



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE EDUCAÇÃO – CEDUC II  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES – DLA  
LETRAS – HABILITAÇÃO LÍNGUA PORTUGUESA**

**JOSÉ DE SOUSA CAMPOS JÚNIOR**

**“ELA VEM MAIS MARIA QUE TODAS AS MARIAS”: ASPECTOS  
DA INFLUÊNCIA DE ADÉLIA PRADO EM JANAÍNA AZEVEDO**

Campina Grande – PB  
Novembro/2011

JOSÉ DE SOUSA CAMPOS JÚNIOR

**“ELA VEM MAIS MARIA QUE TODAS AS MARIAS”: ASPECTOS DA  
INFLUÊNCIA DE ADÉLIA PRADO EM JANAÍNA AZEVEDO**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)  
apresentado como requisito para a  
finalização do curso de licenciatura em  
Letras na Universidade Estadual da  
Paraíba (UEPB), sob a orientação do  
professor Antonio de Pádua Dias da Silva.

Campina Grande  
Novembro/2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

C198e Campos Júnior, José de Sousa.  
"Ela vem mais maria que todas as marias":  
[manuscrito]: aspectos da influência de Adélia  
Prado em Janaína Azevedo / José de Sousa Campos  
Júnior. – 2011.

5 f.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação  
em Letras) – Universidade Estadual da Paraíba,  
Centro de Educação, 2011.

“Orientação: Prof. Dr Antonio de Pádua Dias da  
Silva, Departamento de Letras e Artes.”

1. Adélia Prado. 2. Janaína Azevedo. 3.  
Intertextualidade. 4. Literatura feminina. I. Título.

21. ed. CDD 401.41

JOSÉ DE SOUSA CAMPOS JÚNIOR

**“ELA VEM MAIS MARIA QUE TODAS AS MARIAS”: ASPECTOS DA  
INFLUÊNCIA DE ADÉLIA PRADO EM JANAÍNA AZEVEDO**

Aprovado em: 28 de novembro de 2011.

Antonio de Pádua Dias da Silva Nota: 10,0

Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva – UEPB  
(Orientador)

Jacklaine de Almeida Silva Nota: 9,5

Profª Ms. Jacklaine de Almeida Silva – UEPB  
(1ª Examinadora)

Ricardo Soares da Silva Nota: 9,0

Prof. Dr. Ricardo Soares da Silva – UEPB  
(2º Examinador)

Média: 9,5

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, provedor de todas as coisas.

A meu orientador, Antonio de Pádua Dias da Silva, pela paciência e dedicação.

Aos membros da comissão examinadora, pela leitura e colaboração.

Aos meus pais, que sempre me incentivaram.

Aos meus irmãos, que não tiveram as mesmas oportunidades que eu.

Aos meus amigos, especialmente Maiara, pelo seu apoio e de sua família, e aqueles que encontrei na universidade: Ana Paula, Wanessa, Francielle, Maiara, Flávia e Wellington, cuja amizade quero partilhar por toda a minha vida.

A todos que me apoiaram de alguma forma.

Aos meus pais, José e Maria,  
e aos meus irmãos  
dedico este trabalho.

Quem entender a linguagem entende Deus  
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.  
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,  
foi inventada para ser calada.  
Em momentos de graça, infrequentíssimos,  
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.  
Puro susto e terror.

(Adélia Prado).

## RESUMO

A literatura feminina brasileira está sendo pensada e repensada nos últimos anos. Muitas vezes, uma escritora lança questões recorrendo ao discurso de outros autores para legitimar a sua voz, o que resulta numa relação intertextual. Desta forma, o presente trabalho pretende problematizar o que move a influência na obra de determinado(a) escritor(a). Para tentar responder a esta pergunta, analisaremos como ocorre a influência da poética de Adélia Prado na obra de Janaína Azevedo, confrontando o estilo e a temática das duas autoras em questão para delimitar o projeto autoral da última em relação à construção de perfis femininos, bem como analisar como a influência de Adélia Prado orienta ideologicamente a produção literária de Azevedo. Para tanto, nos deteremos nos livros em poesia *Bagagem e Terra de Santa Cruz*, de Prado, e no livro de contos *Marias*, de Azevedo. Utilizaremos como referencial teórico principalmente os estudos de Bloom (2002); Nitrini (1997); Guillén (1994); Perrone-Moisés (1998); Sant'Anna (2007); Silva (2010); Touraine (2010).

**Palavras-chave:** Comparação. Intertextualidade. Influência.



## ABSTRACT

The Brazilian female literature is being reconsidered in the last years. Several times, a writer present questions to resorting to the discourse of others written to legitimate her voice, what results in a relationship between texts. Thus, this assignment intends to get in doubt what moves the influence on the work of some writer. To try to answer this question, we are going to analyze how occurs the influence of Adélia Prado in the work of Janaína Azevedo, comparing the style and the subject matter of these writers to restrict the project of Azevedo respecting to the last building of female profiles, as well as analyze how the influence of Adélia Prado ideologically oriented the production of Azevedo. To this end, we are going to consider the poetry books '*Bagagem*', and '*Terra de Santa Cruz*', of Prado, and the book of short stories '*Marias*', of Azevedo. We are going to use mainly the theoretical studies of Bloom (2002), etc.

**Key-words:** Comparison. Intertextuality. Influence.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: AS NOÇÕES DE INTERTEXTUALIDADE E INFLUÊNCIA NA LITERATURA: ASPECTOS TEÓRICO-COMPARATIVOS.....	12
1.1 Harold Bloom e a teoria da angústia da influência.....	23
CAPÍTULO III: A INFLUÊNCIA DE ADÉLIA PRADO NAS <i>MARIAS DE JANAÍNA AZEVEDO</i> .....	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS.....	43
ANEXOS.....	45

## INTRODUÇÃO

A literatura, enquanto manifestação cultural de um povo, possibilita a reflexão sobre diversas questões que se colocam diante de nós e que merecem ser discutidas. Nesse sentido, a literatura brasileira contemporânea de autoria feminina lança, consciente ou inconscientemente, indagações sobre o papel da mulher dentro da sociedade dos últimos anos. Algumas vezes, um escritor faz isso se remetendo ao discurso de outro para legitimar a sua voz. Ou seja, a partir do momento em que um texto repete outro, está presente nessa atitude uma intencionalidade: dar continuidade ou modificar, subverter, enfim, atuar em relação ao texto antecessor. (CARVALHAL, 1998, p. 53-54).

Considerando esses aspectos, o presente trabalho pretende responder a seguinte questão: o que move a influência na obra de um(a) determinado(a) escritor(a) e quais aspectos são imitados, atualizados? Para tanto, analisaremos a influência da poética de Adélia Prado na obra da paraibana Janaína Azevedo, cuja produção literária está começando a ser descoberta por leitores e estudiosos nos últimos anos, principalmente após ter recebido o prêmio “Novos Autores Paraibanos”, em 1999, conferido pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), na categoria contos, com o livro *Marias*.

Os estudos sobre a escrita feminina ganharam um impulso significativo graças às pesquisas realizadas por algumas instituições superiores de ensino nas últimas décadas. Vários desses estudos apontam para peculiaridades próprias dessa produção. Desse modo, partimos da premissa de que a influência da escritora mineira na paraibana acarreta uma abordagem semelhante no que diz respeito ao tratamento da figura feminina, que ora é tida como uma mulher sagrada, religiosa, consciente de sua condição, ora é representada como uma mulher pecadora, ou existe a fusão de ambas. Em alguns momentos, a junção dessas duas características a torna um ser complexo e cheio de conflitos.

Dessa forma, esta pesquisa tem como objetivo geral investigar de que forma e a partir de quais elementos ou imagens ocorre a influência da obra de Adélia Prado em Janaína Azevedo, bem como analisar a força de tal influência no projeto autoral desta última, considerando as discussões levantadas atualmente sobre a escrita feminina e suas peculiaridades. Como objetivos específicos, pretendemos confrontar o estilo e a temática de Adélia Prado e Janaína Azevedo, com o intuito de delimitar o projeto autoral desta última, especificamente com relação à construção de perfis femininos, e também analisar

como o legado de Adélia Prado contribui para a orientação ideológica da obra *Marias*, de Janaína Azevedo.

A pertinência deste trabalho reside no fato de ele dar a importância devida à produção de uma eminente escritora paraibana contemporânea, visto que, por motivos editoriais e de divulgação, as autoras paraibanas são pouco conhecidas entre o público; e também porque abre espaço para discussões sobre questões de gênero e de escrita feminina na literatura brasileira. A pesquisa toma como aporte teórico principalmente a teoria da angústia da influência, de Harold Bloom (2002), e os estudos realizados por Sandra Nitrini (1997), Guillén (1994), Aldridge (1994), e Carvalhal (1998), a respeito dos fundamentos que sustentam a literatura comparada.

A pesquisa é de cunho bibliográfico, a partir das considerações teóricas da literatura comparada, cuja realização foi dividida em dois momentos: primeiramente, procedeu-se à revisão bibliográfica científica, com o intuito de investigar o estado da arte em torno da teoria e crítica literária, especificamente no que se refere ao conjunto da obra de Adélia Prado e Janaína Azevedo. Num segundo momento, foi realizada a análise, que consta de uma comparação entre as referidas obras de ambas as autoras, no sentido de perceber a influência daquela para o projeto autoral desta.

Confrontamos o livro de estreia de Janaína Azevedo, *Marias* (1999), com as obras poéticas *Bagagem* (1976) e *Terra de Santa Cruz* (1981), ambas de Adélia Prado, procurando centrar o foco analítico em questões de influência literária/autoral, considerando-se, nesta perspectiva, categorias como “tempo” ou “geração” de cada autora; “gêneros literários” em que se expressaram e que foram comparados; “intertextualidade” que explicitou, segundo a base metodológica que fundamentou a pesquisa, a influência de Adélia Prado sobre a escrita de Janaína Azevedo.

O primeiro capítulo traz uma reflexão sobre os conceitos de intertextualidade e influência, discutindo brevemente os seus lugares na Literatura Comparada, bem como debate o papel da influência na constituição e na manutenção da tradição literária.

No segundo capítulo trataremos dos princípios norteadores da teoria da angústia da influência, postulada pelo americano Harold Bloom, e de seus principais atos revisionários.

No terceiro e último capítulo analisaremos como o livro *Marias*, de Janaína Azevedo, sofre influência das obras poéticas *Bagagem* e *Terra de Santa Cruz*, ambos de Adélia Prado, e como este fenômeno atua na constituição de *Marias*.

## **1. AS NOÇÕES DE INTERTEXTUALIDADE E INFLUÊNCIA NA LITERATURA: ASPECTOS TEÓRICO-COMPARATIVOS**

O discurso de um escritor sempre retoma outros discursos, oriundos de projetos autorais distintos, de maneira implícita ou explícita, o que acarreta a necessária construção intertextual por parte do leitor e conhecedor dos textos anteriores. Nesse sentido, uma obra pode reler uma outra com um objetivo determinado a priori: afirmá-la, negá-la, transformá-la, substituí-la, como nos lembra Carvalhal (1998). Diversos escritores ganham destaque por se apropriar do discurso de outros que o antecederam ou lhes são contemporâneos. O estudo sistemático desse processo intensificou-se, no âmbito ocidental, na segunda metade do século XIX, expandindo-se para o Brasil a partir das primeiras décadas do século XX, com o advento do Modernismo e principalmente com o antropofagismo, na figura de Oswald de Andrade, que defendia a “deglutição” de elementos culturais exteriores ao poeta, nacionais ou internacionais, a fim de retirar deles o que lhe interessa.

