que tanto o deslocamento quanto o aprisionamento são limitados ao ponto de vista do eu lírico. As cercas, por sua vez, também parecem estar presas nas flores, e conseguimos ter essa percepção pelo uso inesperado da palavra “*inferocite*” (que pode ser entendida literalmente por “enfurecidas”), ou, da tradução escolhida, “assanhadas”.

Então, com o uso das palavras “*tutti*” (“todos”) e “*nostre*” (“nossas”), há o surgimento de outras personagens no poema. Essa inserção a partir do uso dessas palavras provoca um entendimento de que o eu lírico está falando também por essas pessoas, em um senso de comunidade. Pelo contexto, podemos afirmar que se tratam de outros pacientes do hospital psiquiátrico, que já foi apresentado. Eles, e também a pessoa lírica, são descritos como perdidos e carregando um peso imposto por um monstro mitológico. Sendo assim, é possível concluir que os sentimentos experienciados pelas personagens aqui figuradas são negativos, relacionados à perda, e talvez também à loucura e culpa, associados até a uma quimera<sup>86</sup>. É interessante notar também que mais uma vez temos componentes que marcam uma contradição, como é típico da composição meriniana: as personagens estão perdidas em um sonho de

---

<sup>86</sup> Besta mitológica que, na maior parte de suas representações, cospe fogo e é composta por cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente.

realidade. É a partir de contradições diversas e especialmente do conflito entre realidade e sonho que a autora constrói o universo do manicômio. E, então, novamente uma certa dissonância surge e um sentimento contrário àquele desenvolvido anteriormente aparece e “alguns doentes sorriem”. No entanto, o sorriso é voltado a algo falso, irreal, como o “sonho de realidade que fogia” dos versos anteriores.

No seguinte momento, o poema volta-se ao tempo perdido e traz a sensação de vertigem, ou seja, mantém o sentimento de confusão que se instala desde seu início. Novamente, o espaço é de uma prisão, o que pode ser verificado pelo emprego da palavra “*sbarre*” (“barras”) e, por meio de uma prosopopeia, o que está aprisionado são os pensamentos. Entretanto, a personificação realizada nesse e nos versos seguintes é tão forte que a descrição de pensamentos empilhados e nus parece ser também a imagem dos pacientes daquele hospital psiquiátrico. Essa representação visual busca ilustrar o íntimo dos pensamentos daquelas pessoas e também seu exterior em conjunto, o dia a dia coletivo daquelas pessoas que ali habitavam.

Pela primeira vez, a religiosidade é abordada de forma explícita, trazendo analogias com elementos bíblicos sendo acrescentados a cada verso. O que também chama a atenção nessa parte é o uso dos verbos na primeira pessoa do plural e no passado. Novamente, o eu lírico parece estar falando por todos aqueles internados no manicômio, e é possível entender que essa voz busca expor as inúmeras tentativas de aproximar-se de Deus: escutaram a palavra e realizaram o milagre da multiplicação dos peixes. E então o espaço muda, ou se complementa, e as ações relatadas estão ocorrendo “junto ao Jordão”. Assim, o manicômio confunde-se com um local bíblico, o rio Jordão, onde ocorreram diversos milagres e encontros sagrados. É interessante observar também que, ao citar esse local, a poeta faz a escolha da palavra “*laggiù*”, que, embora tenha sido traduzida para “ali”, em italiano possui um significado mais próximo de “lá embaixo”, sugerindo um declínio.

Depois dessa descida ao local sagrado, a conjunção adversativa “mas” prepara o leitor para algo que bíblicamente é inusitado, mas que é perfeitamente comum em Alda Merini: “Cristo não estava”. O tema da ausência de Cristo é marcante na obra meriniana, o que marca uma forte diferença entre ela e Adélia Prado, em que Deus está e faz-se presente em todos os locais e momentos. Cristo não estava no local sagrado e, assim, a voz coletiva retorna: em um ato violento, haviam sido extirpadas do mundo como ervas daninhas. A escolha da última palavra em italiano finaliza o poema com ainda mais força. A palavra que caracteriza as ervas e, seguindo a analogia, caracteriza também as personagens do poema, “*obbrobriosa*”, pode significar “desgraçadas” ou “abomináveis”. Uma leitura possível é que a imagem das ervas

daninhas sendo arrancadas representa a exclusão social vivida e o sentimento experienciado pelos pacientes do hospital psiquiátricos.

Algo interessante a ser observado que aproxima a autora italiana da autora brasileira é a forte presença da natureza. No poema “Ore perduto invano”, que acabamos de analisar, ela aparece como analogias das mais diversas formas: flores, andorinhas, peixes e ervas daninhas. No entanto, diferente do que ocorre em Adélia Prado, Alda Merini não sacraliza esses elementos, mas eles fazem parte da construção da imagem profana e do movimento de descida que é construído em seus poemas.

O poema de Merini que analisamos há pouco ilustra bem a diferença entre o relato “cotidiano” da autora italiana, que podemos colocar em contraste com o da autora mineira. Em primeiro lugar, é perceptível que o último poema analisado, de Alda Merini Merini, fala muito menos explicitamente do dia a dia do que os poemas que vimos de Adélia Prado. É evidente que esse tema é muito mais relevante na composição de Prado, o que podemos verificar tanto pela recorrência dessa temática quanto pelo destaque que possui em seus poemas. No entanto, embora não seja um dos temas centrais explorados por Merini, aparece timidamente nas composições, com diferente objetivo poético, funcionando quase como um relato ou, ainda, uma denúncia de um trauma sofrido. Sobre esse assunto, Seligmann-Silva afirma: “Em um tempo de catástrofes, o trauma é impregnado no cotidiano, com a difusão do choque na modernidade” (SELIGMANN-SILVA, 2003, 49 *apud* GINZBURG, 2014, p. 5).

Em ambas as poetisas, a natureza, o tempo e também o espaço são muito importantes e como grande parte de seus poemas, constantemente fazem alusão à religiosidade por meio de epifanias, analogias e diversos recursos. É perceptível como ambas refletem em sua obra uma compreensão de que esses elementos citados estão intimamente relacionados ao campo do sagrado, não obstante sejam todos próprios do universo profano. Espera-se que, na natureza, no tempo e no espaço dos homens seja possível encontrar Deus. Entretanto, enquanto em Adélia Prado, ele normalmente está presente e se manifesta, em Merini ora ele não está, ora está, mas principalmente nos momentos de loucura ou sofrimento.

Portanto, as concepções de cotidiano para as poetisas estudadas são bem diferentes. Para a mineira, a rotina representada é essencialmente doméstica e interiorana, trazendo diversos componentes regionais. Além disso, a forma como essa representação ocorre é sempre sacralizada, ou seja, o eu lírico, além de dar grande foco a simples ações corriqueiras, também as entende como uma experiência sagrada: “em sua poética mística do cotidiano tudo é sacralizado e todas as coisas têm de volta a sua força mágica” (JÚNIOR, 2012, p. 131). Já em Merini, o dia a dia é menos representado, possuindo maior importância a partir da segunda fase

de sua produção poética que se inicia em 1984, ano da publicação de *La Terra Santa*<sup>87</sup>. Como já discutimos, a forma como esse dia a dia aparece em seus poemas está também relacionado ao universo do sagrado: Deus pode estar ausente, como é o caso do poema “Ore perduto invano” ou até mesmo presente, como veremos adiante, mas é sempre citado em analogias. Assim, é possível perceber que a figura divina possui um grande peso para o eu lírico e seu cotidiano. Ainda assim, tal representação propõe um movimento que se difere do de sacralização observado na poesia adelianna.

Na obra que inaugura a segunda fase de sua poesia, em especial, a autora italiana reflete a rotina das vítimas do enclausuramento e encarceramento manicomial, em uma espécie de autorrelato, o que será discutido mais à frente no próximo subcapítulo. Embora o relato seja subjetivo, Merini representa também as vozes de seus companheiros, recorrendo frequentemente ao uso do pronome “nós” e da conjugação dos verbos na segunda pessoa do plural. Posteriormente, a autora adota uma postura diferente à da autobiografia, mas segue o mesmo movimento iniciado na segunda fase, de descida e obscuridade. O cotidiano de Alda Merini, então, é marcado por sofrimento e por dor, sempre acompanhado por um Deus que por vezes está ausente, e quando está presente manifesta-se de modo a não sacralizar os arredores, mas principalmente de modo a condenar e/ou amaldiçoar a pessoa lírica. Por esse motivo, podemos afirmar que o movimento que ocorre na poesia meriniana é o de declínio, uma vez que o sagrado acompanha o eu lírico em sua jornada à escuridão infernal: é nesse processo que sua epifania é experienciada.

Enquanto em Prado a epifania ocorre principalmente no simples cotidiano, em Merini ocorre frequentemente junto a episódios do que ela denomina “*follia*” (“loucura”). E esses episódios, acompanhados por um trauma, são associados às trevas. Portanto, a epifania divina também ocorre na escuridão, ou melhor, no processo de descida experienciado pelo eu-lírico, que vai desde a sensação de loucura até o inferno. Essa postulação parece uma contradição, uma vez que, de acordo com a religião católica, crença adotada por Merini em sua vida e obra, Deus ocupa apenas os céus e, em alguns casos, também o mundo dos homens. No entanto, a poesia de Merini é marcada por contradições e, nesse caso, Deus ocupa também o inferno. É esse movimento que discutiremos mais a fundo no subcapítulo seguinte.

---

<sup>87</sup> Embora o presente trabalho não faça um recorte cronológico ou por obra, mas sim temático, nosso foco concentra-se principalmente neste segundo momento, por representar a fase de maior maturidade poética da autora. Então, a maioria dos poemas de Merini escolhidos são pertencentes a essa segunda fase de produção.

### 3.2. Deus na escuridão

*Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.*  
(Dante, Inferno)

Este subcapítulo procura debater um pouco a respeito da literatura de testemunho e, mais especificamente, do como ela aparece na poesia de Alda Merini em forma e conteúdo. Por fim, analisaremos também como os elementos da esfera religiosa, especialmente a figura de Deus, manifestam-se na produção poética, no caso de Merini, relacionando-se com a escuridão da experiência traumática e, a partir desse movimento, buscaremos compreender de que forma ela se compara à produção de Adélia Prado. Na poesia adelianiana, analisaremos a face sombria de Deus que também se manifesta em sua obra, sendo esse o ponto que mais aproxima as duas autoras nesta subseção.

Enquanto por um lado a poesia moderna se preocupa em explorar o banal cotidiano, por outro lado ela se preocupava e se preocupa em representar também os traumas do mundo moderno, sejam eles individuais ou coletivos. Em primeiro lugar, cabe tentar compreender o que seria trauma, conceito ainda muito discutido e longe de estar esgotado. Paulo Endo nos norteia com um breve resumo de onde surgiu o conceito e como ele vem sendo abordado atualmente:

Herdeado do conceito de trauma físico, que pode ser definido pela invasão e golpeamento de um agente externo sobre o corpo físico que, por efeito desse mesmo golpe, é lesionado, ferido ou machucado, o conceito de trauma psíquico pouco a pouco se tornou portador de outros matizes e exigiu outras inteligibilidades de maior complexidade, a reivindicar, portanto, maior exigência e cuidado por parte dos que dele se apropriam. Nos estudos sobre a memória, o arcabouço conceitual que suporta fundamentalmente o conceito de trauma psíquico é fortemente influenciado pela psicanálise, mas tem sido pouco a pouco alterado em função dos debates uni e interdisciplinares, dos movimentos sociais e das inúmeras pesquisas que prosseguem em torno dos estudos sobre memória social, memória política, memória e identidade, memória coletiva, memória cultural, memória contida (contained memory) e dos estudos cerebrais sobre a memória (ENDO, 2013, p. 43).

Podemos de antemão entender a complexidade do assunto que será concisamente abordado nesse subcapítulo<sup>88</sup>. Além disso, é possível afirmar que falar de trauma é também falar de memória e, portanto, de experiência e recordação. Como resposta a esse trauma, na literatura temos a produção testemunhal que, muitas vezes, pode ser feita por meio de relatos subjetivos, servindo como testemunho de toda uma parcela da população vítima de alguma

---

<sup>88</sup> Por “trauma” ser justamente um tema tão amplo, que abarca tantas áreas do conhecimento, não poderá ser aprofundado em tão poucas páginas. Por esse motivo propomos uma abordagem concisa.

experiência traumática que se deu coletivamente. Portanto, a literatura de testemunho possui um forte caráter de denúncia, mas, ao mesmo tempo, é fragmentária e não consegue comunicar por completo a horrível realidade.

