

POESIA EM CARNE, SANGUE E ESPERMA: EROTISMO E RELIGIOSIDADE NA LÍRICA DE ADÉLIA PRADO

Ana Gabriela Antunes Ribeiro (UNESP/UMB – France)

RESUMO: O objetivo deste texto é extrair dos escritos de Adélia Prado, especificamente de três poemas previamente selecionados, uma idéia da maneira com a qual os temas da religiosidade cristã e o erotismo estão nela conjugados. De acordo com a leitura da poética adeliana, nota-se que a autora desenvolveu uma nova forma de contato entre o homem e a Divindade, em que a relação sexual serve de metáfora para o processo de transcendentalização.

PALAVRAS-CHAVE: Cristianismo; Erotismo; Lírica.

ABSTRACT: The aim of this paper is to extract from Adélia Prado's writings, specifically from the three selected poems, an idea about how the themes of Christian religiosity and eroticism are coordinated from the author. It seems that Adélia has created on her lyric a new way of contact between men and Divinity, on which the sexual intercourse works as a metaphor for a transcendental process.

KEYWORDS: Eroticism; Religiosity; Lyric.

Neste trabalho, propomo-nos à empreitada de analisar comparativamente três poemas extraídos da obra da escritora mineira Adélia Prado, buscando ressaltar seu aspecto de erotividade, bem como a ligação que este estabelece com o aspecto sagrado. A seleção dos textos teve como critério extratos que tratassem da temática e pertencessem a fases distintas da poesia adeliana, de modo a permitir com que a evolução no seu tratamento seja observada. Na obra da autora, mostra-se latente a busca pela divindade, a qual estaria presente em todos os aspectos do mundo material. Parece-nos, com isso, que sua proposta estética presente em sua obra é a de, por meio de uma poesia simples, de linguagem clara e direta, recuperar o elemento transcendente ao se voltar para o cotidiano.

A obra da poeta mineira Adélia Prado é bastante influenciada pela mitologia cristã, a qual se conjuga, em seus escritos, à tradição popular. O Eu lírico adeliano faz referência não apenas ao *Novo Testamento*, mas também a textos primordiais da tradição judaico-cristã.. Notamos em seus poemas a influência do *Antigo Testamento* ao empregar, por exemplo, a simbologia erótica para tratar do tema da *aliança sagrada*, considerando corpo e sexualidade essencialmente bons. Os prazeres da vida diária mostram-se tão importantes à vida humana como qualquer outro fator, e a felicidade se apresenta no plano cotidiano – sendo que, promovendo a integração masculino/feminino, dar-se-ia uma extensão ao Todo.

Quanto ao *Novo Testamento*, notamos uma disposição mental deveras diferente. A imagem de uma divindade espiritualizada, representada pelo Cristo, teria desalojado o Sagrado do âmbito humano, carnal, sendo que, a partir da sublimação, corpo e sexualidade deixam de ser encarados como naturais, passando a ser condenáveis.

Segundo o estudioso Thomas Ransom Giles em *História do existencialismo e da fenomenologia*, que analisa alguns aspectos da obra do filósofo alemão Friedrich W. Nietzsche, o desagrado deste em relação ao Cristianismo teria decorrência, em certo sentido, justamente da disposição com a qual a doutrina cristã recebe a problemática do sexo. Segundo Giles:

A sexualidade não é necessariamente uma realidade desprezível ou baixa. Aliás, a grade polêmica de Nietzsche contra o Cristianismo tem por um dos fundamentos a idéia de que o Cristianismo, sob a forma de um doentio moralismo, ensinou o homem a envergonhar-se de todos os seus instintos e que considera o sexo como algo fundamentalmente baixo. Em vez de ver que o impulso sexual poderia ser sublimado, o Cristianismo, conforme Nietzsche, o repudiou; o Cristianismo deu veneno a Eros; mas este não morreu, degenerou-se tornando-se vício. (1975: 111)

Para o universo cristão, o corpo apresenta-se como empecilho ao pleno desenvolvimento da vida espiritual. Em decorrência desta disposição mental, há a rejeição ao prazer físico, sobretudo o sexual, tornando a sexualidade culpabilizada. A moral cristã substitui o desejo de moderação sexual (busca pela harmonia, pelo equilíbrio) pela repressão aos instintos e ao prazer físico, os quais, segundo esta concepção, conduziram o homem à *Queda*.