Na literatura, o tipo de relação existente entre dois textos determina a finalidade do texto sucessor. Escritores podem citar produções alheias a fim de criticar valores da sociedade, de inverter a ordem de sentido estabelecida inicialmente, de ridicularizar o texto precursor, enfim, estabelecer conexões semânticas com as obras precedentes.

É nesse contexto teórico que se situa a literatura comparada. Apesar de a comparação existir desde os primórdios da literatura, a sistematização dessa disciplina ocorreu no século XIX. No início de sua atuação, a comparação deveria acontecer entre obras de literaturas nacionais diferentes, isso era defendido principalmente pela perspectiva francesa, que, junto com a orientação soviética e a norte-americana, formavam a base dos estudos comparados na literatura. Esta última tendência se mostrou mais flexível quanto a isso, pois os norte-americanos passaram a considerar que a comparação poderia ser realizada entre obras diferentes no âmbito de uma única literatura nacional. Contemporaneamente, existe uma maleabilidade ainda maior, podendo-se comparar, além de obras de uma única nacionalidade, obras distintas de um mesmo autor; temáticas comuns a autores de épocas diferentes; a evolução de determinada tendência literária; ou até mesmo uma obra literária com uma produção de outra natureza artística. Neste trabalho, por exemplo, a análise ocorre entre uma obra em prosa-poética e duas em poesia.

Quanto à questão do método na literatura comparada, embora haja muitas discordâncias, quase a totalidade dos estudiosos concorda que não existe um único método

apropriado a este tipo de análise: “a terminologia metodológica é, quando muito, ambígua, e inúmeros métodos diferentes podem ser utilizados, ainda que se tratando do estudo de um mesmo problema. Em outras palavras, o método é menos importante do que a matéria” (ALDRIDGE, 1994, p. 259). Essa imprecisão metodológica se justifica em razão da natureza ampla dos estudos comparados, que, por conseguinte, detêm-se sob um material vasto e problemas diversos. Na esteira desse pensamento, Guyard também defende que, para o comparatista, “seu método deve-se adaptar à diversidade de suas pesquisas” (1994, p. 97). Muitas vezes, os textos literários analisados podem indicar o caminho metodológico a ser seguido pelo analista.

Deste modo, esse intercruzamento de vozes contribui para o enriquecimento de diversos objetos culturais, como a literatura, e esse fenômeno é inevitável, pois todo discurso, de acordo com a teoria linguística da Análise do Discurso, “que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam. Por conseguinte, toda palavra dialoga com outras palavras, constitui-se a partir de outras palavras, está rodeada de outras palavras.” (FIORIN, 2006, p. 19). Muitas obras só conseguem ter seu sentido plenamente apreendido se forem analisadas as relações existentes com outras produções literárias anteriores. E isso não faz com que esse produto cultural se torne inferior em relação aos demais, ao contrário, revela a riqueza da heterogeneidade social, denuncia as ideias sociais presentes na mentalidade do sujeito escritor, que, consciente ou inconscientemente, as expõem através do seu discurso. Mesmo havendo uma manutenção de valores do texto precedente e, com isso, o texto citado adquirindo uma importância no universo do escritor que atualiza o gesto autoral de outro, afirmar que a primeira produção é superior à segunda é subestimar, se não menosprezar, o segundo autor.

Essa concepção era muito forte entre os comparativistas clássicos, visto que acreditavam que, ao estabelecer algum tipo de diálogo com um discurso literário anterior, determinada obra já possuía um débito com sua fonte: “noções como as de débito e filiação, antes circunscritas ao âmbito das trocas simbólicas unilaterais, são deslocadas de seu original pelo trânsito de mão-dupla das idéias e pela apropriação diferenciada do signo ‘estrangeiro’” (SOUZA; MIRANDA, 1997, p. 41). Ainda conforme esta perspectiva, esses estudiosos queriam enfatizar com isso a “demarcação da dependência cultural”. Ou seja, se na análise de uma obra podemos identificar sua(s) fonte(s), então sua existência depende de um elemento cultural primeiro, que é considerado, nessa visão, superior. Essa visão

começa a ser questionada no modernismo, mais especificamente, em se tratando de Brasil, no movimento antropofágico oswaldiano, que primava por este contato com outras literaturas, mas com a intenção de tirar delas o que lhe seria produtivo, o que lhe convinha.

Por conseguinte, a dominação da obra precursora sobre a segunda se fragiliza, chegando-se a admitir que a segunda produção pode até mesmo ser superior à primeira. Entretanto, esse impasse não deve ser o objetivo principal da literatura comparada: buscar o valor de cada obra. Mesmo havendo um diálogo, elas são objetos literários distintos, o que quer dizer que, a priori, estão em pé de igualdade e buscam sua autonomia. Nesse sentido,

a expressão ‘resultado autônomo’ refere-se a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros. (NITRINI, 1997, p. 127).

Dessa forma, o fato de, na obra de Janaína Azevedo, como apontado por Aderaldo dos Santos (2008, p. 33), consumir-se “a tradição religiosa e seus fantasmas castradores, a tradição latifundiária e suas aberrações morais, a tradição literária e sua busca de superação”, não deixa sua produção limitada. O universo azevediano vai muito além, sua obra estabelece diálogos com a poesia de Adélia Prado sob muitos aspectos: ambas tematizam personagens mulheres, que estão sempre ligadas ou presas a uma rotina, e ora são retratadas como sagradas, ora como profanas; os seus escritos possuem relações com o texto bíblico; corporeificam e erotizam a figura de Deus; e, na maioria dos seus textos, percebemos aspectos ligados ao amor, tristeza, solidão e morte.

Ainda em relação ao universo temático adeliiano, Zuila Couto (2008, p. 195-6) o divide em cinco eixos: o círculo de influências e diálogos literários; tematização da palavra poética; a questão da província, como um lugar além do social e do geográfico; presença da figura de Deus; e a abordagem do feminino. Há uma aproximação entre as duas autoras principalmente quanto aos dois últimos eixos e também ao primeiro, visto que a paraibana também estabelece diálogo com Carlos Drummond de Andrade, uma das influências mais marcante na produção poética da mineira.

No entanto, se o comparativista, segundo Tania Carvalhal (1998, p. 31), focar somente nesses elementos parecidos ou idênticos perderá de vista a determinação de

peculiaridades e de procedimentos criativos de cada autor e que caracterizam a interação entre eles. Os estudos clássicos comparatistas privilegiavam as semelhanças, por isso suas análises se tornavam limitadas. As semelhanças são o ponto de partida para que se alcance um estudo mais aprofundado, isto é, partindo das similaridades se chega às peculiaridades de cada escritor. É justamente essa interação que faz com que um poeta influencie no projeto autoral do outro.

Esse tipo de relação, na qual um texto remonta a outro, é chamada de intertextualidade. Embora esse conceito faça parte do universo teórico do formalista russo Bakhtin, o termo “intertextualidade” foi postulado por sua discípula Júlia Kristeva em 1969, a qual afirma que:

o termo intertextualidade designa esta transposição de um ou vários sistemas de signos num outro, mas já que este termo foi frequentemente entendido no sentido banal de ‘crítica das fontes’ de um texto, preferimos o de ‘transposição’ que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema signficante a um outro exige uma nova articulação da temática existencial, da posição enunciativa e denotativa. (*apud* NITRINI, 1997, p. 163).

A partir desse fragmento, depreendemos que a noção de intertextualidade se configura como uma grande contribuição teórica para a literatura comparada, e que uma relação intertextual não é simplesmente a menção a outro discurso, é mais que isso, é analisar as causas e as razões deste fenômeno em determinada obra. Conforme Fiorin (2006, p. 52-53), intertextualidade é um tipo composicional de dialogismo em que se encontra no interior do texto duas materialidades linguísticas de dois textos, e é necessário que um dos textos tenha existência independente do outro com o qual dialoga. Ou seja, o texto sucessor somente terá sentido se o leitor conhecer o primeiro, este, ao contrário, não será dependente de nenhum outro. Portanto, ao lermos os contos de Janaína Azevedo, precisamos ter conhecimento da produção poética de Adélia Prado. Mesmo que o leitor desconheça a obra desta última, existem elementos (pré)textuais que apontam para a remissão à referida autora, como em epígrafes, já alguns títulos de textos exigem conhecimento prévio. Entretanto, devemos relativizar essa noção de materialidade linguística, visto que para que ocorra a alusão a outro texto não significa necessariamente que tenha de haver a repetição de algum termo. Um texto alude a outro também nos aspectos organizacionais e temáticos da obra.

Percebemos muito mais as semelhanças entre ambas as escritoras em estudo por meio das temáticas tratadas, do tipo de representação de mulher e do aspecto do cotidiano,



levado ao extremo na representação composicional da obra *Marias*. Nesse sentido, o que se faz mais forte em *Marias* é um tipo de intertextualidade implícita, na qual o citado nem sempre é uma frase, uma expressão, uma fórmula ou um tópico, pode ser uma estrutura verbal, uma forma poética ou narrativa ou um paradigma genérico (GUILLÉN *apud* NITRINI, 1997, p. 166). É o caso de Azevedo, pois a influência da obra adeliãna está mais presente na maneira e no conteúdo narrado e nos aspectos citados acima, do que no uso comum de palavras e expressões. É um fenômeno menos material, até mesmo porque o que será analisado são a produção poética de Adélia Prado e os contos de Janaína Azevedo, ou seja, gêneros literários distintos.

Na leitura da obra de Azevedo percebemos primeiramente a referência à poética adeliãna na parte introdutória da obra *Marias* através de um trecho do poema *À soleira*, que será retomado mais adiante:

*Parecerá blasfemo. Mas não chamam sagrado  
O livro em que Jó fez imprimir suas dores,  
Amaldiçoando o dia do seu nascimento?  
Por que não o meu, que o abençoou  
E acho o degredo bom,  
Os penedos belos  
As poucas flores, dádivas?(PRADO, 2006, p. 63).*

Trechos de outros poemas adeliãnos são recorrentes nas epígrafes dos contos da escritora paraibana. Mas, influência não é um fenômeno que ocorre somente na ordem estrutural, isto é, “apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio” (NITRINI, 1997, p. 130). No que diz respeito à intertextualidade explícita, a característica principal é esse uso de trechos de poemas nas epígrafes dos contos, no entanto, somente esse fator não é suficiente para realizarmos um estudo de qualidade quanto à influência literária, uma vez que não se trata simplesmente de apontar fontes, mas sim, verificar de que modo tal assimilação ocorreu e como se configura dentro do conjunto da obra. Desse modo, a influência ultrapassa os limites estruturais e pode determinar a linha mestra da produção literária de uma autora. Portanto, pode-se afirmar que há características presentes na produção de Janaína Azevedo que só existem da forma como estão dispostas nos textos azevedianos porque assentadas na base da leitura de um outro que lhe é importante, a saber, o de Adélia Prado.

Destarte, o fenômeno da influência é fundamental para o estudo comparado em literatura, mas não existe um consenso quanto a sua definição. Cionarescu (*apud* NITRINI,

1997, p. 127), para começar, postula dois sentidos diferentes para o termo influência: o primeiro “indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor”. Essa concepção é muito ampla e, por isso mesmo, escorregadia. O segundo significado é de ordem qualitativa: “influência é o ‘resultado artístico autônomo de uma relação de contato’, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor” (NITRINI, 1997, p. 127). Esta acepção é importante visto que reconhece na obra influenciada uma certa independência em comparação à obra precursora, como exposto acima. Aquela, mesmo mantendo contato com a precursora, não fica totalmente incompreensível com o desconhecimento desta. Há, obviamente, uma dependência, pois existem aspectos que foram apropriados pela autora, mas se trata de uma dependência parcial, porque implica em ressemantização ou manutenção dos aspectos que estão sendo “lembrados, atualizados”, processo que irá, de toda forma, surtir um efeito diferente ou distinto.