Os estudos da literatura de testemunho são recentes, surgindo com a necessidade de uma atenção para os genocídios que ocorreram e ocorrem na Idade Contemporânea. Dentre tais massacres, podemos destacar as duas Guerras Mundiais e os processos de colonização e imperialismo nas américas e na África. Ainda, cabe destacar também os massacres ocorridos em sistemas carcerários como o brasileiro, e, também (que enfatizaremos bastante mais adiante em nosso trabalho), os massacres ocorridos em manicômios em todo o mundo, como no Brasil e na Itália. A respeito dessa repetição de ocorrências atroz, Koltai, em um artigo que aborda o testemunho a partir de um olhar psicanalítico, apresenta uma importante observação feita por Agamben:

Agamben (1997) vai nessa mesma direção ao chamar nossa atenção para o fato de que a História do século XX, por meio dos seus regimes totalitários e formas inéditas de massacre, inscreveu o assassinato de milhares de pessoas como algo possível, fora de qualquer norma, como se os humanos não participassem de uma realidade comum, a ponto de o assassinato ter deixado de ser entendido enquanto tal, como podemos constatar diariamente na longa série de genocídios em massa que se seguiram à derrocada do nazismo (KOLTAI, 2016, p. 25).

Em “O Narrador”, Benjamin (1994) fala sobre a dificuldade de comunicar a experiência após a Primeira Guerra Mundial, em comparação com a narração que ocorria antes, seja por experiência local e tradicional, seja por experiências adquiridas em viagens. No entanto, após a experiência devastadora do que ainda era chamado de “Grande Guerra”, a experiência em si e a capacidade de transmiti-la estaria comprometida (BENJAMIN, 1994). Conforme Gagnebin analisa, a respeito do texto de Benjamin:

A perda da experiência acarreta um outro desaparecimento, o das formas tradicionais de narrativa, de narração, que têm sua fonte nessa comunidade e nessa transmissibilidade. As razões dessa dupla desaparecimento provêm de fatores históricos que, segundo Benjamin, culminaram com as atrocidades da Grande Guerra (GAGNEBIN, 2006, p. 50).

Essa dificuldade de narrar o ocorrido fica ainda mais nítida com a literatura de testemunho produzida após a Segunda Guerra Mundial pelos ex prisioneiros sobreviventes dos campos de concentração nazistas. Um exemplo que sempre vem à tona é o relato de Primo Levi, um italiano sobrevivente de Auschwitz que publicou *Se questo è un uomo* (no Brasil é intitulado *É isso um Homem*), lançado pela primeira vez em 1947, sendo considerado hoje uma das mais importantes publicações memorialísticas. Nos estudos a respeito de seu testemunho, há sempre

uma constatação: “ela [a narrativa] nunca consegue realmente dizer a experiência inenarrável do horror” (GAGNEBIN, 2006, p. 55). Essa é uma forte característica desse tipo de literatura, seja a respeito do massacre de Auschwitz seja a respeito de qualquer outro massacre equiparável, como aqueles ocorridos em manicômios, cuja semelhança com os campos de concentração é sempre assinalada em estudos a respeito dessas instituições.

Para compreender os estudos de trauma e os relatos de seus sobreviventes, é importante fazer um diálogo interdisciplinar com a área da psicanálise. Sendo assim, a questão do inenarrável, que Walter Benjamin já abordava em seu texto de 1936, pode ser considerada uma das consequências do trauma vivenciado: a dificuldade de exprimir o horror da realidade. A esse respeito, Koltai (2016) afirma: “Essa escrita nasceu de uma proximidade anormal com a morte, uma tentativa encontrada por alguns para integrar, ainda que minimamente, o excesso de real em jogo na experiência traumática” (KOLTAI, 2016, p. 24). Então, existe uma angústia para aquele que procura relatar o acontecido, em que há, ao mesmo tempo, a vontade de denunciar e a dificuldade de expressar. Seligmann-Silva nos ajuda a elucidar um pouco a respeito desse conflito e as razões para a tal adversidade na comunicação:

de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante dos fatos (inenarráveis) como também – e com um sentido muito mais trágico – a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua consequente inverossimilhança. (SELIGMANN-SILVA, 2017, p. 46).

Sendo assim, para conseguir encarar o “inimaginável” da realidade passada que ainda reverbera no presente, a escrita contribui para “o processo de transformar a vivência em experiência” (GHISI, 2019, p. 32). Para esse processo, faz-se importante, como analisa Agnes Ghisi (2019) a respeito do texto de Benjamin, o distanciamento em tempo e espaço e, por fim, o relato. Ainda que seja possível finalmente expressar de alguma forma a experiência traumática, esse relato é sempre fragmentário, pois não se trata de somente uma reconstrução do passado, mas parte de um local muito íntimo e delicado do sujeito. No entanto, por mais subjetivo que o testemunho seja, ainda é possível afirmar que “o universal reside no mais fragmentário” (SELIGMANN-SILVA, 2017, p. 80).

Outra característica importante da literatura de testemunho é justamente como o que é tão individual insere-se também de alguma forma no coletivo, diferente do que ocorre com as autobiografias comuns: “É necessário diferenciar narrativas que postulam uma experiência ‘individual e particular’, na autobiografia tradicional, e ‘a formação de uma subjetividade coletiva do testemunho’” (PENNA, 2003, p. 338 *apud* GINZBURG, 2014, p. 5). Isso ocorre

porque a literatura de testemunho possui um duro papel de expor o que muitos não tiveram a oportunidade de fazer, falando por toda uma comunidade de vítimas. Dessa forma, age sobre o presente, mantendo a memória coletiva viva. Há, então, um compromisso ético no estudo do testemunho, como esclarece Ginzburg:

o estudo do testemunho articula estética e ética como campos indissociáveis de pensamento. O problema do valor do texto, da relevância da escrita, não se insere em um campo de autonomia da arte, mas é lançado no âmbito abrangente da discussão de direitos civis, em que a escrita é vista como enunciação posicionada em um campo social marcado por conflitos, em que a imagem da alteridade pode ser constantemente colocada em questão (GINZBURG, 2014, p. 2).

De todo modo, a arte é importante tanto para o processo de consolidação da experiência, quanto para sua divulgação e denúncia. Participa, então, de um processo individual e coletivo ao mesmo tempo. E na literatura, arte da linguagem, a comunicação do trauma pode ocorrer de diversas formas, ainda que sempre em fragmentos, como insiste lembrar Seligmann-Silva: “Essa linguagem travada, por outro lado, só pode enfrentar o ‘*real*’ equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida” (SELIGMANN-SILVA, 2017, p. 47, grifo do autor). Contudo, ainda que até a linguagem artística possua suas limitações, é por meio dela que Alda Merini relata sua experiência, seja em forma de diário<sup>89</sup>, seja em versos.

Até o momento falamos muito de narrativa e pouco de poesia, que é o tipo de produção literária que estamos analisando neste estudo. Entretanto, como vimos, o testemunho não é linear como uma narrativa comum e segue regras bem distintas. Neste trabalho, compreendemos que a literatura de testemunho não se restringe à prosa, mas estende-se também à poesia, como é o caso de *La Terra Santa* e outros poemas publicados em obras posteriores de Alda Merini.

Mas então, como esse testemunho ocorre na lírica? É certo que cada autor possui suas particularidades, mas o fragmentário proveniente do indizível sempre se manifesta. A linguagem poética, então, com suas inúmeras possibilidades de figuras de linguagem é um terreno propício para a imaginação, tão importante para o testemunho conforme vimos acima. Em sua obra *Estrutura da Lírica Moderna*, Hugo Friedrich (1991) busca compreender a nova poesia que havia se consolidado no século XIX, sendo Baudelaire um exemplo de nome de força. Friedrich (1991) elabora a respeito de diversas características, mas iremos nos ater à que

---

<sup>89</sup> Alda Merini publica *L'altra verità. Diario di una diversa* pela primeira vez em 1986, seguido da publicação de *La Terra Santa*. É sua primeira produção em prosa e consiste em um relato memorialístico dos anos que viveu no manicômio.

é chamada de “obscuridade”, nome atribuído pelo próprio crítico alemão. Trata-se justamente da dificuldade de compreensão da poesia moderna, não possuindo ela uma imediatez comunicativa, ou, como quer Berardinelli, “a não universalidade imediata da poesia” (BERARDINELLI, 2007, p. 132). Essa nuance pode ser uma possibilidade de comunicar aquilo que é inenarrável. Talvez o que não possa ser narrado possa ser poetizado. Ou ainda, a estrutura da lírica moderna pode permitir dizer algo que é tão difícil de ser colocado na narração, seja ela oral ou escrita.

No entanto, é preciso destacar que, ao escrever um poema, o poeta age como “inteligência poetante, como ‘operador’ da linguagem, como artista que exercita os atos metamorfoseadores de sua fantasia imperiosa” (FRIEDRICH, 1991, p. 115 *apud* BERARDINELLI, 2007, p. 130). Sendo assim, não se trata de um fluxo de consciência desordenado, mas de uma forma literária com suas preocupações estéticas. No caso de Merini, isso é bem marcante, uma vez que, em seu verso livre, preocupa-se com a escolha lexical, sonoridade e ritmo de suas composições, dentre vários outros aspectos.

Em todo caso, independentemente de seu formato, é preciso salientar que a literatura de testemunho deve ser estudada por meio de uma análise extra literária, tendo em vista que ela se relaciona diretamente com o fato histórico e com a vivência pessoal de quem a “narra”<sup>90</sup>. Se pretendermos ler determinados poemas de Merini com um olhar voltado para o testemunho, é preciso considerar o contexto histórico e pessoal do trauma vivido pela autora. Ainda que a segunda parte de sua produção poética tenha sido mais marcada pelo trauma (especialmente a obra *La Terra Santa*, que podemos considerar verdadeiramente testemunhal), toda a obra meriniana é marcada por suas angústias pessoais. Muitas vezes, seus poemas possuem remetentes explícitos de sua vida real, como sua amiga e crítica literária Maria Corti, ou o próprio médico do hospital psiquiátrico. Desse modo, entendemos que é preciso ler sua poesia como um todo para além do próprio texto para verdadeiramente compreendê-la. Desconsiderar o contexto histórico e sua vivência pessoal seria uma leitura limitada, para não dizer incompleta, da obra da autora milanese. O teor autobiográfico, principalmente da segunda parte de sua poesia, deve ser levado em consideração na análise poética.

Sendo assim, é preciso conhecer um pouco mais a respeito da biografia de Merini, voltando-nos para suas angústias pessoais que, segundo alguns analistas de sua obra, como Ambrogio Borsani (2018), poderiam ter culminado em sua condição clínica. Independentemente da veracidade dessa alegação, alguns eventos trágicos marcaram a vida e

---

<sup>90</sup> Além disso, na perspectiva de análise deste trabalho, é importante considerar questões externas ao texto em si, como já defendemos anteriormente.

obra da autora, ajudando na construção do Deus punitivo e impiedoso que sempre aparece em seus poemas: “Ó Pai, ó Amigo, por que queres sepultada / dentro da tumba do meu próprio nome / eu consciente, eu viva / e eu, perenemente apaixonada” (MERINI, 2018, p. 79, tradução nossa)<sup>91</sup>.

Em primeiro lugar, morando em Milão e tendo nascido em 1931, Alda Merini vivenciou de perto a Segunda Guerra Mundial e suas consequências catastróficas, sendo afetada diretamente por ela. Durante sua juventude, sua casa foi atingida por uma bomba. Apesar de não haver feridos nesse incidente, esse acontecimento trágico teve consequências em sua vida e, para ajudar financeiramente a família, não pôde continuar seus estudos e ingressar no *liceo* (correspondente ao Ensino Médio no Brasil). Isso afetou fortemente a jovem que já escrevia e sonhava em seguir uma carreira intelectual. Desde sempre suas produções poéticas esboçaram uma certa negatividade diante da vida, um pessimismo, que muito se devia às influências poéticas e ao estilo da época, mas que também refletiam uma certa perspectiva provinda de suas experiências. A religião também já aparecia mesclada a essa escuridão, como uma figura causadora de tormenta. Como exemplo, em 1955, Merini publica o livro de poemas intitulado *Paura di Dio* (de onde foi retirado o poema de cujo trecho foi inserido logo acima, no parágrafo anterior), que representa bem esse sentimento que já permeava sua obra e que viria a se intensificar.

De todos os infortúnios vividos pela autora, o que se configurou em um verdadeiro trauma foram seus anos de internamento no Hospital Psiquiátrico Paolo Pini. Merini foi internada pela primeira vez em 31 de outubro de 1965 contra sua vontade, após uma briga com o marido, que logo ligou para a ambulância. Por quatorze anos ficou em um “contínuo entrar e sair através das portas da danação” (BORSANI, 2018, p. XXVIII, tradução nossa)<sup>92</sup>, saindo e voltando para o manicômio diversas vezes, marcando sua vida e sua produção literária para sempre.