Diante de tais premissas, podemos dizer que ambas as tendências bíblicas, do *Antigo e Novo Testamento*, se fundem na lírica adeliana de forma bastante peculiar. Talvez seja possível afirmar que a visão da autora sobre a religiosidade possa ser condensada na seguinte frase, presente na entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*: “Eu sou uma criatura de Deus do jeitinho que eu sou” (36). Seu conceito de religião parece relacionar-se ao étimo *re-ligar*, o que demonstra a proposta de um resgate do ideal da *unidade primordial* – sendo que o caminho eleito para tal é a *anulação dos contrários*, transpondo assim o maniqueísmo. A essência do ser é buscada na experiência erótica, que conduz à tensão entre corpo, sentidos e interior; efetivando-se, assim, a comunhão entre homem e universo. O retorno ao corpóreo acontece sem abandono da dimensão espiritual. É interessante notar que a religião e erotismo despertam a mesma ambivalência entre atração e medo – o orgasmo erótico e a êxtase divina têm o mesmo valor de elevação. Desta forma, a poesia de Adélia pode ser classificada como pan-ontista, em vista a sede de absoluto, a plenitude do real, e uma vez que veja divindade em todas as coisas do Universo. Trata-se da busca pelo ser uno, integrado ao *Cosmos*; do resgate da totalidade do Ser.

A fusão entre o erótico e o religioso, que se manifesta ao longo de toda a obra adeliana, apresenta diferentes nuances, como pretendemos mostrar a seguir com as análises dos poemas.

Escolhemos, para este trabalho, três poemas da obra de Adélia Prado: “Entrevista”, constante no livro *O coração disparado*; “O anticristo ronda meu coração”, de *Terra de Santa Cruz*; e “Deus não rejeita a obra de suas mãos”, presente em *O pelicano*.

Vejamos o primeiro poema:

ENTREVISTA

Um homem do mundo me perguntou:
o que você acha de sexo?
Uma das maravilhas da criação, eu respondi.
Ele ficou atrapalhado, porque confunde as coisas
e esperava que eu dissesse maldição,
só porque antes lhe confiara: o destino do homem é a santidade.

A mulher que me perguntou cheia de ódio:
você raspa lá? perguntou sorrindo,
achando que assim melhor me assassinava.
Magníficos são o cálice e a vara que ele contém,
peludo ou não.
Santo, santo, santo é o amor, porque vem de Deus,
Não porque uso luva ou navalha.
Que pode contra ele o excremento?
Mesmo a rosa, que pode a seu favor?
Se “cobre a multidão dos pecados e é benigno,
Como a morte duro, como o inferno tenaz”,
Descansa em teu amor, que bem estás.

Neste texto, que pertence à primeira fase da poesia de Adélia, o título remete ao gênero com o qual sua forma pretende traçar um diálogo, ou seja, sua forma dialogará com a de uma *entrevista*. A estruturação em perguntas e respostas é reproduzida, sendo o Eu poético o entrevistado. A voz poética, preponderante na lírica adeliiana, é nitidamente feminina.

No primeiro verso notamos a oposição entre o Eu e seus “*entrevistadores*”: o primeiro deles é qualificado como *um homem do mundo*. Tal designação ressalta sua temporalidade e secularidade, seu afastamento do plano espiritual, o que justifica sua incompreensão do mistério da santidade do sexo. Sua inquirição é feita no verso seguinte, e aparece desprovida de um contexto. A marcação gráfica, como a acentuação e a ordem dos versos, segue a estrutura de uma entrevista. A resposta, dada com simplicidade, deixa clara a sua visão sobre o sexo, como algo positivo, eufórico, que vai além da esfera cotidiana, destacando-se como *uma das maravilhas da criação*. Tal declaração *atrapalha* o homem, que não é capaz de compreender como a sexualidade não seria empecilho para a santidade, à qual o ser humano estaria destinado.

Podemos traçar uma analogia deste *homem* com a voz da Igreja Cristã enquanto instituição, para a qual o sexo rebaixa o indivíduo, desencaminhando-o da vida espiritual. Declarando uma visão distinta da habitual, o Eu poético revela-se como o detentor de uma sabedoria inédita, portanto incompreendida.