A influência não ocorre por acaso, sem motivo. Fatores de ordem pessoal e contextual levam um escritor a ler e ser influenciado por outro. Ao contrário da imitação, que caracteriza-se como um “contato local e circunscrito”, a influência “é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor” (NITRINI, 1997, p. 127-128). No caso de Azevedo, a sua formação educacional-religiosa pode ter se configurado como uma das causas que a levou a conhecer a obra adeliana. Dessa maneira, parafraseando Nitrini (1997, p. 32), a revelação e a difusão de ideias podem advir de um fato histórico ou social, e, sendo assim, a cronologia deve ser cogitada por situar ou eliminar, se forem falsas, as aproximações.

Paul Valéry (*apud* NITRINI, 1997, p. 133), recorrendo muitas vezes à psicologia, traz importantes contribuições sobre a influência. Encontramos nele quatro classificações: “a influência recebida, (...); a influência exercida sobre a posteridade (...); a influência que o autor exerce sobre si mesmo; e (...) a influência por reação, ou seja, a recusa da influência”. A primeira categoria é a que gera mais discussão porque trata da afinidade entre dois espíritos ou temperamentos. Em um primeiro plano, o autor, ao receber o choque, faz com se volte para o seu interior, refletindo sobre sua própria personalidade. Depois, ele rompe com outros ídolos que admirava. Dessa forma, o escritor alcança sua identidade a partir da contribuição dos outros e, conseqüentemente, tem a necessidade de se diferenciar dos demais.

Tratar de influências também toca na questão da criação artística. Tal postulação leva Guillén (1994, p. 160) a se perguntar: “quando falamos de influências sobre um escritor, estamos fazendo uma afirmação psicológica ou uma afirmação literária (ou seja, estamos investigando fatos biográficos ou obras artísticas)?”. Obviamente há uma estreita ligação entre esses fatos, pois, acontecimentos biográficos vão levar determinado autor a ser influenciado por um escritor e não por outro, como é o caso da educação religiosa em Azevedo que a levará, além de conhecer a obra adeliã, a sofrer interferências desta. Na esteira desse pensamento, a literatura seria o produto de uma reorganização direta da experiência humana no âmbito da arte (GUILLÉN, 1994, p. 160).

Conforme esta perspectiva, a criação artística situa-se em algum ponto entre dois extremos: de um lado o processo de transmissão e reorganização, de outro, a noção de criação absoluta (GUILLÉN, 1994, p. 161). Porém, nenhum desses pontos de vista captura a natureza da arte, devido à analogia biológica insuficiente da primeira e ao fato de a segunda ser mais uma necessidade da mente que um fato. A poesia continua sendo entendida como componente da experiência do escritor. Assim, a influência apontaria para uma parte significativa e, principalmente, reconhecível. De acordo com Guillén (1994, p. 162), esse conceito distinguiria as condições genéticas genuínas da presença das convenções e técnicas pertencentes ao equipamento do indivíduo no poema acabado. Isso quer dizer que as influências são compreendidas como experiências individuais de natureza particular, são as condições genéticas do autor que atuam ao lado de aspectos estruturais e linguísticos.

Todavia, essa transmissão de formas e temas, na interpretação de Guillén (1994, p. 163), tem três desvantagens: a primeira “sugere que uma influência é uma conexão objetiva, um evento tangível, do qual alguns vestígios materiais deveriam permanecer após o término da obra”. Essa postulação desconsidera os fenômenos mais sutis, que nem sempre podem ser comprovados através de trechos ou elementos estruturais. Já a segunda inconveniência diz respeito à importância, necessidade ou eficiência atribuída a esse fenômeno, que seria tão invejável quanto o próprio trabalho artístico (GUILLÉN, 1994, p. 163). A influência seria mais importante que o processo artístico de criação literária. A terceira desvantagem é a mais intrigante e refere-se à “confusão entre influências e similaridades textuais, e a recusa em apurar, com alguma agudeza, como esses dois grupos de fatos se relacionam” (GUILLÉN, 1994, p. 164). Atualmente, esse impasse está sendo superado, visto que a maioria dos estudiosos acredita que as primeiras nem sempre se

manifestam por meio de similaridades textuais, nem a presença destas em um texto indica necessariamente que há influência.

Diante dessas colocações, o mesmo estudioso chega às seguintes conclusões (GUILLÉN, 1994, p. 167-168):

1. (...) Cada estudo de influência é inicialmente um estudo da gênese de uma obra de arte e deve ser baseado no conhecimento e na interpretação dos componentes desta gênese.
2. Estabelecer uma influência é fazer um juízo de valor, não é medir um fato. (...)
3. Um estudo de influência, quando integralmente realizado, contém duas fases bastante diferentes (...). O primeiro passo consiste (...) na interpretação dos fenômenos genéticos. O segundo passo é textual e comparativo, mas inteiramente dependente do primeiro para atingir seu significado. (...)
4. O valor de uma influência não é estético, mas psicológico. (...)
5. O estudo das convenções e das técnicas (modos, gêneros, mitos, temas, figuras de estilo, estrutura, etc.) é distinto do das influências e do estudo do paralelismo, sempre que estes últimos são considerados como estando relacionados.

Portanto, ele postula sua teoria a partir da relação entre a obra e a experiência do escritor, esta, por sua vez, é ampla e envolve aspectos humanos e literários.

Se uma obra influenciada contém ou trata de questões ao modo de alguma figura literária anterior, então ela não é original. A originalidade, na tradição clássica, era uma característica rara. No entanto, a partir do pensamento de Valéry (*apud* NITRINI, 1997, p. 134), surgem alterações no modo de tratar a originalidade, que, segundo ele, “é uma das formas de influência”. O fato de ser influenciado por outro escritor não exclui as chances de ser original, exceto em casos de cópia e plágio: “a maior originalidade é garantida quando uma obra age sobre o escritor, não por todas as suas qualidades, mas apenas por algumas delas” (*apud* NITRINI, 1997, p. 135). Na concepção valéryana trata-se de uma questão de assimilação, um “caso de estômago”, isto é, faz-se preciso digerir os outros para assimilar o que lhe interessa. Existe nisso uma semelhança com a proposta antropofágica oswaldiana. Logo, tradicionalmente tinha-se uma noção de originalidade diferente da atual.

Diante de tantos apontamentos acerca da influência, Guillén propõe uma classificação dos objetivos e objetos da literatura comparada, enfatizando a natureza do fenômeno em foco. Primeiramente, afirma que os comparatistas “podem concentrar-se no estudo de influências, e interpretar o nascimento de obras de arte individuais, ou podem ir além disto e interpretar toda a obra de um escritor, de uma escola, de um movimento ou de uma tradição” (GUILLÉN, 1994, p. 169). Essa prática era mais comum no início da consolidação dessa área. Contemporaneamente, demonstra ser um trabalho mais

pretensioso que produtivo, por isso incita muitas críticas. A próxima classificação defende que “os próprios fatos de influência podem ser interpretados globalmente e *a posteriori* como formando amplos padrões de difusão, sucesso ou *fortuna*. Esta abordagem, porém, não se limita a amalgamar ou a resumir influências que já tenham sido estabelecidas” (GUILLÉN, 1994, p. 170). Esse levantamento dos fatos ocorridos não pretende ser uma orientação para o fazer artístico futuro, mesmo porque este não é um território pacífico e presumível.

Estas classificações exigem o uso do método genético, ao passo que as outras duas solicitam o método comparativo. A terceira proposta explicita a crescente possibilidade de se estudar as convenções e técnicas, principalmente temas, topoi, arquétipos, mitos e imagens (GUILLÉN, 1994, p. 171). Assim, a busca por originalidade ganharia um impulso, visto que se chegaria mais facilmente às diferenças entre autores do que às semelhanças. Por último, Guillén admite que “os estudos comparativos podem pelo menos assumir, ou referir-se a – ou mesmo perseguir academicamente – uma quarta perspectiva inteiramente atemporal. Trata-se da organização puramente estética da totalidade da literatura” (1994, p. 171). Isto aponta para a análise da configuração da tradição e seu consequente fortalecimento. Há nessa consideração a suplantação da anterior.

O poder de influência que determinado escritor possui ao longo do tempo também se mostra importante no que diz respeito ao estabelecimento de uma tradição literária. Grandes escritores são considerados como tal por, entre outros determinantes, influenciarem as gerações seguintes; da mesma forma, “as tradições supõem o conhecimento, por parte dos escritores, de seus antepassados” (NITRINI, 1997, p. 138). No livro *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 14) afirma que a questão da escolha, na obra dos autores analisados por ela, força o tratamento de vastos aspectos da poética, entre eles a influência e a intertextualidade. Este último aspecto se refere ao momento em que um escritor se debruça na obra de um autor do passado para apreciá-la ou para canonizá-la, fazendo isso está mantendo um diálogo muito particular com ela. E isso está intimamente ligado à influência, uma vez que, ao mesmo tempo em que dialoga com uma obra do passado, um escritor se deixa influenciar por essa leitura.

Dessa forma, o diálogo com escritores do passado contribui para a formação do cânone literário. Escritores que têm algo a ensinar e, conseqüentemente, um grande poder de influência podem se tornar mestres, ou seja, se tornar agentes influenciadores capazes

de contribuir para a continuação e manutenção do cânone: “ao escrever sua obra, o novo autor prossegue uma história de que deve estar consciente; e, ao mesmo tempo, ele a transforma, e até certo ponto a nega, pelo novo rumo que lhe imprime.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 26). A forma como o autor manuseia os seus antecedentes determina o caminho de sua obra, como ressaltado acima, ele pode afirmar, negar, inverter ou subverter os valores absorvidos. Mesmo que haja uma subversão de valores, ainda sim haverá resquícios dos mestres que influenciaram sua obra.

A tradição literária, vista por esse foco, está sempre sendo lida e relida, principalmente pelos escritores atuantes também como críticos e teóricos literários. E essa atividade não é uma mera leitura e, sim, uma forma de manter o passado vivo e atuante nos projetos autorais dos escritores contemporâneos. É uma constante descoberta e redescoberta de fatos literários que têm a capacidade de ressuscitar e se presentificar em outras obras: “Toda história é uma leitura do passado. Na história literária, a leitura é *constitutiva* do fato, já que fatos literários (obras) só encontram sua realização plena na leitura; eles são programadores para (re)acontecer na leitura, criando sentidos que renascem e variam a cada época” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 59-69).

Claudio Guillén também se preocupa com os conceitos de convenção e tradição, pois a operacionalização destes fortalece a literatura comparada em termos de estabelecimento da obra no contexto mais amplo e no estudo do diálogo entre obras, autores e literaturas: “convenções e tradições são ‘sistemas’ cujo principal fator unificante é o costume aceito. Tradições constituem convenções que supõem ou conotam sequências temporais” (NITRINI, 1997, p. 137-138). Mesmo com os diferentes contextos e valores de cada época, existe uma atividade de releitura ininterrupta. Aldridge, por sua vez, afirma que “a tradição ou a convenção consistem no estudo das semelhanças entre obras que fazem parte de um grande grupo de obras similares interligadas histórica, cronológica ou formalmente” (1994, p.257-258). Nesta perspectiva, os princípios da literatura comparada seriam a base sustentadora de toda a tradição literária, uma vez que esta se basearia nas semelhanças responsáveis por interligar todas as obras do Ocidente.