No período em que Alda Merini foi internada (entre 1965 e 1975), a psiquiatria sofria grandes mudanças que culminaram no fechamento dos manicômios no fim dos anos 70. Essas mudanças ocorriam internacionalmente, mas principalmente nos EUA e na Europa, com destaque justamente para Itália, país onde nasceu e atuou Franco Basaglia, quem dá nome à

---

<sup>91</sup> “Da questi occhi / Da questi occhi cerchiati di dolore / che ancora non Ti vedono, Signore, / riflesso dentro il mondo, / salvami Tu: sepolta sotto il ciglio / ho una vena di sguardo fuggitiva, / grave di intelligenza, / pallida di tremore inopinato. / Toglimi a me che ho fatta rete intorno / alle stesse bellezze che mi hai date, / che ho mutilati con stoltezza viva / i margini della forza. / *O Padre, o Amico, perché vuoi sepolta / entro la tomba del mio stesso nome / me cosciente, me viva / e me, perennemente innamorata?*”

<sup>92</sup> “un continuo entrare e uscire attraverso le porte della dannazione.”

'Reforma Basaglia', nome popular dado à lei 180, que institucionaliza o fechamento dos manicômios, após muita luta por parte dos estudantes e trabalhadores desde o fim da década de 60 (ZINNARI, 2021, p. 430). Infelizmente, a autora italiana foi internada antes da reforma psiquiátrica e vivenciou uma dura realidade que tantos já estavam tentando reverter nas ruas. Essa experiência é inclusive comparada a campos de concentração por diversos autores e ativistas da luta antimanicomial. Outra comparação possível é com o próprio encarceramento em prisões comuns:

Quase não havia distinção entre o tratamento dos pacientes nos hospitais psiquiátricos e de criminosos em prisões. Na maioria dos casos, ser internado em um manicômio envolveria exclusão da sociedade e, antes do final dos anos 1970, também correspondia com a perda do direito ao voto. Pacientes doentes mentais nos manicômios italianos durante a maioria do século 19 e começo do século 20 foram, portanto, privados de seus direitos fundamentais como cidadãos. Esse processo de desumanização era muito raramente reversível e significava que o paciente que era liberado iria então enfrentar sérias dificuldades ao procurar emprego e escapar do estigma social (ZINNARI, 2021, pp. 430-431, tradução nossa).<sup>93</sup>

Como Zinnari (2021, p. 431) lembra, manicômios de modo geral ficam escondidos nas zonas marginais da cidade, assim como os presídios. A ideia era justamente isolar aqueles corpos da sociedade, como se não fossem humanos. O isolamento dos pacientes fazia parte de um grande processo de desumanização desses corpos, o que era reforçado no tratamento dentro das instituições. O relato de Merini ilustra bem essa desumanização institucionalizada: “As horas naquele tristíssimo lugar não passavam nunca. Nos alinhavam sobre uns longos bancos, todos nós com rostos iguais, amorfos; e olhávamos para o chão como os condenados à morte. Nunca nos davam nada para fazer. As enfermeiras não nos olhavam nunca” (MERINI, 2013, p. 62 *apud* ZINNARI, 2021, p. 431, tradução nossa)<sup>94</sup>. Essa imagem descrita pela escritora milanesa lembra presídios e campos de concentração, em que todos devem parecer iguais. A descrição também mostra a visão que Merini tinha a respeito de sua experiência manicomial: “o manicômio será sempre associado a esse campo semântico: prisão, barreiras, portões fechados. A tudo que lhe distancia da vida, da poesia. Um lugar que deveria ser seu espaço de

<sup>93</sup> “there was almost no distinction between the treatment of psychiatric patients in mental hospitals and of criminals in prisons. In the majority of cases, being interned in an asylum would involve exclusion from society and, before the end of the 1970s, it also corresponded with a loss of the right to vote. Mentally ill patients in Italian asylums during most of the 19th and early 20th centuries were, therefore, deprived of their fundamental rights as citizens. This process of de-humanization was very rarely reversible and meant that the patient who was released would then face serious issues in finding employment and escaping social stigma after the internment.”

<sup>94</sup> “Le ore in quel tristissimo luogo non passavano mai. Ci allineavano su delle lunghe panacce, tutti noi con le facce eguali, amorfe; e guardavamo per terra come le condannate a morte. Non ci davano mai nulla da fare. Le infermiere non ci guardavano mai.”

recuperação, revela-se, ao contrário, como um catalisador de seu mal-estar” (GHISI, 2019, p. 36).

Durante o período em que estava entre o manicômio e sua casa, a produção poética de Merini cessou, resultando em um longo silêncio poético: “A poesia está suspensa, nada poderá ser como antes” (BORSANI, 2018, p. XXVII, tradução nossa)<sup>95</sup>. Após o fim dos anos de internamento que perduraram por 10 anos ao todo, seu silêncio se prolongou por mais quase 10 anos, quando finalmente a autora publicou seu *magnum opus* em 1984: o livro de poemas *La Terra Santa*, que tanto já comentamos neste trabalho. Ainda que se trate de poesia, a obra possui um forte teor autobiográfico, configurando-se, de alguma forma, como um relato testemunhal da autora. Essa obra iria marcar o início de uma nova fase na poética meriniana, uma fase marcada pelo trauma da experiência manicomial, que ecoaria ainda em seus versos futuros. Tanto nessa obra quanto na obra em prosa que publicará na sequência em 1986, Merini, “dilatando a memória dentro de uma vasta dimensão emotiva, canta os humilhantes abismos do manicômio” (BORSANI, 2018, p. XXIX)<sup>96</sup>. Diante do horror que havia experienciado, conseguia finalmente expressar-se, tentando recuperar-se do sofrido passado que ainda ecoava no presente:

A poeta (re)vive e (re)escreve a experiência desse período: ficcionaliza-a a fim de compreendê-la e transformá-la, enfim, em algo seu. A vivência do internamento é algo que a marca tão profundamente, que Merini sente necessidade de “expurgar-se” dela, colocando-a para fora, no campo da comunicação, a fim de falar sobre ela. Esse “falar sobre”, entretanto, dá-se em versos, especialmente em *La Terra Santa*. É na relação com a palavra que Merini é capaz de recuperar sua vida, seu “eu”, e reconstruir sua história, em versos. A obra de 1984 marca o ápice desse ato de reapropriação da própria subjetividade: nesta obra, a tragédia do manicômio é colocada no plano da poesia, da palavra escrita e cantada, e ali a singularidade é retomada ao longo dos versos, em que ecoa o lirismo órfico de outrora, mas agora com a exigência comunicativa da experiência vertiginosa do manicômio. É com *La Terra Santa* que o silêncio imposto pelos anos de internamento é rompido.” (GHISI, 2019, p. 32).

Nos poemas autobiográficos de Merini, o trauma aparece em conteúdo e forma, sendo em *La Terra Santa*, explicitamente testemunhal, ou em poemas publicados em obras posteriores. Em sua figuração poética do manicômio, Merini utiliza-se de diversos recursos estilísticos. Valentina Calista (2010) faz uma boa análise de como sua poesia se configura nessa obra em especial, mas seguindo também alguns padrões anteriores, e mantendo algumas características que surgiriam somente após o silêncio poético: Há uma permanência da

<sup>95</sup> “La poesia è sospesa, nulla potrà essere come prima.”

<sup>96</sup> “dilatando la memoria dentro una vasta dimensione emotiva, canta le umilianti voragini del manicomio.”

influência tradicional verificada na métrica que sempre esteve presente. Ainda, o sistema rítmico possibilita assonâncias constantes que, pela sua sonoridade e distribuição, criam um efeito de eco (CALISTA, 2010, p. 100). Esse efeito de eco muito se relaciona a uma constante verificada na literatura que surge a partir do trauma. A repetição é uma nuance verificada e apontada pelos estudiosos da literatura de testemunho, como se houvesse uma necessidade de um repetido retorno ao trauma vivido. “Como Cathy Caruth observa, a tendência na direção da repetição é uma das características mais comuns da escrita de trauma, e isso serve ao propósito de ‘repetidamente trazer [a pessoa traumatizada] de volta à simulação do trauma’” (CARUTH, 2016, p. 4 *apud* ZINNARI, 2021, pp. 428-429, tradução nossa)<sup>97</sup>. É possível verificar esse eco nos poemas que já analisamos e nos que ainda iremos analisar meticulosamente, mas também ao longo da segunda fase de sua obra, pela repetição recorrente de termos que remetem ao manicômio.

Ainda sobre *La Terra Santa*, Calista (2010) vai além em sua análise: não é somente na forma que a peculiaridade da linguagem meriniana se manifesta, mas antes na carga metafórica e imagética. É uma linguagem repleta de metáforas, com referências bíblicas e literárias, e impregnada de elementos clássicos. A ritmicidade favorece um estado de angústia latente, como também a oralidade e coloquialidade do tom utilizado. A sensação de angústia e obsessão está sempre presente nessa obra, marcando um caminho íntimo de sofrimento, que lembra a Paixão de Cristo. Algumas palavras que já vimos em seus poemas, como “sombras, gritos, inferno, malditos, manicômio, loucura, gemido obscuro, tormento” são recorrentes em sua poética, construindo um quadro de dor com nuances obscuras, mas que busca a salvação e o renascimento. É uma literatura de alcance psicanalítico, que possui inspiração inegável na dor da experiência manicomial, culminando em um estilo que vai além do literário (CALISTA, 2010, p. 100).

A religião é um elemento sempre presente nas metáforas que a autora italiana faz com o espaço do manicômio. A comparação entre o sofrimento de modo geral, e o campo sagrado é sempre reforçada em sua produção poética. Em *La Terra Santa*, esse é um componente especialmente fundamental, que conduz todo o fio poético da obra. Entre tantas associações que remetem à bíblia e à religiosidade católica, destacamos primeiramente uma que também remete à tradição literária: o inferno de Dante, mas especificamente suas ilustrações feitas pelo artista francês Gustave Doré: “Acredito que somente as ilustrações de Doré para a Divina

---

<sup>97</sup> “As Cathy Caruth observes, the tendency toward repetition is one of the most common characteristics of trauma writing, and it serves the purpose of ‘repeatedly bringing [the traumatized person] back into the situation of the trauma’”

Comédia dantesca pudessem retratar bem o fascínio e a monstruosidade do manicômio” (MERINI, 2007, p. 115 apud CALISTA, 2010, p. 96, tradução nossa)<sup>98</sup>. Abaixo, um exemplo dessa representação artística feita por Doré:

**Figura 2 – A embarcação das almas.**



DORÉ, Gustave. The embarkation of the souls. 1861-1868. Xilogravura de topo. 30 x 23 cm. In: *The Dore illustrations for Dante's Divine comedy*: 136 plates. New York: Dover Publications, 1976, p. 10. Imagem Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/gustave-dore/a-embarcacao-das-almas>. Acesso em: 24 mai. 2023.

Os poemas de Merini, desde a primeira fase de sua poética, sempre trabalharam a questão da religiosidade associada à escuridão, como se o eu lírico tivesse que atravessar um caminho purgativo para alcançar a salvação: “a *noite*, a *obscuridade*, é o único ponto em que se pode encontrar a estrada da *salvação*, da *luz*, mas não sem antes ter percorrido aquela estrada banhada pelo canto da lírica, que traça a trilha para uma *ressurreição* humana” (CALISTA,

<sup>98</sup> “Credo che solo le illustrazioni del Doré per la *Commedia* dantesca potessero rendere bene il fascino e la mostruosità del manicômio.”

2010, p. 84, grifo da autora, tradução nossa)<sup>99</sup>. De forma resumida e mais íntima, “é na noite da alma que se encontra a Salvação eterna” (CALISTA, 2010, p. 87, tradução nossa)<sup>100</sup>. Como vimos no capítulo anterior, o sofrimento está sempre presente nas composições da autora italiana, frequentemente associado à Paixão de Cristo. A figura divina aparece também em sua poesia pós trauma, seja nas obras configuradas como autorrelato ou não, muitas vezes ligada à dor e à escuridão. Assim, juntamente com a utilização desses elementos religiosos do catolicismo, é criada a imagem de um inferno que corresponde ao manicômio. No entanto, o eu lírico não abandona a esperança da salvação, que está na própria escrita, na própria poesia. Como afirma a própria Merini em um texto que escreve na edição de *Fogli bianchi* (1987):

Trata-se de uma poesia que misteriosamente e através de jogos subterrâneos da psique se estrutura num momento mágico, fala obsessivamente do mesmo tema, narra-o, lamenta-o. [...] Nesta segunda fase há sempre, contudo, um momento de libertação, um estado de graça da poesia, apercebo-me disso. Mas não há recuperação do esforço doloroso, fica-se prostrado como numa oferta extrema, estendido sobre um leito de lamentação (MERINI, 1987, tradução de Clara Rowland *apud* ROWLAND, 2004, p. 13).