No sétimo verso, o Eu é mais uma vez perscrutado, desta vez por uma *mulher cheia de ódio*. A pergunta, *você raspa lá?*, é provocativa, tendo a função de desconcertar o interlocutor. Ainda desta vez a resposta da entrevistada revelará uma sabedoria ininteligível ao leigo – “Magníficos são o cálice e a vara que ele contém, / peludo ou não”. Empregam-se, assim, metáforas recorrentes na designação dos órgãos genitais, as quais atuam como forma de eufemismo. *Cálice* e *vara* são imagens, é válido dizer, que permeiam a simbologia bíblica, e podem evocar majestuosidade, o fausto. O *cálice* (símbolo da vagina) e a *vara* (o falo) são elevados a uma esfera absoluta, inquestionável – são *magníficos*, independentemente de serem ou não cobertos de pêlos. No verso 12, a palavra *amor* é empregada eufemisticamente para designar a relação sexual – trata-se de um ato santificado, vindo de Deus. Diante desta sublimação, a pergunta feita à entrevistada é tornada irrelevante, pois se restringe a uma questão estética, superficial.

Nos versos 14 e 15, podemos notar uma elevação do órgão sexual feminino, tornado absoluto, perfeito, a tal ponto que o *excremento*, o escatológico, não o pode rebaixar; e tampouco a *rosa*, metáfora freqüentemente empregada em poesia lírica para designar a vagina, nada pode *a seu favor*.

Nos versos 16 e 17, o caráter absoluto do sexo é novamente ressaltado, devido às comparações com a dureza da *morte* e a tenacidade do *inferno*. Notamos que ambas são imagens desconcertantes, perturbadoras, imponentes. O sexo *cobre a multidão dos pecados*, e, ao contrário do que seria de se esperar, isto não é visto como negativo, disfórico, mas sim como algo *benigno*, conciliatório.

O poema é encerrado num tom suave, de madrigal – para o que, aliás, contribui a rima externa final entre os versos 17 e 18. A idéia final, “descansa em teu amor, que bem estás”, remete-se diretamente ao seu interlocutor, ou seja, o leitor, propondo o *amor* como agente conciliatório, um meio de resolver todas as antíteses.

Passemos, agora, a observar como a temática abordada se manifesta no poema seguinte:

O ANTICRISTO RONDA MEU CORAÇÃO

Por que a mãe de Stella tem os nervos em pânico?
Por que não consigo cultivar folhagens?
Por que não arduamente vivo se meu desejo único é ser feliz?
O alarido dos que enchem a praça exibindo feridas
rói o bordado do meu casamento,
tarefa que executei como meus pais e meus avós longínquos.
Que vasta infelicidade no planeta!
Tão vasta que cortei os cabelos,
eu que os desejo longos, mesmo brancos.
E os pobres? Onde estão os pobres,
os diletos de Deus?
A antilírica quer me matar, me comer, me cagar,
Nesta tarde de pó e desgosto.

Neste poema, a concepção panteísta da realidade é posta em cheque ao se defrontar com a realidade social. Depreendemos que a pergunta inerente ao texto seria: “se Deus é amor, por que existe a dor, contrapartida da felicidade?”. O título reflete esta tensão – o Anticristo, opositor da fé cristã, ronda-lhe o coração, e dessa invasão advêm indagações, as quais geram a problemática do poema – e põem em cheque a própria fé cristã. Mais uma vez, o Eu poético é feminino, aqui representado pela dona-de-casa cercada pelas tradições familiares – as quais são responsáveis por delinear e limitar sua área de atuação –, que se vê, de repente, do interior doméstico, ante a todas as desigualdades do mundo.

Os três primeiros versos consistem em perguntas, encadeadas em uma estrutura gradativa. A primeira delas corresponde a uma indagação corriqueira, uma fofoca, a qual introduz uma personagem, a mãe de Stella, que não tem qualquer relevância ao longo do poema. A figura sobre quem se tece a interrogação é de tal forma inexpressiva na vida do Eu-poético, que sequer lhe é dado um nome, ficando conhecida apenas enquanto “mãe de alguém”. A segunda pergunta, também corriqueira, encontra-se num patamar gradativamente superior ao da anterior, uma vez que se refira a algo que pode exercer uma influência direta à vida do sujeito que indaga – embora afete apenas no âmbito das necessidades cotidianas de uma dona-de-casa, ou seja, sua incapacidade de *cultivar folhagens*. A terceira, por sua vez, consistiria numa reflexão elaborada, existencial, que aparenta exercer uma importância crucial à vida do sujeito. Apresenta-se aqui uma oposição essencial, entre viver (*arduamente*) e ser feliz, sendo que uma das assertivas anula a seguinte. O advérbio que precede o verbo qualifica o ato de viver como algo duro, pesado, que mais causa desprazer, afastando aquilo que se almeja, a *felicidade*. Este verso pode ser interpretado segundo duas possibilidades semânticas distintas – a primeira, como *viver arduamente*, em que a vida árdua, difícil, é o que afasta a felicidade; na seguinte, o seu apego à vida, o seu modo duro de viver, é o que a impede de ser feliz.