Assim como os valores mudam com o passar do tempo, os sentidos atribuídos à leitura do passado também mudam, ou seja, as leituras são constantes, mas os sentidos advindos delas são provisórios. A própria tradição é caracterizada por contínuas semelhanças e diferenças. Conforme Perrone-Moisés (1998, p. 59), os escritores-críticos modernos estudados por ela reconhecem na afirmação da provisoriedade dessas leituras a

historicidade da literatura. Os autores do passado funcionam como uma fonte de inspiração, e cada vez que a obra de um autor do passado é relida é, necessariamente, atualizada. Essa inspiração se transforma em influência. Assim, “a alteração do passado constitui uma revolução considerável nas relações dos novos com a tradição. A tradição deixa de ser um dom ou um fardo, ela tem de ser recriada, conquistada” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 31). Dessa forma, há uma mudança significativa na concepção de tradição: os clássicos preocupavam-se com as semelhanças para a sua manutenção, já os modernos lutam para recriá-la em um processo de dialogismo contínuo e, vale lembrar, conflituoso.

## 1.1 Harold Bloom e a teoria da angústia da influência

A influência é um mecanismo fundamental na constituição da personalidade de um poeta. Em seu polêmico livro *A angústia da influência* (2002), Harold Bloom formula uma teoria da poesia, a qual defende que todo poeta sofre da angústia da influência. Desde a primeira vez em que foi publicada, em 1973, esta obra tem sido bastante discutida no âmbito da literatura comparada ocidental.

Conforme Bloom, todo poeta está sujeito à influência. Para ele, este fenômeno é fundamental para se atingir e reatingir a originalidade da tradição literária ocidental (*apud* NITRINI, 1997, p. 145). Ele enfatiza a individualidade do poeta, que, como alma solitária, será capaz de chegar ao mais profundo do seu ser. Segundo Carvalho (1998, p. 58), o autor se propõe a atingir dois objetivos: “desmistificar os procedimentos pelos quais um poeta ajuda a formar outro poeta; e esboçar uma poética (teoria) que colabore para uma mais adequada prática crítica.”

Bloom se assegura principalmente nos estudos de Nietzsche e Freud, porém ele cita diversos nomes de poetas e estudiosos modernos cujas ideias complementam sua teoria. Ele não aceita passivamente todas as considerações freudianas, a saber, o otimismo de Freud em relação à oportunidade de uma segunda chance para superar as primeiras influências. Já as considerações de Freud sobre a angústia são pertinentes a sua teoria: “a angústia é uma coisa sentida, mas é um estado de desprazer diferente do sofrimento, dor e mera tensão mental. A angústia, ele diz, é desprazer acompanhado por fenômenos eferentes ou de descarga entre trilhas diferentes.” (*apud* BLOOM, p. 105). Este sentimento envolve várias reações no poeta e desgasta sua mente, uma vez que afeta diretamente sua inspiração.

Duas noções permeiam o seu discurso: poeta forte e desleitura. Os poetas fortes, principal interesse de Bloom, são os grandes mestres que combatem seus precursores até a morte. Vale salientar que os precursores também se caracterizam por serem poetas fortes, uma vez que foram capazes de influenciar seus sucessores. O teórico não deixa de falar acerca dos poetas fracos, como ele os denomina, cuja “imaginação capaz se apropria de tudo para si” (*apud* NITRINI, 1997, p. 146). Já o processo de desleitura se caracteriza pela reescritura e pela revisão desconstrutora do já existente poeta. Dessa forma, os poetas fracos não mergulham na desleitura por medo do novo, ao contrário dos poetas fortes, que



se deixam influenciar por outros através do processo de desleitura, que não é um processo tranquilo. Toda influência é conflituosa, acarreta algum tipo de angústia para o poeta.

Portanto, todo poeta forte sofre da angústia da influência. Bloom trata da influência entre poetas, todavia, nesta pesquisa será observada a influência de uma poetisa sobre uma contista, o que não impede a apropriação da perspectiva do apontamento teórico defendido por Bloom. Segundo ele, até o ato de negar a influência é “a ilustração de um dos modos em que a influência poética se expressa como variedade da melancolia ou do princípio da angústia” (*apud* NITRINI, 1997, p. 146). Ou seja, um poeta pode ser influenciado sem perceber e explicitar isso na obra. Mesmo se ele negar, a obra pode apresentar elementos que comprovem a influência.

Essa verdadeira luta entre os poetas fortes ocorre por meio de movimentos revisionários. Embora afirme que esses movimentos possam ser inúmeros, Bloom apresenta seis, para os quais adota uma nomenclatura clássica: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonização*, *askesis* e *apophrades*.

O primeiro deles, *clinamen*, funciona como conceito central da teoria da angústia da influência. Consiste na desleitura ou desapropriação poética em si: “o poeta de tal modo coloca o seu precursor, de tal modo desvia o seu contexto, que os objetos visionários, com sua superior intensidade, esmaecem-se no contínuo.” (BLOOM, 2002, p. 91-92). Desse modo, devemos aprender a ler um poema como uma distorção do poema precursor. A busca por um sentido exato se torna errônea. Essa “doença da autoconsciência”, como o crítico americano chama a influência poética, é capaz de, através do *clinamen*, fazer surgir do íntimo do ser poético a voz de outros eus, que vão ameaçar a uniformidade instaurada no mundo.

A *tessera*, segundo conceito de revisionismo poético, aponta para uma complementação antitética, na qual o efebo, jovem poeta, utiliza expressões do poema-pai, mas altera seu significado. Na *tessera*, “o poeta que vem depois proporciona o que sua imaginação lhe diz que completaria os de outro modo ‘truncados’ poema e poeta precursores, uma ‘completude’ que é tanto apropriação quanto o é um desvio revisionário.” (BLOOM, 2002, p. 114). Nesse sentido, o poeta precursor não foi competente para atingir o nível mais alto da palavra poética, por isso o autor posterior enxerga a necessidade de ir além, e, no caso deste movimento revisionário, de complementar antiteticamente: “a crítica antitética deve começar por negar a tautologia e a redução, uma negativa mais bem expressa pela afirmação de que o significado de um poema pode ser apenas um poema,

mas outro poema – um poema não ele próprio.” (BLOOM, 2002, p. 118). Logo, as perspectivas que acreditam que o poema é e significa ele próprio e que também pode significar alguma coisa que não é em si um poema, respectivamente tautologia e redução, devem ser desconsideradas no estudo do fenômeno da *tessera*.

O terceiro movimento revisionário elaborado por Bloom denomina-se *kenosis*, que se caracteriza por um ato de repetição e um refluxo descontínuo. Nas palavras de Bloom, a *kenosis* “é um ato revisionário em que ocorreu um ‘esvaziamento’ ou ‘refluxo’ em relação ao precursor. Esse ‘esvaziamento’ é uma descontinuidade libertadora, e torna possível uma espécie de poema que uma simples repetição do estro ou divindade do precursor não pode permitir.” (BLOOM, 2002, p. 135).

À medida que os conceitos avançam tendem a se tornar mais complexos:

a *kenosis* é um movimento mais ambivalente que o *clinamen* ou a *tessera*, e leva necessariamente mais fundo os poemas nos domínios dos significados antitéticos. Pois, na *kenosis*, a batalha do artista contra a arte já foi perdida, e o poeta cai ou reflui num espaço e tempo que o confinam, mesmo quando desfaz o padrão do precursor pela perda deliberada, voluntária, de continuidade. (BLOOM, 2002, p. 137).

Assim, a *kenosis* propicia um esvaziamento do poema novo por meio de uma força liberadora que supera o precursor. Então, este movimento é mais aplicável a poetas que a poemas.

A *daemonização* designa uma desleitura voltada para o contra-sublime do próprio poeta. Para atingir o eu mais íntimo, “a *daemonização* tenta expandir o poder do precursor num princípio maior que o dele, mas pragmaticamente torna o filho mais daemon e o precursor mais homem.” (BLOOM, 2002, p. 153). Trava-se uma batalha entre o orgulho dos dois poetas, cuja vitória sempre é comemorada pelo efebo, uma vez que se torna mais “poderoso” que o poeta-pai.

Porém, o jovem efebo não se livra tão facilmente dos resquícios do precursor: “a *daemonização*, que começa como uma relação revisionária de desindividualização do precursor, termina com o dúbio triunfo de ceder a ele todo o terreno médio, ou humanidade comum, do efebo. Em relação ao precursor, o poeta retardatário obriga-se a uma nova repressão ao mesmo tempo moral e instintual.” (BLOOM, 2002, p. 155). Ou seja, ao tentar superar o seu influenciador, o poeta atinge sua individualidade e se desumaniza. A partir disso, ele despreza todas as características do trabalho do poeta-pai.

O processo da *askesis*, por sua vez, encontra uma maneira de purgação para chegar a um estado de extrema solidão. Neste movimento há o embate contínuo entre os eus dos dois poetas, um confronto desgastante para ambos. Enquanto o *clinamen* e a *tessera* tentam corrigir ou completar os precursores, e a *kenosis* e a *daemonização* reprimem a lembrança dos mortos, a *askesis* é a luta propriamente dita até a morte com os mortos (BLOOM, 2002, p. 170). Neste purgatório, em que o poeta se encontra sozinho, a meta final “é a formação de um equivalente imaginativo do superego, uma vontade poética plenamente desenvolvida, mais severa que a consciência, e portanto o Urizen em cada poeta, sua agressividade maduramente internalizada.” (BLOOM, 2002, p. 169). Esse “assassinato” do precursor se constitui como uma forma poderosa de se defender da angústia da influência, pois o efebo adquire características humanas e imaginativas superior ao poeta-pai.

O último movimento revisionário, *apophrades*, é fundamentalmente o retorno dos mortos. Quando estes voltam a habitar a mente dos poetas, acontece o reflexo de duas imagens. Contudo, esta volta não pode ser de qualquer jeito, se o poeta retornar intacto deixará o efebo fraco, o qual será coberto pela imaginação precursora. Os mortos voltam através das “cores e vozes” dos poetas posteriores, a tal ponto que fica difícil distinguir quem é o influenciado e quem é o influenciador. Logo, “a *apophrades*, quando controlada pela imaginação capaz, pelo poeta forte que persistiu em sua força, torna-se não um retorno dos mortos quanto uma celebração da volta da auto-exaltação inicial que tornou possível a poesia pela primeira vez.” (BLOOM, 2002, p. 198). O sucesso do efebo só foi atingido devido ao retorno do universo de “cores e vozes” do poeta-pai, por isso também é motivo para celebrar.

Para Bloom, “o tema oculto da maior parte da poesia nos últimos três séculos foi a angústia da influência, o medo de cada poeta de que não reste uma obra propriamente dita para ele realizar.” (BLOOM, 2002, p. 199). É praticamente impossível que um poeta não tenha sido influenciado por outros, que ele não tenha ficado entusiasmado pelas idéias ou pela palavra poética de um outro autor, e essa influência percebemos no universo poético do efebo, quer ele queira ou não.

### 3. A INFLUÊNCIA DE ADÉLIA PRADO NAS MARIAS DE JANAÍNA AZEVEDO

Os aspectos religioso e erótico atrelados ao cotidiano da mulher são o eixo principal das obras de Janaína Azevedo e Adélia Prado. Na obra de estréia desta última já notamos a presença dessas características, que permeia a maior parte de sua produção poética. Lançado em 1976, *Bagagem* traz uma carga emocional muito forte em seus escritos, percebida por muitos leitores, principalmente aqueles que se identificam com as situações ali expostas. De modo geral, seus poemas são confissões de uma mulher provinciana triste que tenta buscar em seu cotidiano algo que lhe sustente emocionalmente, ou seja, os fatos, acontecimentos e objetos cotidianos funcionam como agentes sustentadores de sua identidade, nos quais ela deposita confiança e se sente segura, provisoriamente para tentar conhecer a si mesma. Tristes porque estas mulheres se encontram presas a uma rotina que não possibilita nada de diferente ou novo para a sua realidade, ou que possa interferir na (não)repetição dos fatos, e porque em seus discursos deixam transparecer suas angústias em relação à vida que tem. Logo, somente a religiosidade não é capaz de supri-las a contento. Elas precisariam somar à sua fé outros aspectos que quebrassem a sua cela. Do mesmo modo constitui-se *Marias*, porém, em alguns casos, as mulheres lá representadas encontram no desenvolvimento de sua sexualidade uma tentativa de conhecer a si mesma e, conseqüentemente, entender muitos de seus conflitos.