O que ela denomina “momento mágico” e “estado de graça” denuncia a proximidade de sua concepção, linguagem e poética, com os elementos de ordem do espiritual e sagrado. A utilização desses elementos contribui de modo orgânico na construção poética do trauma, colaborando para a comunicação do indizível. Colocando de outra forma, é a partir da construção de um imaginário religioso e bíblico que se dá a representação da experiência manicomial na obra meriniana. É impossível ler Merini e compreender sua obra sem compreender também o universo sagrado que é representado e, conseqüentemente, o Deus meriniano, que surge na decadência e na escuridão. Após a experiência manicomial, o universo sagrado vai mostrando-se cada vez mais próximo dessas características, propondo um movimento de descida ainda mais acentuado: “esta doce manhã / trará no rosto a marca / das minhas decadências...” (MERINI, 2004, p. 99, tradução de Clara Rowland)<sup>101</sup>.

Uma importante característica da obra meriniana com um todo é a contradição, como veremos no poema que apresentaremos em seguida. No caso específico da representação da experiência manicomial, utiliza-se de elementos bíblicos que estabelecem o conflito entre danação e salvação, entre inferno e terra prometida. O próprio título de *La Terra Santa* sugere

---

<sup>99</sup> “La notte, l’oscurità, è l’unico punto in cui si può trovare la strada della *salvezza*, della *luce*, ma non senza prima aver percorso quella strada bagnata dal canto, dalla lirica, che traccia il sentiero per una *resurrezione* umana.”

<sup>100</sup> “È nella notte dell’anima che si trova la Salvezza eterna”

<sup>101</sup> “questo dolce mattino / porterà in fronte il sigillo / delle mie decadenze...” (MERINI, 2004, p. 98)

essa contradição, pois ao mesmo tempo que remete imediatamente à terra sagrada, também faz alusão ao próprio espaço do manicômio. Possui “uma natureza que colhe os fantasmas poéticos do real, o manicômio tido como lugar sagrado da perdição, das almas vagantes, mas lugar da salvação que encerra em si o clima incoerente e vertiginoso de uma loucura que reforçou a poética da autora, assim como a memória” (CALISTA, 2010, pp. 94-95, tradução nossa)<sup>102</sup>.

O primeiro poema de Merini que iremos analisar é retirado, mais uma vez, é *La Terra Santa*, publicado pela primeira vez em 1984. O poema escolhido representa bem essa contradição tão marcante em sua obra, além de ser um exemplo que consegue transmitir o teor do livro onde foi publicado, tendo inclusive o mesmo nome dele:

### La Terra Santa

Ho conosciuto la mia Gerico  
ho avuto anch'io la mia Palestina,  
le mura del manicomio  
erano le mura di Gerico  
e una pozza di acqua infettata  
ci ha battezzati tutti.  
Lì dentro eravamo ebrei  
e i Farisei erano in alto  
e c'era anche il Messia  
confuso dentro la folla:  
un pazzo che urlava al Cielo  
tutto il suo amore in Dio.

Noi tutti, branco di asceti  
eravamo come gli uccelli  
e ogni tanto una rete  
oscura ci imprigionava  
ma andavamo verso la messe,  
la messe di nostro Signore  
e Cristo il Salvatore

Fummo lavati e sepolti,  
odoravamo di incenso.  
E dopo, quando amavamo  
ci facevano gli elettrochoc  
perché, dicevano, un pazzo  
non può amare nessuno.

Ma un giorno da dentro l'avello  
anch'io mi sono ridestata

### A Terra Santa

Conheci Jericó,  
também eu tive a minha Palestina,  
os muros do manicômio  
eram as muralhas de Jericó  
e um poço de água infecta  
batizou-nos a todos.  
Lá dentro éramos judeus  
e os Fariseus ficavam no alto  
e, perdido, na multidão,  
estava também o Messias:  
um louco que gritava aos céus  
todo o seu amor por Deus.

Todos nós, rebanho de ascetas  
éramos como pássaros  
e de vez em quando uma rede  
obscura aprisionava-nos  
mas íamos a caminho da colheita,  
a colheita do nosso Senhor  
e Cristo o Salvador.

Fomos lavados e sepultados,  
cheirávamos a incenso.  
E depois, quando amávamos  
davam-nos choques elétricos  
porque, diziam, um louco  
não pode amar ninguém.

Mas um dia de dentro do sepulcro  
também eu me levantei

<sup>102</sup> “una natura che coglie i fantasmi poetici del reale, il manicomio reso come luogo sacro della perdizione, delle anime vaganti, ma luogo della salvezza che racchiude in se il clima incoerente e vertiginoso di una follia che ha irrobustito la poetica dell'autrice così come la memoria.”

e anch'io come Gesù  
 ho avuto la mia resurrezione,  
 ma non sono salita ai cieli  
 sono discesa all'inferno  
 da dove riguardo stupita  
 le mura di Gerico antica.<sup>103</sup>

e também eu como Jesus  
 tive a minha ressurreição,  
 mas não subi aos céus  
 desci ao inferno  
 de onde revejo estupefata  
 as muralhas da antiga Jericó.<sup>104</sup>

O poema é dividido em 4 estrofes que funcionam de forma diferentes entre si. A terceira estrofe, por exemplo, possui métrica bem marcada, com formato AABBA. Já as demais, ainda que não possuam métricas tão definidas, têm uma ritmicidade bem evidente. Ele é composto principalmente por versos que variam entre 7 e 9 sílabas poéticas. Essa recorrência promove sonoridade ao texto, juntamente com outros recursos estilísticos. Alguns exemplos são: a rima entre “*Signore*” e “*Salvatore*” nos versos 6 e 7 da 2ª estrofe; o polissíndeto (repetição da conjunção “e”) nos versos 8 e 9 da 1ª estrofe; a anáfora de “*anch'io*” nos versos 2 e 3 da 4ª estrofe; a anadiplose de “*la messe*” nos versos 5 e 6 da 2ª estrofe; a aproximação sonora em “*stupita e antica*” entre as últimas sílabas das últimas palavras dos últimos versos, finalizando o poema, além de diversas assonâncias e aliterações ao longo de seus versos. Outra característica que chama atenção na forma é o uso principalmente da primeira pessoa do plural, remetendo a uma coletividade e falando por todas os pacientes. Isso e a musicalidade da forma, juntamente ao conteúdo extremamente religioso, lembra uma espécie de uma oração inicialmente.

Nos primeiros versos, já ocorre a “caracterização bíblica do espaço do hospital” (ROWLAND, 2004, p. 15), de modo que ele é associado à Terra Santa (título do poema), a Jericó e à Palestina. Em seguida, o mesmo espaço remete a uma prisão, com a utilização da palavra “muros” duas vezes. “Então, há uma subversão do que é a Terra Prometida, aqui transformada em espaço de sofrimento, solidão e angústia” (GHISI, 2019, p. 45). Os verbos estão no passado e o eu lírico parece lembrar um momento anterior, cuja contradição é já revelada nos primeiros versos. Seguindo o mesmo movimento, faz uma subversão de mais um elemento da religião católica: a água benta é chamada de “água infectada”, que batizou todos aqueles no manicômio.

Então, alguns personagens bíblicos são apresentados como os hebreus, fariseus e o Messias. Esses personagens também são situados em espaços específicos: os hebreus estavam ali dentro, inclusive a pessoa lírica, os fariseus estão no alto e o Messias está no meio da multidão. Ainda sobre o Messias, podemos inferir que se trata de Cristo pelas referências

<sup>103</sup> MERINI, 2004, pp. 76 e 78.

<sup>104</sup> MERINI, 2004, pp. 77 e 79, tradução de Clara Rowland, com adequação para o português brasileiro.

católicas. Ele gritava aos céus, com muita veemência, palavras de amor a Deus. Podemos perceber, então, os papéis ocupados pelos pacientes e pelos funcionários do manicômio:

os enfermeiros e médicos são aqui relacionados aos Fariseus, enquanto os pacientes são os Hebreus. A relação entre internados e pessoas que os mantêm presos é associada a uma guerra milenar: a sociedade sempre excluiu e não soube lidar com o diferente. Até mesmo Jesus é colocado no patamar dos “loucos”, e grita seu amor a Deus. Isto porque ele também foi refutado pela sua sociedade (GHISI, 2019, pp. 45-46).

Além das conjugações na primeira pessoa do plural em todo o poema, o uso do pronome indefinido “*tutti*” (“todos”) pela segunda vez reforça a noção de coletividade. Novamente, os pacientes são comparados a uma categoria religiosa, dessa vez “ascetas”, religiosos conhecidos principalmente por suas privações, assim como os pacientes, que estavam encarcerados. O eu lírico não aponta imediatamente para a grande diferença entre ambas privações: no caso dos ascetas, são uma escolha, mas não para os prisioneiros psiquiátricos. A ideia de liberdade e aprisionamento é explorada logo em seguida, quando dessa vez os pacientes são representados como pássaros e simbolizando a liberdade, mas que logo, no próximo verso, encontram-se diante de uma rede. A rede que aprisiona os pássaros-pacientes é descrita como obscura, criando uma atmosfera sombria que envolve o espaço do manicômio. Para finalizar a estrofe, o eu lírico afirma que “nós” (ele e os pacientes) seguiam na direção da colheita do Senhor, representando, assim, a atitude de bons fiéis. É interessante também que a palavra “colheitas” em italiano é a mesma palavra que “missas” (“*messe*”), possibilitando uma conotação.

Na outra estrofe, o eu lírico inicia dizendo que foram lavados e sepultados, como se estivessem mortos. Também cheiravam a incenso, o que novamente remete ao momento do sepultamento. Entende-se que os próprios momentos da limpeza e do descanso lembravam momentos mórbidos aos olhos do eu lírico e/ou da testemunha. O momento sinalizado no verso seguinte também é um ato que deveria ser prazeroso, o ato sexual (referenciado pelo verbo “amar”), mas ele é interrompido no próximo verso com o eletrochoque aos quais eram submetidos como punição. A justificativa finaliza a estrofe, com a dura afirmação que um louco não pode amar ninguém. Sobre essas duas estrofes do meio do poema, Agnes Ghisi (2019) faz um apontamento relevante:

Há [...] termos simbólicos (os pássaros, a rede) e outros mais concretos (o eletrochoque), o que evidencia as ideias contrastantes que cada um representa. Para concebermos a figura de Merini e dos demais pacientes, ela nos transporta para o plano da metáfora e do simbolismo, enquanto que para relatar os horrores do manicômio, a

realidade basta. Para ela, o único pecado cometido por um paciente manicomial é o de amar – ou seja, não há, de fato, pecado (GHISI, 2019, p. 46).

Na estrofe final, a partir do segundo verso, a voz usada é a primeira pessoa do singular, em contraste com o plural preferido precedentemente. Assim, essa estrofe diz respeito principalmente a uma subjetividade específica. Além disso, nessa estrofe, entendemos, pela primeira vez a partir da conjugação verbal, na versão original em italiano, que a voz do poema é feminina.

No primeiro verso da última estrofe, o eu lírico retoma o momento da morte, encontrando-se dentro do sepulcro mais um dia. Então, o sujeito lírico se compara com Jesus e diz que ele também se levantou após seu sepultamento e teve a sua ressurreição. No entanto, ocorre uma subversão típica dos poemas merinianos: a pessoa lírica não sobe aos céus, o que seria esperado tendo Cristo como referência, mas desce ao inferno. Esse movimento de descida também é típico da poética meriniana, como já comentamos no capítulo 2, e ele é construído a partir das comparações e contradições ao longo do poema. Assim, como em uma epifania, o eu lírico vê “estupefata as muralhas da antiga Jericó”. Desse modo, compreende-se que, mesmo após a liberdade, representada pela ressurreição cristã, ainda é possível avistar os muros de seu passado antigo, o manicômio, representado por um local bíblico. Agnes Ghisi (2019) também comenta essa parte do poema:

Como em muitos de seus poemas, a salvação é uma conquista impossível, a angústia e o sofrimento são constantes e inescapáveis. O manicômio se revela, então, uma inevitabilidade e uma constância, porque se reverbera na vida pós-manicômio. A salvação não apenas não se dá, como o resultado é seu oposto: a danação, a descida ao inferno. Assim, a saída do manicômio não se configura como um evento positivo, pelo contrário, os muros continuam ali (GHISI, 2019, p. 46).