No quarto verso, o *alarido* que ouve seria o barulho provocado pelas massas, a voz dos necessitados, dos pobres, que *exibem feridas* nas praças tanto para obter seu ganha-pão, como pelo simples fato de existirem, impondo sua presença incômoda. No verso quinto, esse alarido

desloca o sujeito poético de sua instância segura, a das tradições familiares, não permitindo que a dona-de-casa possa se realizar dentro das limitações impostas pelo casamento. Aqui, o verbo *roer*, destruir, é empregado num recurso prosopopéico, pois é o ruído quem pratica a ação. Ainda sobre o emprego deste verbo, notamos a sugestão à simbologia de *rato* (aquele que rói), relacionado à sujeira e à marginalidade, e “os que enchem as praças”.

No sexto verso o Eu remete-se à tradição, às inúmeras gerações que cristalizaram suas limitação à ausência de contato com a realidade exterior. O peso do tradicional pode ser observado pelo emprego da palavra *tarrafa*, aplicada aos *bordados do casamento* – há nesta apropriação uma possível ironia, a qual implica em rebeldia. A tarefa da esposa consiste unicamente em “manter os bordados de sua vida conjugal”, o que ela já não mais é capaz de cumprir.

No verso sétimo, a frase exclamativa, em tom de lamento, constata ingenuamente a infelicidade no planeta. Tal *infelicidade* promove um embate entre a subjetividade, o universo interior, e o exterior, uma vez que o sujeito seja impelido pela realidade externa a *cortar os cabelos*, ação de cunho exclusivamente individual e superficial. Há aqui a contrariação da vontade própria, a submissão passiva a uma ordem superior. Ao sujeito poético, ter os cabelos cortados é avesso ao seu desejo pessoal, o que a torna descontente. Isso faz com que o sujeito entre em conformidade com a *infelicidade* predominante *no planeta*. Ainda aqui, a imagem dos cabelos brancos remete à sabedoria, ao amadurecimento, bem como à velhice – envelhecer também é sujeitar a vontade própria a uma força superior, ou seja, à temporalidade, à mortalidade. No décimo verso, indaga-se acerca dos diletos de Deus – questionando-se a respeito do seu espaço em sua vida cotidiana, ela acaba por se aproximar deles.

A imagem *antilírica* é presente no verso de número 11, e designaria o que não é do domínio do *lírico*, não compatível com o gênero poético. Compreendemos que *antilírico* consiste na problemática social. As categorias negativas, invadiram, pois, o campo poético, desalojando a lírica, consumindo-a. À visão tradicional, segundo a qual a poesia deve ser expressão do Belo, do agradável, opõe-se a temática da realidade social. Os *pobres* não cabem nessa concepção de poesia, mas o poema trata justamente deles. Ora, a *antilírica* opressora é personalizada, e quer lhe *matar, comer, cagar* – a gradação de imagens fortes culminando em escatologia.

O verso final trata da temporalidade – nesta tarde de pó e desgosto –, que torna tudo perecível. O *pó*, segundo a cultura popular cristã, é a matéria essencial, ponto de partida da Criação, e também o destino de tudo, ponto onde a matéria se dissipa. A palavra que fecha o poema expressa o desgosto – *desgosto* – do sujeito, encerrando o poema, desta forma, disforicamente.

No poema a seguir, constante no livro *O pelicano*, obra posterior a *Terra de Santa Cruz*, parece haver uma reconciliação entre indivíduo e divindade, o que permite com que o elemento erótico novamente aflore nas palavras adelianas. Desta vez, isso ocorre de maneira ainda mais latente, como poderemos observar a seguir:

DEUS NÃO REJEITA A OBRA DE SUAS MÃOS

É inútil o batismo para o corpo,
o esforço da doutrina para ungir-nos,
não coma, não beba, mantenha os quadris imóveis.
Porque estes são os pecados do corpo.
À alma sim, a esta batizai, crismai,
escrevei para ela a imitação de Cristo.
O corpo não tem desvãos,
só inocência e beleza,
tanto que Deus nos imita

e quer casar com sua Igreja
e declara que os peitos de sua amada
são como os filhotes gêmeos da gazela.
É inútil o batismo para o corpo.
O que tem suas leis as cumprirá.
Os olhos verão a Deus.