*Bagagem* é composto por cinco partes: a primeira é *Um modo poético*, cujos “poemas cotidianos”, vale salientar que em maior número, revelam mulheres religiosas, tristes e, por vezes, eróticas, que tentam viver em mundo que não lhes oferecem nada de novo, o que resulta na angústia da rotina. Por isso, mesmo que as deixem tristes, elas necessitam dos pequenos acontecimentos e tarefas usuais para continuar tendo uma serventia, embora essa função também possa gerar conotações negativas:

#### *Atávica*

*Minha mãe me dava o peito e eu escutava,  
o ouvido colado à fonte dos seus suspiros:  
‘Ó meu Deus, meu Jesus, misericórdia’.  
Comia leite e culpa de estar alegre quando fico.  
Se ficasse na roça ia ser carpideira, puxadeira de terço,  
cantadeira, o que na vida é beleza sem esfuziamentos,  
As tristezas maravilhosas. (...) (PRADO, 1991, p. 45)*

A respeito desses aspectos: a mulher religiosa, e às vezes erótica, presa numa rotina que lhe causa angústia, o conto *Tia Dona*, presente no livro *Marias* (abordado mais adiante), mostra como a personagem-título cai num estado latente de luto em razão da morte do marido, ficando sob os cuidados de sua afilhada, uma vez que não teve filhos, se afastando, assim, da sociedade, o que gera comentários entre os indivíduos da região. Essa verdadeira “devoção” pelo marido, não necessariamente amor, a fez enlutar-se, condição que o narrador onisciente afirma que é uma predestinação, uma herança transmitida pelas suas ancestrais femininas: “(...) Não foi por tristeza pela morte do marido que entumelou-se entre romãs e rosários, como contava a lenda. Fora, talvez, por predestinação. O luto ancestral de ancestrais mulheres” (AZEVEDO, 1999, p. 28).

Tia Dona cultivava romãs, as quais escondia de todos, até de Deus, e as utilizava para preparar licor: “(...) Suas adoradas romãs eram para o licor rosado que acompanhava os seus devaneios comensais” (AZEVEDO, 1999, p.28). A romã funciona aqui como um símbolo de liberdade e pecado, assemelhando-se ao fruto proibido que levou Adão e Eva a serem expulsos do Paraíso. Na Grécia antiga a romã era, do mesmo modo, ligada ao pecado, cujas sementes eram consideradas doçuras maléficas, que, uma vez ingeridas, seduziam qualquer pessoa. No entanto, esta fruta também está relacionada à fecundidade, à posteridade numerosa (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 787). Sendo assim, o cultivo da fruta pela personagem sugere simbolicamente o desejo que ela tinha de ter filhos. O fato de não ter gerado ascendentes contribui para o estado de luto no qual ela se encontra após a morte do marido.

Após algum tempo, Tia Dona pressente que sua morte também está próxima, então se livra de seu livrinho de rezas, queima suas cartas e retratos antigos e tem um vaso de cristal e um conjunto de chá levados por suas sobrinhas: “(...) Levaram. E levariam tudo, nesse jogo vão das vaidades” (AZEVEDO, 1999, p. 31). Estes objetos levam consigo um pouco da vida de Tia Dona, fazendo com que ela perca ainda mais o sentido de sua existência, sobretudo porque seus sobrinhos beberam todo o licor de romã, isto é, acabaram com todos os sonhos depositados no fruto afrodisíaco, que nutre a vontade de ser mãe, a possibilidade de passar o resto de sua vida ao lado do amado, para que assim não ficasse solitária. Dessa forma, ela tem uma morte simbólica, quando todo seu licor de romã é consumido pelos seus parentes que a visitavam, até finalmente morrer fisicamente: “(...) Tia Dona se despediu da vida aos sessenta e seis anos, vinte e quatro dos quais dedicados ao seu corado licor de romãs” (AZEVEDO, 1999, p. 31). Depois do funeral levaram todos

os seus pertences, restando como herança para sua afilhada apenas o terço, os vestidos pretos e uma Bíblia “amputada”, que foi achada junto com os santos e continha somente os livros de Eclesiastes e Apocalipse.

Voltando a tratar de *Bagagem*, na segunda parte, *Um jeito e amor*, há sempre a referência a algum homem, o que mostra o desejo feminino de amar, no entanto, raros são os momentos em que isso se concretiza sem problemas, visto que na maior parte dos poemas, a figura feminina apenas espera um amor, tem um amor incerto ou não correspondido, ou então um amor servil que faz com que ela sofra:

***Psicórdica***

*Vamos dormir juntos, meu bem,  
sem sérias patologias.  
Meu amor é este ar tristonho  
que eu faço pra te afligir,  
um par de fronhas antigas  
onde eu bordei nossos nomes  
com ponto cheio de suspiros.  
(PRADO, 1991, p. 88)*

A terceira parte, intitulada *A sarça ardente – I*, contém poemas cujos eu-líricos femininos trazem memórias infantis e juvenis: amor e coisas simples que as mulheres tiveram e perderam, namoros adolescentes, vontade de ter um belo vestido, lembranças amorosas dos pais e idas à igreja:

***Verossímil***

*Antigamente, em maio, eu virava anjo.  
A mãe me punha o vestido, as asas,  
me encajava a coroa na cabeça e encomendava:  
'Canta alto, espevita as palavras bem'.  
Eu levantava voo rua acima. (PRADO, 1991, p. 109)*

Em seguida, *A sarça ardente – II* revela a tristeza e sofrimento dos homens e, principalmente, lembranças e saudades de filhas em relação ao pai que morreu. Vale ressaltar que o sofrimento dos homens é visto pelos olhos femininos, a saber, de Adélia Prado. Esse sofrimento masculino é apontado por Silva (2010) como resultado de comportamentos do homem contemporâneo, antes atribuídos somente às mulheres. Essa mudança advém das transformações sociais que exigem uma nova postura masculina diante de fatos, como reprodução, cuidado com os filhos, direito à custódia dos filhos, entre outros. Em *A sarça ardente – II*, os homens tendem a exteriorizar suas emoções, coisa que era considerada atitude de mulher. Isso abala as estruturas do patriarcalismo, uma

vez que, ao se apropriarem de seus princípios, as novas gerações sentem o embate no momento em que tentam aliar práticas simbólicas antigas às novas perspectivas de orientação dos sujeitos (SILVA, 2010, p. 117):

***O retrato***

*Eu quero a fotografia,  
os olhos cheios d'água sob as lentes,  
caminhando de terno e gravata,  
o braço dado com a filha.  
Eu quero a cada vez olhar e dizer:  
estava chorando. E chorar. (...)  
(PRADO, 1991, p. 123)*

Sarça, nos dois títulos anteriores, se refere a uma planta na qual é acrescentado o adjetivo “ardente” e nos remete ao episódio bíblico no qual Deus, sob uma sarça em chamas, se dirige a Moisés para pedir que este tire o povo de Israel da escravidão de Faraó no Egito. Moisés fica espantado com a sarça, que, mesmo em chamas, não é consumida pelo fogo. “Sarça ardente”, na obra em foco, representa lembranças doloridas, os seus espinhos trazem sofrimento ao indivíduo, cujas feridas resistem ao tempo, assim como a planta resistiu ao fogo.

A última seção, *Alfândega*, apresenta um único poema de mesmo título, no qual o eu-lírico feminino precisa pagar para se libertar de suas memórias. O pagamento é com um dente, significando um pedaço do eu-lírico que precisou ser deixado para trás para que ele evoluísse. Na sabedoria popular, o dente é símbolo de má sorte, carrega consigo uma carga semântica negativa que aponta quase sempre para um destino trágico, que pode ser a morte. Também é importante, dentro da formação dentária, para sustentar o maxilar e, claro, realizar a mastigação dos alimentos, sem os quais o ser humano não sobreviveria. Assim, a perda de um dente aponta metonimicamente para a perda de identidade. A simbologia em torno do dente também aparece no conto de Janaína Azevedo *Cárie na Flor*, que será abordado adiante, só que neste a cárie no incisivo da protagonista funciona como um escudo que a isola do restante do mundo e que a deixa triste.

A composição estrutural de *Bagagem*, ou seja, sua divisão em cinco partes citadas acima, da-se por meio de uma ordem decrescente: a primeira parte apresenta um número maior de poemas e as posteriores contêm um número menor até chegar à última seção, na qual só há um poema. Quanto ao conteúdo dos poemas, existe um afinamento das temáticas, uma vez que verificamos a presença de fatos mais gerais, passando pelos

amores, pela infância, pela saudade e sofrimento da figura paterna e chegando à tentativa de esquecer tudo isso. O termo bagagem, por sua vez, pressupõe um tempo de experiência, mas *Bagagem* é o primeiro livro de Prado. Portanto, é uma bagagem que aponta para a própria vida pessoal da autora, é um conjunto de características que serão abordadas em suas obras posteriores.

Em *Terra de Santa Cruz*, publicado em 1981, a divisão dos poemas ocorre de maneira semelhante à *Bagagem*. Há três seções: *Território*; *Catequese*; e *Sagração*, que retomam aspectos de seu primeiro livro, como o cotidiano familiar e religioso atravessados por um tom triste, por vezes fúnebre. Entretanto, a eroticidade está presente de modo mais evidente e muitos poemas apresentam um tom filosófico. Dessa forma, em *Terra de Santa Cruz* são acentuadas peculiaridades presentes em *Bagagem*. Outra diferença, dessa vez quanto ao aspecto estrutural, diz respeito ao tamanho dos poemas, uma vez que em *Terra de Santa Cruz* eles são mais longos que em seu livro de estréia. Na primeira parte, na qual se encontra a maioria dos textos, são explicitadas e/ou colocadas em questionamento diversas questões referentes ao universo feminino, como a saudade da pessoa amada, a busca pela felicidade em pequenos detalhes cotidianos e os medos e desejos que rondam o coração e a mente da mulher:

***O amor no éter***

*Há dentro de mim uma paisagem  
entre meio-dia e duas horas da tarde.  
Aves pernaltas, os bicos mergulhados na água,  
entram e não neste lugar de memória,  
uma lagoa rasa com caniços na margem.  
Habito nele, quando os desejos do corpo,  
a metafísica, exclamam:  
como és bonito! (...) (PRADO, 2006, p. 23)*

Em *Catequese*, como o nome sugere, os poemas são essencialmente religiosos, e na última parte, *Sagração*, o poema de mesmo título reúne todas as características da obra, a saber: mulheres enclausuradas numa rotina religiosa; a incerteza de amar e ser correspondida; lembranças juvenis amorosas e religiosas; e saudades do passado, tornando-se uma espécie de “poema-síntese” de *Terra de Santa Cruz*.