O poema *La Terra Santa* de Merini, em linhas gerais, constrói uma atmosfera mórbida e obscura em que insere o local do manicômio, descrevendo por meio de imagens, ora metafóricas ora literais, a realidade dos pacientes do hospital psiquiátrico. Em suas comparações, o eu lírico se vale do universo bíblico, trazendo sempre elementos da religiosidade católica. Por meio dos elementos apontados, o movimento de descida é traçado e é dessa forma que o relato testemunhal se dá. Ao final do poema, as marcas do trauma estão bem explícitas, uma vez que, mesmo após a saída do manicômio, as memórias e o sentimento permanecem, não podendo ser apagadas por completo.

“A obra de 1984 estabelece seu ápice poético nesse movimento, entretanto, essa ação não cessa com *La Terra Santa*, porque da mesma forma não cessa o confronto com o próprio passado e com o outro” (GHISI, 2019, p. 46). Assim, como já discutimos anteriormente neste

subcapítulo, o trauma da experiência manicomial não se encerra em suas obras testemunhais. Toda a produção seguinte de Merini será marcada por esse duro período, mas as marcas aparecem diluídas em sua poética, quase sempre associadas à escuridão e ao sagrado, especialmente à figura divina.

O poema que veremos a seguir foi publicado pela primeira vez em 2007, na obra *Francesco. Canto di una creatura*, ou seja, foi publicado significativamente após *La Terra Santa*, sua produção poética mais próxima de um testemunho. Em sua produção posterior, a experiência manicomial é menos explicitamente mencionada, mas seus ecos são bem evidentes. Como de costume, essa reminiscência é apresentada frequentemente em diálogo com o campo religioso. No caso do poema seguinte, o próprio nome do livro em que foi publicado já denuncia esse diálogo, referindo-se a São Francisco de Assis:

Tutte le meraviglie, Dio,  
si occultano nella tua notte,  
nella mano pietosa del buio.  
Tutti i grandi amori  
si consumano nel silenzio  
nella mano pietosa dell'abbandono.<sup>105</sup>

Todas as maravilhas, Deus,  
se ocultam na tua noite,  
na mão piedosa do escuro.  
Todos os grandes amores  
se consumam no silêncio  
na mão piedosa do abandono.<sup>106</sup>

O poema é curto e composto de apenas uma estrofe de 6 versos. O verso é livre e não há uma grande preocupação relacionada à métrica, havendo versos com diversos tamanhos. Ainda que não haja divisão de estrofes, podemos perceber uma divisão lógica do poema em duas partes: os três primeiros versos e os três últimos, separadas inclusive por ponto final. As duas partes configuram um paralelismo, uma vez que a segunda repete a estrutura sintática da primeira. Além disso, há também a repetição do trecho “*nella mano pietosa*” (“na mão piedosa”), expressão que irá caracterizar dois elementos diferentes em cada parte. Ainda, é possível constatar que também não há uma grande preocupação quanto à sonoridade do poema, não havendo rimas ou repetições muito significativas. No entanto, é possível identificar a ocorrência de assonâncias e aliterações em alguns versos, como a aliteração da letra “s” no quinto e penúltimo verso. A repetição dessa consoante nesse verso em especial contribui para seu significado, pois juntamente à palavra “*silenzio*” (“silêncio”), parece provocar o som feito para pedir silêncio, a interjeição “sh”.

O primeiro verso se inicia com o pronome indeterminado “*tutte*” (“todas”), dando ideia de abundância, referindo-se às maravilhas. Entendemos que o verso, e também todo o poema,

<sup>105</sup> MERINI, 2018, p. 673.

<sup>106</sup> MERINI, 2018, p. 673, tradução nossa.

é voltado a Deus, o que podemos verificar pelo vocativo no final. O segundo verso logo propõe uma subversão típica da poética meriniana: se no primeiro as maravilhas eram evidenciadas, no segundo temos o oculto e a noite, elementos que não são imediatamente associados à “maravilhas”. Então, marcada pelo pronome possessivo “tua”, há a construção de uma atmosfera sombria atribuída à própria figura divina, em que tudo o que é maravilhoso está oculto na noite de Deus.

O terceiro verso deixa essa noção ainda mais evidente, com o uso da palavra “buio” (“escuro”). Esse verso apresenta uma personificação, em que a escuridão possui mãos, membros que realizam a ação de pegar e ao mesmo tempo de doar. Mais uma vez, temos uma contradição instaurada, em que essas mãos são associadas à atmosfera sombria que vem sendo construída, mas também são piedosas.

O quarto verso dá início à segunda parte do poema, como propusemos anteriormente. Segue a mesma lógica da anterior, iniciando-se com o pronome indeterminado “*tutti*” (“todos”), mais uma vez buscando um significado abrangente e generalizante. Para que a caracterização proposta seja ainda mais enfática e intensa, há o uso do adjetivo “grande”, referindo-se a “amores”, o tema central desta parte do poema. Nesse caso, diferente do primeiro verso, não há um direcionamento a Deus por meio de vocativo.

O quinto verso continua a frase iniciada no verso anterior, mais uma vez propondo uma subversão: os amores, que antes eram caracterizados pela grandeza e abundância, agora se encerram no silêncio. Associado aos amores, o verbo “consumar” dá a ideia de fim, e o substantivo “silêncio” dá a ideia de vazio, o que contrasta fortemente com as noções anteriores, marcadas pelo adjetivo “grandes” e pelo pronome “todos”. O último verso também é marcado por uma personificação, assim como o terceiro verso, mas aqui, o “abandono” que possui mãos. Esse elemento, junto ao silêncio e à consumação do verso anterior, constrói a ideia de solidão. No entanto, as mãos são novamente marcadas por uma contradição: são ligadas ao abandono, mas também são piedosas.

Nesse segundo momento, então, entende-se que há uma visão pessimista do amor, que termina em solidão. E ainda que não haja uma menção explícita a Deus nessa segunda seção, se estendermos o vocativo que introduz e conduz o texto, é possível compreender que esse poema, que também se assemelha a uma denúncia, está voltado a Deus. Os amores seriam um exemplo das maravilhas divinas, sendo inclusive o valor cristão mais importante. Além disso, parece que o próprio amor *de* e *por* Deus está comprometido, uma vez que todos os amores estão fadados ao abandono.

De modo geral, a primeira parte do poema fala de escuridão e a segunda de solidão, dois elementos distintos, mas que dialogam. É nesse universo escuro e solitário que o eu-lírico meriniano se vê. E a percepção de mundo da pessoa lírica é conflituosa, marcada por contradições, de modo que nem tudo é terrível a todo momento, mas é predominante a sensação de estar abandonado por Deus no breu. Assim, ele não nega que Deus, suas maravilhas, os grandes amores e piedade existam, mas acredita que eles se escondem e são finitos, de forma que o eu do poema é sempre privado de acessá-los.

E quanto a Adélia Prado? Como podemos compará-la a essas constatações a respeito da poética meriniana? Em primeiro lugar, é importante compreender que o trauma não marca em nenhum momento a vida da autora brasileira, e sua produção poética não é caracterizada de modo algum como literatura de testemunho. O que podemos indicar como um ponto de convergência entre as duas, neste subcapítulo, é a representação de Deus na escuridão.

Na poesia adeliana, Deus está presente em tudo, nos momentos bons e epifânicos, nos momentos cotidianos, mas também nos momentos de solidão e tristeza. De modo geral, a associação da figura divina com a bondade, generosidade, amor, alegria e prazer é mais comum na poética adeliana. Até mesmo em cenas rotineiras, sem muita grandiosidade, Deus parece fazer-se presente em momentos agradáveis como na alimentação, na natureza e na luz do sol. Entretanto, em alguns outros poemas de Prado, como veremos mais à frente, temos uma divindade também associada à escuridão, à loucura e ao sofrimento, ou seja, associações negativas: “Tremo, obrigada que sou / a ver Seu rosto sob vermes” (PRADO, 2016, p. 413). Assim, o Deus da poeta mineira, ao contrário do que se mostra predominantemente, também tem sua face sombria e está presente nos momentos de vulnerabilidade e dor dos homens. Em alguns momentos, inclusive, pode representar o abandono, parecendo estar distante do eu lírico.

De acordo com Marco Antonio Palermo Moretto (2011), a pessoa lírica adeliana estabelece uma série de relações com Deus em sua poesia, e entre elas está a percepção da “distância de Deus causando sofrimento ao eu-lírico [sic]” (MORETTO, 2011, p. 96). Assim, temos a desolação, em contraste com a consolação, promovida pela figura divina. “A desolação é um estado passageiro” (MORETTO, 2011, p. 98), e talvez por esse motivo não seja tão explorado na poética adeliana como os momentos em que Deus faz-se presente vivamente. Na teologia, esse conceito pode ser definido da seguinte forma:

desolação espiritual é a experiência da distância de Deus, o movimento interior de isolamento e separação de Deus, é falta de fé, esperança e caridade: um voltar-se sobre si mesmo. Significa depressão e trevas, com múltiplas faces, a depressão torna-se espiritual quando o âmbito religioso é atingido, quando nossa relação com Deus, nossa

fé e confiança nele, nosso amor aos outros, se encontram perturbados (MONDONI, 2000, p. 106 *apud* MORETTO, 2011, p. 96).

Voltando o nosso olhar para a poesia adeliana, temos um Deus que é percebido e contemplado a todo momento pelo eu poético, que vê suas bênçãos em todos os lugares. A desolação, então, seria o contrário, um estado de distanciamento entre Deus e a pessoa lírica. Nesses momentos de afastamento incomum, o sujeito lírico exprime perturbação e tristeza, como se o divino o tivesse abandonado: “Estou com saudade de Deus, / uma saudade tão funda que me seca. / Estou como palha e nada me conforta” (PRADO, 2016, p. 158). Em alguns momentos, ainda, expressa raiva e descrença: “Em certas manhãs desrezo: / a vida humana é muito miserável” (PRADO, 2016, p. 170).

Coincidentemente, Adélia Prado também enfrentou uma doença psiquiátrica, a depressão, mas nunca chegou a ser internada. Esse momento em sua vida desencadeou em um longo silêncio poético de aproximadamente 10 anos. Entretanto, diferentemente do que ocorreu no caso de Alda Merini, esse silêncio não foi devido a um trauma vivido, mas foi devido a seu quadro clínico, o que ocasionou um bloqueio criativo. Isso aconteceu durante a escrita de *O homem da mão seca*, que se iniciou em 1987 (ano de *O pelicano*, livro mencionado logo acima por Massi), mas só foi publicado em 1994, após o tratamento de depressão, quebrando o silêncio poético. Sobre esse período, a autora declara:

Eu comecei a escrever *O homem da mão seca* com muito entusiasmo, sabia tudo o que queria. Fiz o primeiro capítulo e aí deu um branco. Foi uma crise muito grande. Eu não sabia, mas era uma depressão forte. Estava muito deprimida e não percebia. Só via que não estava dando conta de escrever [...] Depois de um processo interior muito grande eu acabei descobrindo que "o homem da mão seca" era eu. Isso foi a coisa mais espantosa do mundo. Quando eu descobri, acabei o livro (PRADO, 2000, p. 32 *apud* OLIVEIRA, 2018, p. 134).

A poesia de Adélia Prado não é testemunhal, mas existe a possibilidade de leitura de algumas de suas produções como autobiográficas, ou que ao menos refletem parcialmente dramas vividos pela autora. É o caso da análise feita por Augusto Massi (2016) a respeito de alguns poemas (inclusive o que analisaremos aqui) publicados em 1987, antes de sua depressão:

Nas duas últimas seções de *O pelicano*, começa a se instaurar uma atmosfera carregada, claramente nomeada em “A treva” e “Nigredo”. E o luminoso discurso da paixão passa a conviver com sentimentos negativos recém-descobertos que pesam sobre o coração disparado: diabolês, cólera, raiva. Ao que tudo indica, prenunciavam um bloqueio criativo e a crise de depressão que acometeriam a escritora entre 1988 e 1994 (MASSI, 2016, p. 517).

O poema que analisaremos integralmente foi publicado pela primeira vez em 1987, no livro de poemas *O pelicano*. Se analisarmos pelo viés da autobiografia, um viés que curiosamente agrada a autora mineira, pode ser um poema que reflete o momento de desolação e início de depressão da autora. No entanto, não pretendemos fazer uma análise autobiográfica aprofundada, e apenas levantar essa possibilidade de leitura. Assim, independentemente dessa questão, é possível analisar o poema abaixo a partir da relação estabelecida entre o eu lírico e Deus, que revela um outro lado da poética adeliana, marcado por um Deus sombrio e uma atmosfera de trevas.

### **Nigredo**

Mais é de noite, quando a alma vigia,  
e um olho, que não o do corpo,  
espia.