Como em todos os poemas anteriores, “Deus não rejeita a obra de suas mãos” apresenta uma linguagem constituída tanto por estrutura sintática como por léxico simples, coloquial. O poema é composto por uma única estrofe de 15 versos curtos, mas o recurso do encadeamento, ou seja, a ligação sintática de versos diferentes, credita um ritmo próximo ao prosaísmo. Há aqui uma estrutura de circularidade, reforçada pela reiteração do primeiro verso no final do poema. Notamos ainda o diálogo da forma típica da poesia com a estrutura de outros gêneros literários, como o provérbio. Os versos são livres, não havendo qualquer rima ou seqüencialidade quanto às sílabas poéticas. O único vocábulo a estabelecer rima é a palavra *corpo*, que reincide quatro vezes, sendo em três delas no final do verso (versos 1, 4 e 13), o que parece fazer com que forme uma espécie de eco.

O título, Deus não rejeita a obra de suas mãos, seria uma primeira sentença, aquela de cujo mote advêm as posteriores. Notamos que, no emprego do pronome possessivo *suas*, a tradição cristã não é seguida – é de uso comum que palavras relacionadas a Deus venham sempre em maiúscula (neste caso, Suas), em sinal de respeitabilidade. O detalhe da minúscula pressupõe a aproximação do poeta, representante do humano, do terreno, com o divino. Ausente o tratamento diferenciado, que promove o distanciamento, humano e sagrado são colocados num único plano.

Quanto à estrutura, notamos que os três primeiros versos apontam, de acordo com o emprego da pontuação, um encadeamento, como se formassem um único bloco. Já o quarto verso, separado dos demais por pontos finais, constitui uma unidade autônoma. Observando-os nos planos semântico e sintático, todavia, notamos que o encadeamento se dá, sim, entre os versos 1 e 2, e entre os versos 3 e 4, formando um vínculo discursivo. Pressupomos, daí, um truncamento intencional, uma tentativa de cifrar a mensagem; afastando referente e referencial, acaba-se obtendo o efeito da descontinuidade.

Os dois primeiros versos trazem a idéia de que o *corpo* já é, em sua natureza, sagrado, não sendo necessário que o homem pratique o ato convencionalizado do batismo para o purificar. O esforço do batismo é *da doutrina*, das leis da religião, não estando na esfera da fé. É relevante ressaltar que, na poesia de Adélia, fé e Igreja apresentam-se como conceitos totalmente dissociados.

O terceiro verso é constituído por três recomendações imperativas, as quais parecem ser direcionadas aos homens, como que vindas de uma autoridade superior – como a que a Igreja exerce sobre seus seguidores. A poeta dá aqui voz ao discurso ideologicamente antagônico ao seu, de modo a prosseguir, em seguida, construindo um argumento contrário. *Comer e beber* implicam caráter fisiológico, escatológico, e o movimento dos *quadris* remete à sexualidade – ambos estão nos domínios do corpo, motivo pelo qual são condenáveis pela Igreja, e devem ser censurados. O quarto verso reitera as ordens elencadas acima, com o uso do pronome indicativo *estes* – *comer, beber e mexer os quadris* seriam os pecados do corpo. O físico, impuro, torna-se avesso à vontade divina, segundo o discurso ao qual o sujeito poético se opõe, a medida em que não se anule, abdicando de saciar suas necessidades vitais.

Nos versos 5 e 6 o contra-argumento do Eu oferece um outro direcionamento à questão – já que o corpo não é condenável, enquanto criação divina, os pecados viriam da *alma*, a qual é preciso educar, catequizar. A palavra *alma*, do étimo *anima*, consiste no “recheio do homem”, o elemento que permite com que ele transcenda sua condição e, dotado de livre-arbítrio, pos-

sa traçar seu próprio caminho. Nos versos seguintes, diz-se que *o corpo não tem desvãos*: não sendo dotado de nuances, é apenas matéria inocente e bela. Os instintos físicos, as necessidades, não são culpabilizados, como pretende a tradição cristã, pois, segundo o poema, o corpo está distante do conceito de maldade.