Na obra *Marias*, de Janaína Azevedo, em que há um intenso grau de poeticidade em sua linguagem e imagens proporcionadas por esta, verificamos, além da citação de um trecho do poema *À soleira* nas páginas iniciais (como mencionado acima), a presença de trechos de poemas de Adélia Prado como epígrafes em alguns contos. Mas somente essa



recorrência estrutural não nos permite afirmar com precisão se houve influência da poética adeliана em Azevedo. Comprovamos isso ao aliarmos essa recorrência estrutural a outros aspectos tratados adiante sobre a obra, como as semelhança temáticas, o modo como as figuras femininas são representadas, a recorrência a fatos bíblicos. Em todos os textos que compõem o livro há uma epígrafe, com destaque para as citações da Bíblia, todas estão em consonância com o estilo e temática da escritora paraibana. No prefácio, de Hildeberto Barbosa Filho, já podemos perceber aspectos em comum com a escrita adeliана:

Jovem, areense, estreante, Janaína como que convoca os mais vândalos vocábulos, em sua *vã profanação*, para exumar-lhes do corpo a seiva do *sagrado*, numa escrita em que *erotismo e liturgia* se consagram numa esplêndida e surpreendente unidade estésica. Unidade que a revela, já, Senhora dos seus domínios, tanto no que há de característico de sua retórica particular, quanto no que podem alcançar os imponderáveis elementos de que se tece o seu universo ficcional, com sua *sensual e pulsante atmosfera*, habitada por seres estranhos e desolados. (grifos nossos). (AZEVEDO, 1999, p. 13)

O próprio título (*Marias*) já aponta para a caracterização da obra, uma vez que remete à personagem bíblica Maria, mãe de Jesus Cristo, o que já denuncia o seu caráter religioso. Todavia, o fato de estar no plural revela os vários tons que Azevedo imprime à religiosidade. A divisão do livro também reforça este aspecto, uma vez que a primeira parte dos contos é denominada de “Primeira Hora”, e logo abaixo há “Oração Preparatória” e um trecho do poema “Miréia”, de Frédéric Mistral. Já a segunda e última parte é chamada de “Segunda Hora” e contém uma “Oração Reparadora”, na qual é citado um trecho de “Poemas malditos, devotos e gozozos”, de Hilda Hilst. Isto nos remete às cerimônias católicas, pois em alguns rituais, principalmente em missas, o passo inicial é a realização de algum cântico ou oração preparatória que, como o nome já denuncia, sirva como preparação para as pessoas celebrarem e receberem Jesus em seu coração; depois, vem a oração reparadora como uma forma dos fiéis se arrependem dos seus pecados. Além disso, “Primeira Hora” e “Segunda Hora” lembram o Ofício das Horas, ou seja, orações cotidianas realizadas em diversos momentos do dia por meio de cânticos, salmos, preces e leitura de passagens bíblicas. Tendo como finalidade a exaltação divina para que os fiéis lembrem todos os dias de celebrar a Deus, recomenda-se que o Ofício seja praticado coletivamente, mas se não for possível pode ser celebrada individualmente.

Os contos do primeiro momento são: *Dá-me tua mão, ó Virgem*; *Tia Dona* (já abordado); *As mulheres da Quadrilha*, que dialoga com o poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade; *Cárie na Flor*; e *O Vinho Tinto da Memória*. No primeiro conto

Fátima é uma moça que todas as noites é visitada por uma mão. Sua mãe, viúva muito religiosa, cobra-lhe idas à missa, mas Fátima não quer ir enquanto estiver com essas “heresias” na cabeça. O que lhe consola é o fato de seu irmão estar no seminário. Só sua amiga Irene sabe do fascínio que a mão exerce sobre Fátima, cujo olhar sempre é atraído para um quadro da Virgem Maria. O ápice da narrativa é quando a protagonista, desejando que a mão lhe apareça naquela noite, não consegue dormir e decide ir à cozinha. Ao passar pelo referido quadro a mão da imagem lhe atrai de um modo tão intenso que ela vai tomar um banho para acalmar sua volúpia, volta para o quarto e adormece. Na manhã seguinte, ao entrar seminua na cozinha, ela vê a mão lavando a louça. Nesse momento, a imagem da Virgem Maria e da menina que sua mãe contratou como empregada doméstica se confundem. Atordoada, Fátima volta rapidamente para o seu quarto, porém, ao atravessar a sala ela percebe que só há a moldura quebrada do quadro. Então, ela só tinha a certeza de que deveria esperar pela mão. Ela acorda ao ouvir alguns passos e, já sem medo, se entregar aos braços da mão corporificada:

– Mesmo tensa adormeci. Despertei com seus passos leves, ergui-me. Não tinha mais medo algum. Vi-a nitidamente com seu vestido azul aproximar-se de mim com a mão. Devagarinho sua mão agarrou o meu seio esquerdo e eu fechei os olhos. Abraçou-me e eu senti a forma redonda do seu corpo. A mão iniciou o ritual. A mão agora tinha um rosto, um corpo, um coração, um sexo. Eu estava predestinada ao sagrado. Armagedon: “Depois destas coisas, olhei, e eis que estava uma porta aberta no céu: e a primeira voz, que como de trombeta ouvira falar comigo, disse: sobe aqui, e mostrar-te-ei as coisas que depois destas devem acontecer”.

O regozijo. (AZEVEDO, 1999, p. 26).

A erótica do conto aliada à religiosidade mal resolvida resulta na crise identitária pela qual passa a protagonista, pois sua mãe pergunta-lhe constantemente se ela não vai à igreja ou se não vai ajudá-la no trabalho doméstico. Essa cobrança de sua mãe contribui para deixar a personagem confusa. No trecho acima citado, Fátima chega a ter uma relação homossexual como forma de tentar compreender os mistérios e desejos que rondam sua mente e seu corpo. Ela sente uma mão – que agora tem corpo, coração, sexo e usa um vestido – agarrar-lhe. Nesse momento ela sente a forma redonda desse outro corpo, o que aponta para o sexo feminino, uma vez que formas redondas, circulares, simbolizam o corpo da mulher. Uma das simbologias do círculo refere-se à imutabilidade, pelo fato de não ter começo nem fim, é também uma forma de proteção, asseguradora dentro de seus limites (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 254). Essa imutabilidade é quebrada

provisoriamente pelo corpo que agarra Fátima, logo, ele funciona simultaneamente como quebra e proteção, pois o prazer que ele proporciona à personagem abre maiores possibilidades para que ela conheça a si mesma. Dessa forma, assim como em alguns poemas de Adélia Prado, a mulher é retratada como sagrada e profana: ao mesmo tempo em que questiona sua religiosidade deixa florescer seu lado erótico para conhecer a si própria.

Esse conhecimento de si, a construção de si, como observa Touraine (2010, p. 41), implica um amor para consigo mesmo. Nesse processo de autoconhecimento, a mulher sente primeiramente a necessidade de despertar sua sexualidade. Aliás, “a construção de si opera-se antes de tudo pela sexualidade – e mais amplamente pelo corpo” (TOURAINÉ, 2010, p. 56). Algumas personagens de Azevedo, como as protagonistas dos contos *Dá-me tua mão, ó Virgem* e *A puta de Deus* mostram que a descoberta de novas experiências corporais e sexuais abre novos caminhos para suas vidas: “o apelo ao ‘sexo’ ele mesmo é libertador” (TOURAINÉ, 2010, p. 57). Essa forma de resistência interfere diretamente na relação das mulheres com a religião, deixando-as confusas no tratamento com Deus, pois à medida que floresce a sua sexualidade, sua religiosidade é afetada.

Ainda sobre a questão sacro-profana, Aderaldo Luciano dos Santos (2008, p. 38) afirma que “a tensão entre o sagrado e o profano servirá, aqui, apenas para pensar a força da religião sobre a sociedade do Nordeste”. É verdade que a religião, principalmente no Nordeste, é essencial para a manutenção dos valores defendidos pela sociedade, sobretudo nas cidades do interior que tiveram uma tradição latifundiária. Areia, cidade paraibana onde nasceu Janaína Azevedo, se consolidou a partir dos engenhos de cana-de-açúcar, logo, este contexto sócio-histórico certamente influenciou toda a obra da escritora paraibana, não só *Marias*, mas também a coletânea de contos *Orquídea de Cicuta*, seu segundo livro, lançado em 2002.

Entretanto, a tensão entre o sagrado e o profano não tem apenas a funcionalidade apontada acima por Santos, ela é um aspecto importante na constituição da obra azevediana, uma vez que a maioria de suas personagens femininas se caracteriza, em maior ou menor grau, por esse conflito, o qual é um dos fatores responsáveis pela formação de sua identidade, também característica da obra da autora mineira. É em *Marias*, porém, que essa tensão chega a um grau mais elevado de elaboração, visto que em Prado esse conflito fica mais no plano espiritual. A figura divina aparece para as personagens adelianas como um objeto inalcançável, o que pode ser justificado pela visão católica mais fechada, que

Prado possui em comparação à Azevedo, que torna a figura de Deus terrena, mais próxima às características pessoais. Essa visão relativamente diferente entre as duas escritoras resulta do período de tempo que há entre a formação religiosa de cada uma delas (cerca de 3 décadas).

A solidão, verificada no conto *Tia Dona*, também é o destino da protagonista de *O Vinho Tinto da Memória*:

Olho a porta por onde foram embora meu passado, meus anjinhos, meu marido, o filho que não tive, meu jardim, meus olhos, meus anseios, meu viço, meu amor: o que é pior. Pois é, esqueci-me de fechar minha porta. Às vezes é preciso cerrá-la.  
A perfeição das coisas ao meu redor me sufoca, o vinho me entorpece, me confunde, me esclarece e eu recorro ao último gole. Ergo a taça e as antíteses. Na minha mão ainda uma aliança. E eu rio: o amor morreu, sumiu (e nem era pouco); o ouro, não; imortal, jaz no seu dedo. (AZEVEDO, 1999, p. 43).

Um cálice de vinho exerce sobre a personagem, cujo nome não é revelado, um fascínio poderoso capaz de despertar nela os mais estranhos sentimentos. A tentação da sensual taça lhe provoca um imenso prazer que chega a estremecer-lhe o corpo e a faz lembrar da festa de coroação de Maria, de sua infância, na qual ela era um dos anjos que colocava a coroa sobre a cabeça da imagem. Já nesse momento ela ouvia vozes que pediam para ela não coroar, o que a fazia hesitar por um instante. Esses momentos de devaneios mostram que ela sempre teve a “necessidade de sentir a embriaguez das coisas”, fato que se intensificou com sua solidão, restando apenas a aliança de casamento, símbolo de uma ligação que não termina mesmo após a morte do marido, o que ainda a obriga a respeitar sua memória. Além disso, a solidão, como apontada por Silva (2010, p. 293) em seu estudo sobre a produção de autoras brasileiras contemporâneas, deriva, nas personagens analisadas por ele e que se adéqua perfeitamente neste caso,

ora da dependência que manifestam em relação aos homens que amam e que as negam no cotidiano ora da falta de opção, por não encontrar uma companhia com quem pudessem, numa relação igualitária, repartir a vida que o cotidiano proporciona.

Dessa forma, por não se sentir amada e pelo fato de o cotidiano representar uma espécie de predestinação, ela se vê obrigada a ficar sozinha.

Em *Cárie na Flor*, mais uma vez, verificamos o isolamento e tristeza de uma menina que sempre chega à cidade entre quatro e cinco horas da manhã para vender flores. A aparência suja e maltrapilha da garota e sua timidez chamam a atenção de um rapaz, o narrador-personagem do conto. Incapaz de exprimir qualquer reação ou expressão de

felicidade, a menina nunca falta ao seu compromisso. Isso intriga o rapaz, que decide ir falar com ela, é aí que percebe uma cárie nos incisivos da vendedora de flores. Ninguém sabia nada sobre ela, que permanecia no mesmo local após vários anos, entre idas e vindas do seu admirador. Até que um dia, ele sonha que a menina das flores não aparece no ponto habitual porque não havia resistido a uma crise de asma. A narrativa termina quando ele acorda e olha sofregamente para a rua em direção à esquina.