Deus! Calmo no escuro,  
ó Deus, Deus!  
Mas não sou eu quem chama  
com minha boca de medo.  
O fundo do rio rui.  
Meus filhos, meus filhos,  
o homem que me escolheu,  
eu eu eu  
que sol mais cru no centro desta treva:  
'mãe, guarda a janta pra mim'.  
Nem a terra toda cobre esta nudez,  
Nem o mar, nem Deus que me trata  
como se eu fora divina.  
Ele não é o que dizem,  
grita, convoca à loucura,  
furta de mim as delícias  
que nos sonhos concede:  
os peixes dentro da rocha,  
primeiro de vidro,  
depois vivos, frementes,  
da mãe do cristal pendentes,  
da mãe da ametista.  
A boca está seca, é sede.  
Ele quer água, eu bebo,  
quer urinar, levanto-me,  
sem roupas ando na casa,  
tem piedade de mim.  
A humilhação me prostra,  
meia-noite, meio da vida a pino,  
a cova, a mãe, o grande escuro é Deus  
e forceja por nascer na minha carne.<sup>107</sup>

<sup>107</sup> PRADO, 2016, pp. 249 e 50.

O poema não é segmentado em estrofes, sendo um contínuo de 34 versos. Não há métrica, mas existe uma preocupação com a ritmicidade e sonoridade, contendo algumas rimas e repetições sonoras e lexicais significativas para garantirem ritmo ao poema. Por exemplo, temos a rima entre “vigia” e “espia” bem nos primeiros versos, a aliteração da letra “r” em “rio rui” no oitavo verso e a repetição da palavra Deus no quarto e no quinto verso. Esses são apenas alguns exemplos verificados no começo do poema, mas esses recursos estilísticos são empregados em toda sua extensão, compondo um poema coerente e com uma notável preocupação estética, apesar do verso livre. É um poema que se utiliza predominantemente de linguagem não rebuscada, é repleto de repetições e possui diversas estruturas, desde exclamações a fala marcada por aspas simples.

A palavra que dá nome ao texto, “Nigredo”, é originária do latim e significa “escuro”, o que podemos inferir por sua proximidade com a palavra “negro”. A palavra é adotada em diversos campos, como na alquimia e psicologia analítica, sempre remetendo a um estágio de escuridão, seja da matéria, seja da alma. Então, o poema se inicia trazendo a noite já no primeiro verso e assim reforçando a ideia proposta no título.

A palavra escolhida para começar o texto é inesperada, pois o advérbio de intensidade “mais” não modifica nenhum verbo ou adjetivo, mas é empregado aqui com função de adjetivo, caracterizando a noite (invertendo a ordem da frase podemos compreender melhor: de noite é “mais”). Esse emprego incomum revela a intensidade do período noturno, momento em que a alma está vigilante. A construção dessa imagem também pode ter relação com as vigílias católicas, momentos litúrgicos em que os fiéis rezam durante toda a madrugada. Reforçando essa ideia da vigília, temos o elemento “olho”, que, nesse caso, não se trata de um órgão físico, mas sim metafísico. É este olho em serviço da alma que está espionando. Nesse momento temos duas características marcantes na composição: a primeira rima do poema (vigia e espia) e a palavra “espia” está isolada no verso em que está inserida, completamente deslocada para a direita. Esse deslocamento coloca a palavra em evidência, além de sugerir uma representação da própria ação de espiar: muitas vezes é preciso deslocar a cabeça para visualizar o que está escondido por detrás de algum obstáculo.

O universo metafísico já está instaurado, mas fica ainda mais evidente quando o eu lírico clama por Deus em exclamações nos versos seguintes. Ele é descrito como calmo, diferente do que se mostra a pessoa lírica que exclama fervorosamente seu nome. Além disso, ele está no escuro, dando a ideia de estar escondido e não podendo ser facilmente enxergado. E, então, surpreendentemente, a voz poética afirma que não é ela que está chamando pelo divino com

sua boca. Nesse momento, mais uma parte do corpo faz-se presente e, dessa vez, é associada ao medo. Esse sentimento, junto à noite e ao escuro, contribui para a construção de uma atmosfera sombria que irá perdurar. O poema prossegue com a quebra do rio, uma mudança drástica e trágica, marcada por uma aliteração (rio rui).

Nos próximos três versos, sendo cada verso destinado a uma parcela, a pessoa lírica se refere à sua família: a seus filhos duas vezes seguidas; depois a quem seria seu marido, ou o homem que a escolheu; e por fim a si mesma, repetindo o pronome “eu” três vezes. Aqui, temos a segunda rima do poema, entre “escolheu” e “eu”, conferindo musicalidade ao trecho. Mais importante ainda, a forma como a família é representada no poema – unido às três repetições da palavra “eu” – lembram a Santíssima Trindade: o pai, o filho e o espírito santo. E logo, temos uma constatação paradoxal: no centro da treva há um sol, mas este, por sua vez, está cru, adjetivo aqui empregado inicialmente com o sentido de cruel. Essa afirmação é conectada a uma fala de um filho, que ao pedir para guardar o jantar, sugere outro sentido para a palavra “cru”, o de pouco cozido. É interessante observar nessa fala que o cotidiano se faz presente também nesse contexto sombrio de desolação representado pela autora mineira, trazendo a esfera doméstica e a coloquialidade (na palavra “janta”).

Os próximos versos apresentam uma anáfora marcada pela repetição da palavra “nem”, que é seguida por dois elementos opostos, primeiro a terra e depois o mar. O uso desses dois ambientes opostos e abrangentes cria a imagem de imensidão, mas que é incapaz de cobrir a nudez, estado que provavelmente o sujeito lírico se encontra. Deus também é apresentado como mais um símbolo simultâneo de grandeza e impotência diante da nudez da alma. Duas nuances são importantes nesse momento: em primeiro lugar, temos a revelação de que a voz do poema é uma voz feminina, pelo uso da palavra “divina” flexionada em gênero feminino; além disso, temos uma comparação entre o Deus com d maiúsculo e a pessoa lírica que é tratada como divina. Essa comparação mostra a conexão entre o sagrado e o profano na religiosidade cristã, sempre explorada na lírica adeliãna.

Ainda sobre Deus, afirma-se que “não é o que dizem”, pois “grita, convoca à loucura” e rouba as delícias do eu poético, que foram ofertadas em sonhos. Essa parte lembra muito a segunda fase da poesia meriniana, em que a loucura é frequentemente abordada, utilizando termos como “*follia*” (loucura) e “*urla*” (gritos). Além disso, o furto das delícias por parte do mesmo Deus que as concedeu nos remete ao segundo poema de Merini que analisamos neste subcapítulo, “*Tutte le meraviglie, Dio*”: nele, as maravilhas divinas são ocultadas. Em seguida, a voz do poema parece citar tais delícias e/ou seus sonhos. Temos várias imagens contraditórias que, pelos advérbios de tempo “primeiro” e “depois”, indicam uma sucessão de acontecimentos:

peixes em uma rocha, a rocha em contraste com o vidro e o vidro em contraste com a vida e o movimento. Os peixes, animais muito utilizados na poesia de Adélia Prado, aqui simbolizam os cristãos. Ainda nessa descrição não muito lógica por se tratar de um sonho, temos a apresentação de duas pedras, o cristal e a ametista, ambas introduzidas por uma anáfora, “da mãe”, reforçando a figura materna que se faz presente tantas vezes ao longo do texto. Vale notar ainda, que, neste momento, há mais uma rima, entre “frementes” e “pendentes”.

A aridez, que a autora mineira aborda em sua obra intitulada *O homem da mão seca*, que comentamos anteriormente, vem à tona. A sede e a secura são associadas à falta de Deus, como se Este fosse a água onde habitam os peixes-cristãos, ou o rio, que ruiu. E, então, são apresentados elementos e atos humanos, como a boca, a ação de beber, a ação de urinar e até a ação de andar despido. A pessoa lírica descreve tais ações como quem cumpre ordens divinas, e, ao fim da frase, pede piedade.

O eu poético se sente humilhado e prostrado, e novamente a atmosfera noturna toma conta do poema a partir do uso da palavra “meia-noite”. Há um poliptoto no uso de “meia” e “meio” (meia-noite e meio da vida), além do uso de “a pino”, que por si só dá a ideia de meio-dia. Assim, essa repetição no mesmo verso reforça a ideia de metade e incompletude. E, então, três elementos são colocados lado a lado: a cova, dando um caráter mórbido ao poema, a mãe, retomando a ideia de maternidade sempre presente, e Deus, figura central do poema, que aqui é igualado ao “grande escuro”. Assim, Deus não somente está escondido no escuro, como ele também é tido como a própria escuridão, mostrando-se uma figura sombria que muito se parece com a representação divina de Merini. Em seguida, após o “meio da vida” e após a morte (“a cova”), ocorre o nascimento: Deus se esforça para nascer na carne do sujeito lírico, em uma fusão entre o sacro e o corpo humano, numa espécie de experiência de ressurreição.

A partir da análise a fundo de dois poemas de Alda Merini e um de Adélia Prado, é possível traçar novamente um paralelo entre a poética das duas no que diz respeito ao que estamos nomeando “Deus na escuridão”. O Deus de Merini é quase sempre um Deus sombrio que já conhecemos dos poemas apresentados nas seções anteriores. É uma figura punitivista e impiedosa, que abandona e provoca sofrimento. Além disso, as imagens construídas pela autora milanesa trazem essa mesma atmosfera sombria onde se esconde Deus, lembrando o terrível inferno dantesco. Assim, dentro desse universo, o eu lírico deve percorrer um caminho purgativo de culpa e dor, para alcançar a redenção da alma. No entanto, seguindo a lógica contraditória da poética meriniana, ao contrário da ascese esperada, esse caminho de redenção é representado por um vertiginoso movimento de descida.

Enquanto isso, o Deus adeliانو, presente em todos os momentos e lugares, também possui uma face sombria, possivelmente e justamente por ser um pouco humano. Em alguns poemas de Adélia Prado, a pessoa lírica parece experienciar um estado de desolação, sentir como se o divino estivesse distante, em contradição com sua presença cotidiana. Nesses momentos, os sentimentos evidenciados são de perturbação e angústia, e a ausência de Deus é representada pela aridez e pela escuridão. É nessa treva que Deus se esconde e é também nela em que se encontra o eu lírico desolado, clamando, com sede, por piedade divina.

No entanto, apesar de uma possível similaridade inicial, as diferenças prevalecem. Ainda que por vezes Adélia Prado aborde a temática da escuridão na esfera sagrada em seus poemas, sabemos que isso ocorre com muito menos frequência que em Alda Merini. Por um lado, porque o Deus adeliانو é o Deus do cotidiano e da consolação, uma figura que raramente abandona o sujeito lírico, mas pelo contrário, acompanha-o ao longo dos momentos e, talvez por isso, reflete-se também em seus poemas. Por outro lado, porque a escuridão, diferentemente do que ocorre em Prado, é o fio condutor da poética meriniana, atmosfera em que Deus também está inserido de modo conflituoso. Sendo assim, essa temática é abordada de modo mais complexo e repleto de nuances em Merini, como por exemplo, o movimento purgativo e/ou de descida.

Por meio de um olhar voltado para a compreensão do que é trauma e literatura de testemunho, é possível verificar o caráter testemunhal presente na segunda fase da poética meriniana. Assim, analisamos de modo mais completo essa poesia, levando em consideração todo o contexto traumático vivido pela autora e expresso em seus versos. É justamente esse o ponto principal que difere as duas autoras, o caráter testemunhal e, conseqüentemente, o método de análise de seus poemas.

Assim, entendemos que a busca frustrante pela redenção e seu movimento constante de descida é uma forma de lidar com o terror indizível do trauma. Assim, como analisa Ghisi, “a poética de Alda Merini é uma constante declaração de impotência, da incessante falha em atingir alguma redenção. A poesia serve-lhe, ao menos, para comunicar a experiência dessa incapacidade” (GHISI, 2019, p. 39). Para além disso, em suas formas de relato, Merini cumpre também o importante papel em registrar não somente a história, mas a memória de todo esse grupo de hospitalizados e marginalizados que também viveram experiências traumáticas durante sua reclusão, humanizando-os. “Hoje não existe mais nenhuma certeza de salvação, ainda menos de Paraíso. No entanto, podemos – e talvez mesmo devamos – continuar a decifrar os rastros e a recolher os restos” (GAGNEBIN, 2006, p. 118).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Afinal, é possível comparar Adélia Prado e Alda Merini? Como podemos comparar essas autoras pela ótica da teopoética? Foram essas perguntas norteadoras que buscamos responder em nosso trabalho. A partir desses questionamentos que nos acompanharam, chegamos a diversas conclusões. Em linhas gerais, notamos que sim, é possível comparar as autoras pelo viés da teopoética, mas é necessário observar não somente os pontos em comum entre a poética de ambas, mas também os pontos de divergência. Desse modo, a partir das fontes pesquisadas, foi possível traçar algumas seções temáticas abordadas por cada uma delas, no que diz respeito à feminilidade, corpo, cotidiano e trauma. Além disso, percebemos que podemos aproximá-las até mesmo no estilo. No entanto, procuramos nos atentar também aos limites de cada comparação: até que ponto é possível aproximar as autoras? Em que momentos é possível e preciso apontar suas distinções? Esses questionamentos também foram importantes para uma leitura crítica acerca das obras das autoras.