No nono verso ocorre uma materialização de Deus no desejo. A perspectiva tradicional é invertida, sendo Deus quem imita o homem, subvertendo o mito da *Gênesis*, segundo o qual o homem teria se criado à imagem e semelhança de Deus. “Imitando” o homem, obtém-se um Deus corporificado. No verso 10, a sexualidade é empregada como metáfora para descrever a comunhão espiritual, com o emprego do verbo *casar*, que representaria, eufemisticamente, o ato sexual. *Deus*, como ser humano, é uma figura masculina, e a *Igreja* – que aparece em maiúscula, mas não parece se referir à instituição –, feminina, sua noiva. Propõe-se entre eles o acasalamento físico.

Nos versos 11 e 12, que estabelecem continuidade por encadeamento sintático, há uma referência intertextual explícita ao *Cântico dos Cânticos*. *Deus* é o homem que contempla eroticamente os seios de sua amada, que são por ele declarados “como os filhotes gêmeos da gazela.” A comparação presente neste trecho, fazendo uso da imagem de filhotes de animais, pode simbolizar a inocência inerente ao natural, bem como a perfeição. O sexual, a união do corpo, são evocados em sentido figurado, e pretendem representar a união entre Deus e o homem.

Adiante, notamos uma máxima popular, empregada em tom solene, profético, que remonta a sabedoria tradicional. As leis de *Deus*, seu propósito, cumprir-se-ão, independentemente do fato de que as ações do homem confluem a favor ou contra isso. A máxima pressupõe, ainda, a existência de uma *ordem superior das coisas*, que rege o Universo – podemos identificá-la à tradição, às gerações. O diálogo com a forma proverbial aparece também no último verso, o qual encerra o poema em tom profético: os homens chegarão a Deus, eis o seu objetivo e destino. Há ainda o simbolismo da palavra *olhos*, freqüentemente relacionada à clareza, à lucidez espiritual, à consciência, aos estados elevados da alma e à verdade. Além disso, os *olhos* podem ser tomados meramente como partes do corpo, ou seja, como matéria. *Ver*, neste caso, é uma ação sensorial, possível aos seres animados, de teor absolutamente físico. Se tomarmos esta imagem metonimicamente, teremos: o *corpo* verá a *Deus* – é o corpo que alcançará a divindade, e não o espírito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentamos mostrar a evolução da temática erotismo/religiosidade na obra poética de Adélia Prado. Os primeiros livros da autora, *Bagagem* e *O coração disparado*, apresentam um sujeito poético na inteireza de sua fé inabalável. Em *Terra de Santa Cruz*, a consciência da dor do mundo impossibilita a fruição do absoluto, impedindo a transcendência de se realizar – em *A faca no peito*, livro de poemas intermediário, não exemplificado neste trabalho, não há queixa ou revolta, mas aceitação, sendo a dor elemento integrante tanto da condição humana quanto da divina. Já em *O pelicano*, o amor aparece como metáfora da comunhão sensorial com o mundo. Este livro, que deixa transparecer em diversos poemas a influência do livro bíblico *Cântico dos Cânticos*, texto que afirma em sentido positivo a sexualidade humana, parece encontrar no erotismo o sentimento de plenitude e reciprocidade amorosa. Como pudemos observar, no último poema está presente uma fé reavivada, a qual se materializa no amor a Deus e aos homens.

Da calma e sábia resposta sobre sua fé em “Entrevista”, passando por um momento de afastamento e questionamento promovidos pela consciência do mundo exterior em “O anticristo

ronda meu coração”, observamos que a religiosidade na obra adeliana conflui no sentido de alcançar uma conformidade, como em “Deus não rejeita a obra de suas mãos”. Nessa trajetória poética, o elemento erótico faz-se presente como aspecto indispensável para auxiliar o homem a se compreender como tal, e a se integrar ao Todo, realizando-se.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CHRISTO, Carlos Alberto Libanio (Frei Betto). Adélia nos campos do Senhor. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. 9. São Paulo: Instituto Moreira Salles, junho de 2000. 121-7.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- GILES, Thomas Ransom. *História do existencialismo e da fenomenologia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- PRADO, Adélia. *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Terra de Santa Cruz*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *O pelicano*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- WARNER, Marina. *Da fera à loira*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Cadernos de Literatura Brasileira*. 9. São Paulo: Instituto Moreira Salles, junho de 2000.