Destarte, a protagonista em *Cárie na Flor* se encontra presa a uma rotina, assim como as mulheres dos poemas de Adélia Prado, que a deixa desanimada, sem forças para poder lutar contra a monotonia de sua vida, como nos versos do poema *Resumo*, de Prado: “Gerou os filhos, os netos, / deu à casa o ar de sua graça / e vai morrer de câncer” (1991, p. 15), no qual, depois de se dedicar incondicionalmente à família e à casa, o seu destino foi a morte. A figura feminina de *Cárie na Flor* vai perdendo sua vivacidade, seu aspecto humano ao longo do tempo, que passa, mas que parece ser sempre o mesmo, com os mesmos acontecimentos, constituindo uma repetição perigosa, que não a leva a lugar nenhum, apenas aumenta seu sofrimento. Este escrito assemelha-se à quarta parte de *Bagagem*, intitulada *A sarça ardente – II*.

Na *Segunda Hora* da obra *Marias*, quase todas as narrativas são contos de pequena extensão, ficam mais visíveis duas direções temáticas seguidas por Azevedo: a mulher presa ao seu cotidiano religioso; e o aspecto sagrado aliado ao profano, em maior ou menor intensidade, cujos contos representantes são: *Marias*; *As Cartas de Sara*; *Carpintaria*; *Tão-somente essa cruz*; *A puta de Deus*. Nestes, são evidenciados os conflitos religiosos da mulher que a levam a mostrar o seu lado pecadora. Em *Marias*, por exemplo, o narrador masculino demonstra não conhecer muito bem sua amada porque ela possui um comportamento instável, que agrega ao mesmo tempo características opostas: “pecado santo”; “santuário de pecados”; “prostíbulo de orações”. Estes termos, semanticamente paradoxais, revelam a ambiguidade da personagem, cujo nome não aparece, o que leva José a aceitá-la mesmo não sendo possível entendê-la numa única vida. O substantivo “Maria” tem no texto o valor de adjetivo: “Ela vem mais maria que todas as marias” (AZEVEDO, 1999, p. 49), fato que, aliado à intertextualidade com o discurso bíblico, principalmente com Maria, revela que os pecados da personagem estão sempre ligados e/ou são resultados de sua religiosidade.

Estas figuras bíblicas (José e Maria) surgem mais uma vez em *Carpintaria*. Entretanto, há uma referência clara ao episódio bíblico no qual o anjo Gabriel anuncia à

Maria que ela será a mãe do menino Jesus, mesmo nunca tendo se relacionado sexualmente com nenhum homem. No conto, Maria é apaixonada por José, porém, este não correspondeu a esse sentimento, o que a fez procurar por outros “José”. Sem sucesso, ela, ironicamente, conhece Gabriel (mesmo nome do anjo da anunciação) e não é feliz com ele. Outra personagem bíblica está em *As Cartas de Sara*. Como o próprio título denuncia, Sara começa a receber cartas constantemente, cujo conteúdo ninguém conhece, mas que alimentam a esperança de um futuro melhor. As últimas cartas, ao contrário, deixam a jovem triste e lhe aconselham a não olhar para trás. Diante da desobediência, Sara tem seu futuro petrificado, ou seja, a esperança de encontrar um grande amor, antes alimentada pelas cartas, é destruída pelo mesmo objeto. Percebemos nesse acontecimento mais uma intertextualidade com o texto bíblico. Contudo, na Bíblia, é a mulher de Ló, cujo nome não é mencionado, quem é transformada numa estátua de sal por desobedecer a ordem de Deus. Sara, no texto bíblico, é mulher de Abraão, tio de Ló. No texto em destaque, a imagem de uma estátua de pedra é usada para indicar que o futuro da protagonista parou, isto é, tornou-se imóvel, sem nenhum fato novo.

A produção literária de Adélia Prado também é permeada de referências bíblicas. Dessa forma, a leitura que Azevedo realizou da obra adeliana, comprovada através das citações, aliada à sua formação religiosa, influenciou seu modo de escrever e de se apropriar de fatos e personagens bíblicos. O trecho do poema *À soleira*, por sua vez, na abertura de *Marias*, mais do que comprovar a realização da leitura da obra da escritora mineira, funciona como um texto norteador da obra, constituindo-se assim como um elemento influenciador. Azevedo toma o conjunto da obra adeliana como elemento basilar de sua produção e avança no sentido da eroticidade, trazendo à tona uma linguagem mais erótica, imagens mais “palpáveis” e humanas, e tornando mais visíveis os conflitos identitários oriundos dessa tensão.

Ainda sobre o aspecto sacro-profano da *Segunda Hora*, verificamos que o auge dessa característica está em *A puta de Deus*. Neste conto, a narradora-personagem afirma que Deus lhe procurou quando ela estava bêbada. Então, em meio a um devaneio, ela se masturba imaginando que está com Ele e se diz sua “puta”:

Ele me pegou no colo, elevando-me a nobres altares. Eu, a puta de Deus segui contente, alturas tantas! Deitei na cama macia d’Ele. Senti trêmula e palpitante a rija carne de Seu santo espírito. Molhei-me de Deus. Ganhei diademas de ouro sagrado. Brindei os mais saborosos vinhos com Ele (ah, quão eterna delícia a solidão perfeita com Deus!). Tão eterna, que enquanto o Senhor se banhava, descí e vim me fartar de novo na

mesa dos homens: prazeres e delícias ao som maravilhoso dos salmos do pecado. (AZEVEDO, 1999, p. 47)

Após sua elevação a esse momento voluptuoso, ela desce ao ambiente terreno no qual outros homens a desejam, porém ela já não pode se relacionar com nenhum. Essa exclusividade a deixa triste e confusa, visto que sente falta de outros regozijos. Diante do conselho do Senhor, que diz que ela “de nada sabe”, a personagem se convence de que deve amar somente a Ele. Então, perante tal acontecimento, o povo comemora, traz o véu e joga arroz, no entanto, ela não quer casar porque foi eleita a “puta santa de Deus”. Esta titulação contém um paradoxo: “puta” está no campo semântico das palavras chulas, pornográficas, ao passo que “santa” pertence ao âmbito do sagrado. Ambos se opõem, o que reforça o conflito religioso pelo qual a personagem está passando, uma vez que há um rebaixamento do sagrado, sua dessacralização, ao passo que a autora eleva o erótico ao plano do sublime. Além disso, o devaneio desta personagem lembra o gozo de Santa Tereza D’Ávila, que, do mesmo modo, num momento de devaneio foi capaz de chegar ao gozo imaginando que Deus estava a sua frente, desejando-a.

Assim, conforme Santos, referindo-se especificamente a esse conto, “a representação da prostituta tem sido esse avesso do sacro. E a lira de Janaína não poupa o fato para demonstrar que entre o sagrado e o profano, na mulher, basta uma simples intervenção cosmética: uma veste fendida e um batom mais forte” (2008, p. 42). Isto porque quando a personagem começa a usar batom escarlate e fendas em seu vestido também começa a se entregar mais violentamente aos desejos carnis. Vale lembrar que, em alguns poemas, Prado também humaniza Deus, como em *Festa no corpo de Deus*: “Jesus tem um par de nádegas” (PRADO, 2006, p. 69). Porém, suas mulheres-personagens não chegam a idealizar nenhum tipo de relação corpórea com Deus, a autora mineira apenas humaniza-o e erotiza o seu corpo. Esse prolongamento de significados não altera a essência do texto poético de Prado, ao contrário, é um recurso que serve como ponto de partida para essa ampliação.

O outro eixo temático da *Segunda Hora*, do livro *Marias*, isto é, os conflitos da mulher advindos do seu cotidiano religioso, é representado pelos contos *Rainha na cozinha*, *Comungado banquete* e *Rituais*. Neste, os afazeres domésticos são rituais, ou seja, são atividades que ela realiza constantemente como se fossem tarefas sagradas. Entretanto, ao fim do serviço, a perfeição resultante do seu trabalho não lhe proporciona alegria. De modo que “destoava apenas aquela grossa corda, um pouco encardida, presa

resistentemente ao teto, esperando-a.” (AZEVEDO, 1999, p. 53). Sem encontrar outra saída para sua vida, ela vê o auto-enforcamento como uma possibilidade de fugir do que lhe aguarda: a tristeza, a monotonia e a imobilidade das coisas. Com isso, o seu sofrimento chegaria ao fim.

Em *Comungado banquete*, a protagonista tem muitas tarefas a cumprir na sua cozinha. Em meio ao relato de suas atividades percebemos uma mágoa com relação a acontecimentos passados, sempre metaforizados através de ações cotidianas: “há tanto que se fazer na minha cozinha: descaroçar as azeitonas (da memória), esquentar o forno, esfriar o ventre no mármore frio da pia, lavar a louça suja (do passado)” (AZEVEDO, 1999, p. 55). Mesmo mostrando certo pesar, ela precisa cuidar de “sua cozinha” para que o marido não procure a cozinha de outras mulheres. Neste cômodo arrumado ela espera seu cônjuge para que transem ali mesmo, enquanto a imagem de Cristo perpetue a sua Santa Ceia. A tristeza da dona-de-casa e seu cansaço resultante do empenho nas tarefas domésticas, mesmo considerando-as condição necessária para não perder o marido para outra mulher, são reprimidos para dar lugar ao prazer encontrado no sexo, que ela torce para que aconteça. Esse “prêmio”, para o qual ela direciona todos os seus desejos, surge como uma recompensa, que depende da vontade do homem, não é uma necessidade que ela pode satisfazer quando bem quiser.

A cozinha também é o ambiente de *Rainha na cozinha*: “– Já tô cansado, você desfilando nessa cozinha feito uma rainha destronada” (AZEVEDO, 1999, p. 54). Depois de ser chamada pelo marido de rainha da cozinha, a personagem principal inicia uma reflexão sobre o porquê de tal alcunha. Sem conversar com o marido, ela faz suas tarefas distraidamente, depois ele vai assistir à televisão e observar outras mulheres. Nesse instante, ela diz que nunca se acostumou a ser feliz e que aprendeu a não desejar outros homens. A ela, basta apenas o seu homem, que a insulta chamando-lhe de rainha da cozinha, e continuar servindo-o: “agora mesmo, descascarei as batatas e eis que me resta ainda a metáfora toda do peixe para retalhar em postas” (AZEVEDO, 1999, p. 54). Aqui, há mais uma intertextualidade com a obra de Prado, mais especificamente com o poema *Casamento*, presente em *Terra de Santa Cruz*:

(...) *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.*(2006, p. 25).



Em ambos os escritos resta à mulher realizar algum trabalho doméstico para agradar seu companheiro. Porém, em *Casamento*, a mulher se alegra com esses pequenos momentos nos quais fica sozinha com o marido e apenas seus cotovelos se esbarram. No conto azevediano é diferente: a preparação das batatas e do peixe torna-se uma espécie de castigo para a esposa, que encara a alcunha de rainha da cozinha como uma ofensa a sua capacidade física e intelectual, diminuindo-a a uma pessoa incapaz de fazer algo além de cuidar da casa. Aliás, o espaço da cozinha nestes contos funciona como uma prisão para as mulheres. Se o ambiente doméstico é reservado essencialmente para elas, a cozinha é o seu principal cárcere, pois é nela que é feita a maioria dos serviços da casa. Dessa forma, há uma maior aproximação da obra azevediana em relação a esse aspecto cotidiano adeliانو, sobretudo para reforçar o perfil de mulher-personagem construída pela paraibana: triste porque presa ao mundo doméstico, o que ocasiona sua solidão.