Como podemos concluir a partir do desenvolvimento desse trabalho, a poesia de Adélia Prado e Alda Merini possuem semelhanças e diferenças. Um dos pontos de convergência mais imediatos entre ambas é o ano de produção, o que diz respeito a questões extratextuais, mas também à própria forma poética de ambas. Podemos perceber que ambas fazem uso principalmente do verso livre e optam na maioria das vezes por utilizar recursos estilísticos que fogem à rima e à métrica. No entanto, esse movimento influenciado pelo modernismo não deixa de lado a tradição, como pudemos notar em algumas referências e em alguns versos e poemas que fazem maior uso de alguns recursos estilísticos mais tradicionais.

Para ilustrar a similaridade das autoras, comentamos de uma curiosidade a respeito da obra de ambas que vale lembrar aqui. Trata-se da semelhança entre os nomes dessa obra de Adélia Prado, *Terra de Santa Cruz*, publicada pela primeira vez em 1981, e da obra de Alda Merini, *A Terra Santa* (traduzido para o português), publicada pela primeira vez em 1984, pouco depois da publicação da poeta mineira. O primeiro remete ao nome dado ao Brasil pelos portugueses no início de sua colonização, já o segundo faz referência a um local bíblico: “é ao mesmo tempo a terra de exílio do povo hebreu e a terra da paixão, morte e ressurreição de Cristo” (PAZZAGLIA, 2011, p. 2, tradução nossa)<sup>108</sup>. Ainda que possuam referenciais diferentes, são títulos muito similares, publicados em anos próximos, mas, o que é mais relevante: ambos os nomes escolhidos remetem à religiosidade. Para mais, as obras

---

<sup>108</sup> “è insieme la terra di esilio del popolo ebreo e la terra della passione, morte e resurrezione di Cristo.”

mencionadas também abordam temáticas religiosas e de uma perspectiva católica, valendo-se sempre de locais e personagens bíblicos, com temáticas místicas e espirituais.

No que diz respeito à teopoética de ambas, ou seja, à expressão do sagrado na lírica, similarmente foi possível identificar aproximações bem nítidas, mas também distanciamentos marcantes. Foi possível observar essa característica inclusive na ordem deste trabalho, que se propôs a expor tanto os pontos em comum quanto os pontos diferentes, em um movimento de afastamento ao longo dos capítulos. Esse recorte temático buscou abordar, principalmente, a forma como o sagrado mostrou-se presente na lírica das autoras estudadas. Nesse sentido, seguiremos a mesma ordem dos capítulos, para revelar as conclusões alcançadas em todos eles, levando em consideração a divisão temática executada.

No primeiro capítulo, foi possível avaliar um ponto de convergência bem marcante na poética das poetisas brasileira e italiana: o tema da feminilidade. A questão do “ser mulher” aparece em toda a produção literária das autoras e, muitas vezes, possuem poemas dedicados a isso ou com a voz do poema marcadamente feminina. Pudemos perceber, então, a relevância desse tema em suas composições, levando em consideração até mesmo a forma de escrita em alguns casos. Ao tratarem da mulher, trazem a esfera do sagrado em seus versos, imagens e comparações. O exemplo mais marcante que foi possível notar é a recorrente referência à Virgem Maria, personagem emblemática da Bíblia e de muita importância no catolicismo. Essa figura na lírica das autoras estudadas representa a mulher dona de casa, esposa e mãe, que cuida e dá amor. É essa perspectiva tradicional que vemos representada nos poemas de Prado e Merini, sem questionamentos e reflexões profundas acerca da complexidade que envolve o feminino.

Logo, percebemos, em nossas reflexões e a partir das análises de poemas, que ambas apresentam um olhar conformado dentro da perspectiva mais tradicional da Igreja Católica. No entanto, de um lado Adélia Prado mostra um discurso bem mais encantado e, por outro, Alda Merini apresenta um discurso mais pessimista, sem compreender o mesmo Deus que ora pune e ora dá a graça. Contudo, em linhas gerais podemos observar que ambas possuem uma visão mais conservadora sobre a Igreja e a mulher, sendo elas frutos de seu tempo e contexto.

Outro ponto em comum entre as autoras, que conseguimos identificar no segundo capítulo, é a forma como o corpo é inserido em seus poemas. O que percebemos foi não somente uma recorrência de partes do corpo e sensações corpóreas, mas também como esse corpo está sempre representado em assonância com o sagrado. Desse modo, o que é mais interessante de observar na impressão do corpo nos poemas de ambas, é a forma como ele é colocado como intermediador de dois campos essencialmente opostos: o sagrado e o profano. É a partir do

corpo, elemento fundamentalmente mundano, que é possibilitado o contato com o sacro. Assim, encontros entre o eu lírico com o Divino ocorrem em suas produções poéticas, mas sempre levando em consideração os limites, mas também os alcances do corpo humano. A figura de Jesus Cristo é muito importante nessa construção, pois é um personagem central ao relacionarem esses dois campos. É ele que possibilita, na tradição cristã, que Deus esteja presente no mundo em carne e osso.

Apesar de visões semelhantes a respeito da importância do corpo para o espírito, as poetisas também apresentam divergências na forma de retratar tal relação. Nos poemas de Adélia Prado, percebemos o contato entre carnal e sacro principalmente no prazer físico, por meio da hierogamia. Aqui, o corpo é representado como o intermédio de um contato marcado pelo erótico e sexual, mas que também se confunde com a dor em alguma medida. Já na poética de Alda Merini, a dor se sobressai e é essa a principal sensação física que se manifesta no encontro entre o sacro e o corpóreo, especialmente na segunda fase de sua poesia. Assim, em queixas de dor e em delírios de loucura podemos perceber o eu lírico meriniano alcançando o divino.

Por fim, no terceiro capítulo foi possível enxergar os dois tópicos temáticos em que as poetisas brasileira e italiana mais se divergem, cotidiano e trauma, sendo o primeiro mais explorado por Adélia Prado e o segundo por Alda Merini. De toda forma, ambos são temas que se relacionam, ao menos na lírica das autoras, novamente com o universo do sagrado. Aqui, a comparação entre elas faz-se mais difícil, mas é possível, em algum nível, relacionar as autoras com tais temas, no entanto, é uma aproximação que possui limitações.

A partir da análise presente na primeira parte do terceiro capítulo, foi possível notar a importância do cotidiano para a lírica adeliânica, especialmente a rotina doméstica e interiorana. Na poética de Prado, então, podemos notar elementos que remetem à casa e ao dia a dia simples de quem mora no interior. Para mais, tais ações são sacralizadas em suas representações, ou seja, para a poeta mineira, o mais simples e rotineiro é também de ordem do sagrado. Para essa construção, a poeta utiliza uma linguagem popular, sempre fazendo referências a Deus. Jesus Cristo e São Francisco de Assis são figuras importantes para essa construção de sujeito poético, representando relações possíveis entre o sagrado e o profano cotidiano. Alda Merini, por sua vez, não apresenta a mesma visão, figurando o dia a dia com menor intensidade. Contudo, na segunda fase de sua poesia, Merini expõe uma rotina menos comum, a vivida no manicômio. Nesse caso, as ações e os elementos rotineiros não são sacralizados, mas, talvez, condenados.

Na segunda parte do terceiro capítulo, por sua vez, analisamos principalmente a poética de Merini e sua relação com o trauma vivido no período em que esteve internada em um

manicômio. Como forma de relatar o que viveu, a autora italiana se ancora no que chamamos de literatura de testemunho, e o faz também em versos. Por meio de uma poética testemunhal e de constantes referências bíblicas, a poeta italiana constrói uma imagem de um manicômio que, ao mesmo tempo que é cruel e infernal, desperta também a esperança. Nesse contexto, o eu lírico deve atravessar um caminho purgativo de sofrimento para alcançar a salvação do corpo e da alma. Além disso, outra nuance importante na poesia da poeta milanese e ressaltada neste estudo é a presença do louco e a loucura como uma espécie de acesso a Deus e ao Desconhecido. Aqui, a loucura opera como passaporte a uma fé livre, como uma liberdade paradoxal da pessoa.

A representação divina nesse universo construído por Merini durante e após o manicômio é condizente com o ambiente sombrio figurado: temos um Deus punitivo e obscuro, que se esconde e é conivente com a dor da pessoa lírica. Em nossa tentativa de aproximar Adélia Prado desse aspecto da obra de Alda Merini, foi possível fazê-lo ao levar em consideração uma das facetas do deus adeliانو. Sendo assim, podemos comparar as duas nesse ponto ao verificarmos o Deus sombrio da poeta italiana que, por vezes, faz-se aparente na lírica da poeta brasileira. Assim, entendemos que a poeta brasileira não produz literatura testemunhal e que não podemos associá-la ao trauma, mas compreendemos também que é possível comparar as duas no que diz respeito à expressão religiosa. Em ambas, além da presença de um Deus sombrio e que se esconde, temos também o sentimento de desolação da pessoa lírica. Percebemos essa religiosidade manifesta que, além de ocasionar sentimentos bons de graça e prazer, provoca também desconforto, alienação e fragmentações no eu da pessoa.

A partir desse movimento de comparação entre as autoras brasileira e italiana por um recorte específico, nosso objetivo com esse trabalho é também contribuir para o campo da literatura comparada, auxiliando possíveis pesquisas futuras nessa área. Entendemos que essa área de estudo dentro da literatura é de extrema relevância, porque é um campo de pesquisa rico, que possibilita uma interdisciplinaridade com outras esferas do saber, criando oportunidades para a troca de ideias e a construção de novos conhecimentos. Ainda, promove a internacionalização dos estudos literários e procura explorar a vasta diversidade cultural, contribuindo com a análise crítica da literatura. Assim, esperamos com o estudo e com as conclusões alcançadas, ter colaborado com esse importante campo de análise literária.

Além do objetivo mencionado acima, buscamos também promover maior inserção da poeta Alda Merini nos estudos acadêmicos brasileiros. É certo que este não é pioneiro nesse sentido, mas é um dos poucos trabalhos acadêmicos brasileiros que analisa sua obra poética, ressaltando seu contato com o campo teológico. Ademais, ainda que haja diversos artigos, monografias, dissertações e teses a respeito da obra da autora mineira, não encontramos tantas

pesquisas comparatistas entre suas produções literárias em relação às de outras autoras. Assim, esta pesquisa procurou também explorar a lírica Adélia Prado, muito estudada no Brasil, em comparação com outra poeta, o que já não se mostra tão recorrente no país. Desse modo, é uma dissertação que acreditamos ser interessante para introduzir novas análises de perspectiva interdisciplinar e comparatista.

Em síntese, o trabalho buscou aproximar as autoras Adélia Prado e Alda Merini no que podem ser aproximadas, mas também buscou apontar as diferenças entre a poética de ambas naquilo que se afastam, sempre a partir da ótica da teopoética. A tarefa de comparar as duas, entretanto, não deve se encerrar com este estudo, mas esperamos poder contribuir para futuras pesquisas acadêmicas que procuram fazer essa aproximação, pela mesma ótica do diálogo entre teologia e literatura, entre literatura e biografias e sociedade, ou por diversas outras áreas. Ainda, pretendemos contribuir com o olhar interdisciplinar entre os estudos literários e outros campos de saberes, ampliando a discussão. Portanto, este trabalho pretende colaborar com futuros pesquisadores das áreas da literatura e da teologia, especialmente aqueles que se interessam pela obra das poetisas que analisamos, em um diálogo que extrapola esta dissertação de mestrado.

## REFERÊNCIAS

A **BÍBLIA DE JERUSALÉM**, ed. Tiago Giraudo, Paulus, 2002.

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. P.65-89.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BARCELLOS, José Carlos. Em busca do significado teológico de obras literárias – uma abordagem a partir da hermenêutica. **Gragoatá**, revista do Instituto de Letras da UFF, Niterói, v. 8, 2000.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: LP&M Editores, 1987.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. 2016 p.

BERGER, Peter. **O dossel sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião**. São Paulo: Paulinas, 1985.

BERNARDES, Tatiana Paula Leal. **Memória e identidade em O Feminino e o Sagrado, de Julia Kristeva e Catherine Clément**. 2020. 115 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

BERNINI, Gian Lorenzo. **O êxtase de Santa Teresa d'Ávila**. Escultura em mármore. 1647–1652. 350 x 138 cm. Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma. Disponível em: <<https://interferenciaurbana.wordpress.com/tag/o-extase-de-santa-teresa/>> Acesso em: 20 mar. 2023.

BIAGINI, Elisa. *Nella Prigione Della Carne: Appunti Sul Corpo Nella Poesia di Alda Merini*. **Forum Italicum**, setembro 2001, v. 35, n. 2, p. 442-456.

BINGEMER, Maria Clara. A mulher na igreja e na sociedade. In. **Annales**, Belo Horizonte, v.2 n.4, 2017.

BINGEMER, Maria Clara. “A liberdade do Espírito em duas escritoras místicas contemporâneas: Etty Hillesum e Adélia Prado”. In: BINGEMER, Maria Clara. **Teologia e Literatura: afinidades e segredos compartilhados**. Petrópolis: Vozes, 2015.

BINGEMER, Maria Clara; BOAS, Alex Villas. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **Teopoética mística e poesia**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio; São Paulo: Paulinas Editora, 2020. p. 113-136.

BOAS, Alex Villas. Pecado e graça entre Carlos Drummond de Andrade e Adélia Prado. In: MORI, Geraldo de; BUARQUE, Virgínia (org.). **Escritas do crer no corpo**. São Paulo: Edições Loyola, 2018. p. 197 - 215.

BORSANI, Ambrogio. *Il buio illuminato di Alda Merini*. In: MERINI, Alda. **Il suono dell'ombra: Poesie e prose 1953-2009**. Milão: Mondadori, 2018.

BOSCHI, Caio. **Religiosidade e sociabilidades nas Minas Gerais setecentistas**. Minas Gerais: Ministério da Cidadania, 2020. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PRRowyObq8V0>. Acesso em: 01 ago. 2021.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- CALISTA, Valentina. Alda Merini: quell'incessante bisogno di Dio. **Otto/novecento**, Milão, v. 34, n. 1, p.83-101, abr. 2010.
- CAMPOS, Mônica Baptista. O mistério e o cotidiano na poesia de Adélia Prado. **Vida Pastoral**, São Paulo, v. 55, n. 296, p. 38-42, maio-jun. 2014. ISSN 0507-7184.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CANTARELA, Antonio Geraldo. A produção acadêmica em Teopoética no Brasil: pesquisadores e modelos de leitura. **Teoliterária**, V.8, n.15, 2018, pp. 193–221. ISSN 2236-9937
- CAPPELLARI, Jaqueline Alice. **A identidade feminina na poesia de Adélia Prado**. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 9, 2010, Florianópolis. Diásporas, diversidades, deslocamentos: anais. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2010.
- CASANOVA, José. **Public Religions in the Modern World**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- CORTI, Maria (Org.). **Fiore di Poesia** (1951 - 1997). Turim: Einaudi, 2014.
- DORÉ, Gustave. The embarkation of the souls. 1861-1868. Xilogravura. 30 X 23cm. In: \_\_\_\_\_. **The Dore illustrations for Dante's Divine comedy**: 136 plates. New York: Dover Publications, 1976. 135 p. ISBN 048623231X. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/gustave-dore/a-embarcacao-das-almas>> Acesso em: 20 mar. 2023.
- DOS SANTOS, Elismar Alves. A relação entre corpo, erotismo e sexualidade. **Pensar - Revista Eletrônica da FAJE**, v. 2, n. 1, 2011.
- DUARTE, Constância Lima. A história literária das mulheres: um caso a pensar. In: **Miscelânea Revista de Pós-graduação em Letras da UNESP**, Assis, v. 3, 1998.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. In: **Revista de Estudos Avançados**, São Paulo, 2003, p. 151-172.
- DUARTE, Constância Lima. **Literatura feminina e crítica literária**. In: ANPOLL, 1987, Rio de Janeiro. II Encontro Nacional. Rio de Janeiro: Anpoll, 1987. p. 15-23.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- ENDO, Paulo. Pensamento como margem, lacuna e falta: memória, trauma, luto e esquecimento. **Revista USP**, São Paulo, n. 98, p. 41-50, jun./ago. 2013.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FERREIRA, Henrique Barros. **A figuração da história em Boitempo, de Carlos Drummond de Andrade**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/LETR-BCEHQ9>. Acesso em: 24 mar. 2023.
- FRANCISCO, Felipe Magalhães. **Jesus, poesia de Deus**: o Cristo na teopoética de Adélia Prado. 2015. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teologia, Departamento de Teologia, Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, Belo Horizonte, 2015.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. ISBN 978-85-7326-356-9.

GEBARA, Ivone. **Mulher, poder e religião**: ensaios feministas. São Paulo: Edições Terceira Via, 2017, p. 80

GEBARA, Ivone. Patriarcalismo, Igreja e Mulher. **Revista de cultura teológica**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 55-67, out./dez. 1992. DOI: 10.19176/rct.v0i1.14073.

GHISI, Agnes. **La Terra Santa de Alda Merini**: do silêncio às palavras. 2019. 65 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/202878>. Acesso em: 11 out. 2020.

GHISI, Agnes. Costurando a Poesia De Alda Merini: de "colori" a "ascolta il passo breve delle cose.". In: GUERINI, Andréia; MANZATO, Elena; MATOS, Naylane Araújo (org.). **Escrituras De Mulheres**: literatura e tradução. Florianópolis: Lle/Cce/Ufsc, 2019. p. 121. Disponível em:

[https://www.academia.edu/41512694/Costurando\\_a\\_poesia\\_de\\_Alda\\_Merini\\_de\\_Colori\\_a\\_A\\_scolta\\_il\\_passo\\_breve\\_delle\\_cose\\_?from=cover\\_page](https://www.academia.edu/41512694/Costurando_a_poesia_de_Alda_Merini_de_Colori_a_A_scolta_il_passo_breve_delle_cose_?from=cover_page). Acesso em: 15 ago. 2021.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. **Revista Conexão Letras**, v. 3, n. 3, p. 1-14, 2008. DOI: 10.22456/2594-8962.55604.

G1. Jovens 'sem religião' superam católicos e evangélicos em SP e Rio. São Paulo, 9 mai. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/05/09/jovens-sem-religiao-superam-catolicos-e-evangelicos-em-sp-e-rio.ghtml>. Acesso em: 12, dez. 2022.

HEELAS, Paul. *Spiritualities of life*. In: Clarke, Peter (org.). **The Oxford Handbook of Sociology of Religion**. London: Oxford University Press, 2009, pp. 758-782.

JÚNIOR, Josias da Costa. Religião e literatura na poética mística de Adélia Prado. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 10, n. 25, p. 120-135, jan./mar. 2012. ISSN: 2175-5841.

KOLTAI, Caterina. Entre psicanálise e história: o testemunho. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 122-130, jan./abr. 2016. DOI:10.1590/0103-6564D20150009.

MARIANI, Ceci Maria Costa Baptista. Mística, teologia e poesia na voz de mulheres: o protagonismo feminino na mística medieval. **Revista Pistis Prax**: Teologia e Pastoral, Curitiba, v. 13, ed. especial, p. 169-188, 2021.

MASSI, Augusto, Móbile para Adélia. In: PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

MELÉNDEZ, Luis Gustavo. Elementos místicos en la poesía contemporánea. In: BINGEMER, Maria Clara; BOAS, Alex Villas. **Teopoética mística e poesia**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio; São Paulo: Paulinas Editora, 2020. p. 113-136.

MERINI, Alda. **A Terra Santa**. Lisboa: Cotovia, 2004. Tradução de Clara Rowland.

MERINI, Alda. **Biografia**. 2004. Disponível em: [http://www.aldamerini.it/?page\\_id=8](http://www.aldamerini.it/?page_id=8). Acesso em: 15 ago. 2021.

MERINI, Alda. **Il femminismo è contro la donna, una bestemmia**. 1995. Disponível em: <https://www.ucronline.it/2014/12/16/alda-merini-il-femminismo-e-contro-la-donna-una-bestemmia/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

MERINI, Alda. **Il suono dell'ombra: Poesie e prose 1953-2009**. Milão: Mondadori, 2018.

MERINI, Alda. **Magnificat: un incontro con Maria**. Milano: Sperling & Kupfer, 2002.

MERINI, Alda. **Testamento**. Milão: Crocetti Editore, 1988.

- MORETTO, Marco Antonio Palermo. Na linguagem poética de Adélia Prado a expressão teológica: relações do eu-lírico com Deus. **Teoliterária**, V.1, n.2, 2011. ISSN 2236-9937
- NICOLITTO, Leila C. Fajardo. **Adélia Prado e o diálogo com mulheres bíblicas**. 2004. 200f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista, 2004.
- OLIVEIRA, Cleide Maria de. Alberto Caeiro, Manoel de Barros e Adélia Prado: A epifania do cotidiano. In: PINHEIRO, Marcus Reis; BINGEMER, Maria Clara; CAPPELLI, Marcio (org.). **Mística e ascese: da tradição platônica à contemporaneidade**. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2020. p. 191-202.
- OLIVEIRA, Cleide Maria de. Poesia e epifania. **Revista da ANPOLL** (Impresso), v. 30, p. 83-102, 2011.
- OLIVEIRA, Cleide Maria de. Uma ascese aos avessos. In: MORI, Geraldo de; BUARQUE, Virgínia (org.). **Escritas do crer no corpo**. São Paulo: Edições Loyola, 2018. p. 123 - 142.
- PAZZAGLIA, Nicoletta. *Il linguaggio del corpo nella 'voragine' della Terra Santa di Alda Merini*. **Mosaici: St. Andrews Journal of Italian Poetry**, 2011.
- PASOLINI, Pier Paolo. Una linea orfica. In: **Saggi sulla letteratura e sull'arte**. 3a Edição, Milão: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2008.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.
- PORTELLA, Rodrigo; PORTES, Ana Lúcia de Araújo. Profano-cotidiano-sagrado: a poesia de Adélia Prado em diálogo com Mircea Eliade. **Teoliterária**, v. 9, n. 17, 2019. ISSN 2236-9937.
- PRADO, Adélia. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 9, 2000.
- PRADO, Adélia et al, In: TENÓRIO, Waldecy (org), **O simbólico e o Diabólico: dramas e tramas**, s/ed., São Paulo: Educ, 1999.
- PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- ROWLAND, Clara. Alda Merini: A Terra Santa (a sombra escura do delírio). In: MERINI, Alda. **A Terra Santa**. Lisboa: Cotovia, 2004. Tradução de Clara Rowland.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Unicamp, 2017.
- SOETHE, Paulo Astor. Introdução. In: DE MORI, Geraldo et alii. **Aragem do Sagrado: Deus na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Loyola, 2011.
- SOUSA, Luciano Dias de. **A poética de Adélia Prado: cotidiano, religião e erotismo**. 2016. 77 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Cognição e Linguagem, Universidade Estadual do Norte Fluminense, Campos dos Goytacazes, 2016.
- STEINER, Neusa Cursino dos Santos. **A poesia de Adélia Prado: religião, tradição e transgressão**. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 7, 2006, Florianópolis. Gênero e preconceitos: anais. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2006.
- VIEIRA, Anderson Nunes de Carvalho. Os sem religião no Brasil: Um estudo sobre o crescimento dos irreligiosos no país de 1940 a 2010 e possível cenário para 2050. **Revista de Cultura Teológica**, n. 102, p. 119-140, mai./ago. 2022.

VIEIRA, Henrique. Pastor Henrique Vieira. **Mano a mano**, [Podcast]. Spotify, Set. 2021.

Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/45r8gNvz5usLdNjcdprGJy?si=bf6187d2a800463c>. Acesso em: 20 Mar. 2023.

WANDERMUREN, Marli. Corpo feminino, corpo sedutor, corpo profano: a construção teológica do corpo feminino como simbologia do mal. In: **Revista Gênero & Religião**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 7-27, jan./jun. 2007.

WITTMAN, Laura. "*Divine Women*" and the Poetry of Alda Merini. In: **California Italian Studies**, [s.l.], v. 5, n. 1, 2014. DOI: 10.5070/C351024136.

WOODHEAD, Linda. As diferenças de gênero na prática e no significado da religião. In: **Estudos de Sociologia**, v. 18, n. 34, 2013, pp. 77-100.

YUNES, Eliana. Dimensões da Fé na Poesia Modernista Brasileira. **Teoliterária**, V.1, n.1, 2011. ISSN 2236-9937

ZINNARI, Alessia. *Alda Merini's Memoir: Psychiatric Hospitalization, Institutional Violence And The Politicization Of Illness In 20th Century Italy*. **Journal of Trauma & Dissociation**, [s.l.], v. 22, n. 4, p. 426-438, 20 jun. 2021. DOI: 10.1080/15299732.2021.1925863.