O fato de as personagens nestes contos, a saber, *Rituais*, *Comungado banquete* e *Rainha na Cozinha*, não possuírem nome é justamente para permitir que qualquer mulher que se identifique com tais personagens reflita sobre sua vida, e para expor, para pessoas que não necessariamente vivem essa situação, como isso pode ser um gerador de conflitos psicológicos.

Dessa forma, percebemos na escrita de Janaína Azevedo e na sua maneira de representar o cotidiano feminino influências da poética de Adélia Prado. O diálogo intertextual explícito com Prado, aquele para o qual há referências estruturais, isto é, quando há uma retomada literal ou parafrásica de trechos de poemas adelianos, acontece em razão de esta ser sua principal influência ou a mais patente. Assim, a influência de Prado se constitui como definidora da obra *Marias*, ou seja, a leitura da obra da escritora mineira realizada pela paraibana direciona, norteia os contos de *Marias*. Ao fazer isso, Azevedo está na trilha da manutenção da tradição, uma vez que “temas e motivos mantêm-se frequentemente através de séculos ou mesmo milênios de formações literárias e sociais diversas” (KAISER, 1980, p. 229). Logo, como mencionado anteriormente, ao tratar de temáticas similares Azevedo contribui para a sustentação da tradição literária, na qual ela pretende se inserir.

Entretanto, em Azevedo, a tensão entre o sagrado e o profano se mostra mais forte na constituição de suas personagens. Em *Dá-me tua mão, ó Virgem* e *A puta de Deus*, principalmente, este embate gera conflitos psicológicos nas protagonistas que as fazem

caminhar entre a religiosidade e o pecado. São estes contos que comprovam uma ampliação, feita por Azevedo, do aspecto profano presente em Prado. Estas personagens exploram as sensações corpóreas de forma mais intensa do que as mulheres da escritora mineira a fim de conhecer a si mesma e tentar se afirmar como mulher, visto que construir-se como mulher é “transformar *esta mulher para o outro* em *mulher para si*” (TOURAINÉ, 2010, p. 41).

Referindo-se aos principais escritores com quem a escritora paraibana dialoga, entre eles Adélia Prado, Hilda Hilst e Carlos Drummond de Andrade, Barbosa Filho comenta, no prefácio de *Marias*, que “é a esta família a que pertence Janaína Azevedo. Com a ambigüidade das semelhanças e das diferenças. Com todos os riscos a que nos acena o espetacular gesto dialógico e intertextual. Com toda a angústia, mas também com todo o enlevo, da influência.” (AZEVEDO, 1999, p. 14). Assim, esta influência manifestada por meio do diálogo intertextual se caracterizaria, segundo Affonso Romano de Sant’Anna, como uma estilização da poética de Prado, uma vez que “esse desvio tolerável seria o máximo de inovação que um texto poderia admitir sem que lhe subverta, perverta ou inverta o sentido. Seria a quantidade de transformações que o texto pode tolerar mantendo-se fiel ao paradigma inicial” (2007, p. 39). A ampliação do universo poético adeliiano alcançada por Azevedo não “trai” a orientação ideológica da primeira autora, o que ocorre é um acréscimo de sentidos nos quais as raízes da obra azevediana estão fincadas, isto é, este diálogo não é somente um recurso criativo, é um elemento basilar para o projeto autoral de Azevedo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A influência literária, no caso de alguns escritores, exerce um papel muito importante. Em Janaína Azevedo, autora em foco neste trabalho, a influência de Adélia Prado em sua obra atua decisivamente na constituição do projeto autoral da paraibana. Através das semelhanças temáticas e dos diálogos intertextuais, percebemos a presença da poética adeliana em *Marias*, de Azevedo.

Assim, essa influência age na construção dos perfis femininos da obra em questão de Azevedo. Porém, a autora de *Marias* vai além no que diz respeito à representação da eroticidade feminina atrelada à religiosidade, que, em alguns casos (sobretudo nos contos *Dá-me tua mão, ó Virgem* e *A puta de Deus*), torna a mulher um sujeito complexo: precisa explorar os prazeres do seu corpo para melhor se conhecer, ao mesmo tempo em que também luta para entender sua religiosidade.

Isso não significa uma traição em relação à obra *Marias*, mas um prolongamento de sentidos, uma vez que Azevedo não parodia e/ou carnavaliza os textos-base. Esse fato revela que a escritora paraibana não pretendia se desviar do eixo temático-ideológico do texto antecessor, mas sim expandir o seu sentido. Deste modo, mesmo tendo uma ligação vital com o texto primeiro, *Marias* ainda constitui-se como outro escrito. No entanto, só será compreendido em toda sua amplitude se considerarmos o diálogo existente com o “texto-base”

Dessa forma, o diálogo entre estas duas escritoras atua na manutenção da tradição literária, já que esta é um constante ato de ler e reler o passado literário. O diálogo intertextual estabelecido entre as autoras fortalece o cânone literário. Assim, ao invés de indicar pouca originalidade, a intertextualidade pode ser considerada um mecanismo de criatividade e, conseqüentemente, de originalidade. A comparação permite trazer de modo mais claro como ocorre a releitura de um objeto cultural por outro para que haja o estabelecimento desses aspectos. Assim, a filiação de uma obra literária a seu referente abre possibilidades para a análise de vários fenômenos literários e textuais, como os estudados neste trabalho.

## REFERÊNCIAS

ALDRIDGE, A. Owen. Propósito e perspectivas da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 255-259.

AZEVEDO, Janaína. **Marias**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1999.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução: Vera da Costa e Silva [et al]. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COUTO, Zuila. Desejo feminino: transgressão sacralizada na poética de Adélia Prado. In: TAVARES, Edson (org.). **Mulher: criação social? Leituras de perfis femininos da literatura brasileira**. João Pessoa: Ideia, 2008, p. 195-225.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

GUILLÉN, Claudio. A estética do estudo de influências em Literatura Comparada. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 157-174.

GUYARD, Marius-François. Objeto e método da Literatura Comparada. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 97-107.

KAISER, Gerhard R. Temas e motivos. In: \_\_\_\_\_. **Introdução à Literatura Comparada**. Tradução: Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, p. 205-235.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. São Paulo: Siciliano, 1991.

\_\_\_\_\_. **Terra de Santa Cruz**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SANTOS, Aderaldo Luciano dos. As mulheres de Areia nas águas de Janaína: contos de Janaína Azevedo. In: CUNHA, Helena Parente (org.). **Quem conta um conto: estudos sobre contistas brasileiras estreadas nos anos 90 e 2000**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008, p. 27-46.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Tecendo os últimos nós sobre a mulher do fim do século: dependência, vingança e solidão. In:\_\_\_\_\_. **Mulheres representadas na literatura de autoria feminina:** vozes de permanência e poética de agressão. Campina Grande: EDUEPB, 2010, p. 269-298.

\_\_\_\_\_. A subversão da ordem falocêntrica: a crise do masculino como um “castigo” imputado aos homens. In:\_\_\_\_\_. **Mulheres representadas na literatura de autoria feminina:** vozes de permanência e poética de agressão. Campina Grande: EDUEPB, 2010, p. 113-134.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. Perspectivas da Literatura Comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tania Franco (org.). **Literatura comparada no mundo:** questões e métodos. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997, p. 39-51.

TOURAINÉ, Alain. A construção de si. In:\_\_\_\_\_. **O mundo das mulheres.** Tradução: Francisco Morás. 2. ed. rev. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010, p. 41-50.

\_\_\_\_\_. A sexualidade. In:\_\_\_\_\_. **O mundo das mulheres.** Tradução: Francisco Morás. 2. ed. rev. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010, p. 55-78.

## **ANEXO**

**MARIAS**

JANAÍNA AZEVEDO

**MARIAS**

Editora Universitária  
João Pessoa – PB  
1999



**PRÊMIO NOVOS AUTORES PARAIBANOS**

4ª Versão – 1998/1999

**COMISSÃO EXECUTIVA**

Fernando Abath Cananéa  
Elidete Alencar de Sousa  
José David Campos Fernandes  
José Luiz da Silva

**COMISSÕES JULGADORAS**

**Conto**

Maria do Socorro Rosas  
Ronaldo Monte  
Hildeberto Barbosa Filho

**Teatro**

Carmélio Reynaldo  
Roberto Cartaxo  
Fred Pimentel

**Romance**

Marinalva da Silva Freire  
Joacil de Brito Pereira  
Flávio Sátiro Fernandes

**Livro Infantil**

Valeska Picado  
Nilsamira da Silva Oliveira  
Silvano Alves Bezerra da Silva

**Cordel**

José Augusto de Moraes  
Ivaldo de Medeiros Nóbrega  
Magna Celi M. de Sousa

**Poesia**

Águia Mendes  
Alice de Toledo  
Maria Abigail Pereira

**Para as marias de mim:**

Ivonete Azevedo (minha mãe), Dona Dulcineia (meu pseudônimo) e Dona Manuela (amadas avós), minhas tias (quase todas Marias), Lola (tia e mais), D. Zefinha (eterna professora), Adélia Prado, Olga, Nery, Silvaneide (mui amigas, Clarice Lispector, Albânia (como eu gosto de você), Rachel Beltrão, Hozanete, Ana Cecília (grandes mulheres), D. Lourdinha (mestra), Lygia Fagundes Telles, minhas alunas e ex-alunas, Adriana Calcanhoto, Helena Parente Cunha, Maura Lopes Caçado, minhas primas (notadamente Juliana e Fiama), Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Capota (a louca da minha infância), Francisca, Vitória Vick, Alda (mais amigas), Safo, Santa Tereza D'Ávila, Heloísa, de Abelardo, Diadorim, Capitu, Leninha (que me enfeita as unhas), as mulheres da família Cândido, de Areia, Ivone

e filhas (minhas vizinhas), Maria Matamoros e Hilda Hilst, Josilene Castro, D. Toinha, Lúcia Meira, Gorete Lucila (na eterna luta com o verbo), as professoras da minha cidade, Silvia Perazzo, Alfonsina, da Argentina, Anne Parker, Simone de Beauvoir, Ana Karenina, Lucrecia Neves, Lóri Lambi, Chiquinha Gonzaga, Nina, Ana Menezes e Madalena (personagens de Lúcio Cardoso), Melinha Marchiotti, Rachel de Queiroz, Marie Curie, Camille Claudell (amante de Rodin, que enlouqueceu de amor), Maria “de raqué”, Dona Rita “Pesquêro”, Severina “Quebra-gái”, Tia Adélia (personagens da minha infância), Margarida La Roque, Dinah Silveira de Queiroz, Cecília Meireles, Florbela Espanca, Cátia de França, Safo, Minhas companheiras de Primeira Comunhão, Anayde Beiriz, Minhas afilhadas: Fernanda e Edileuza, Vesti (mulher anti-bíblica que se negou ao rei), D. Nereide (professora primária), a esposa de Lot que olhou para trás, Da Guia (de Pombal), Maklene, companheira de apto., minha irmã e sobrinha: Jacinete e Vitória, sobrinhas e irmãs de Beto (destacadamente Ridete, da Legião de Maria), as mulheres doentes, mais vaidosas, Otília das Neves e Maria (mãe de Jesus).

**Para os meus Josés:**

Valberto Cardoso (Beto), Alcides, Alcione, Carlinhos,  
Gilberto, Klebysson, Adriano de León, Ney, Aderaldo,  
Pádua, Carlos, filho do poeta Oscar Targino, meu pai-  
avô Severino Azevedo, meu pai e irmãos: Jacinto, Júlio  
César, Juliano e Filipe.

Parecerá blasfemo. Mas não chamam sagrado  
o livro em que Jó fez imprimir suas dores,  
amaldiçoando o dia do seu nascimento?  
Por que não o meu, que o abençoo  
e acho o degredo bom,  
os penedos belos  
as poucas flores, dádivas?

(Adélia Prado, *À soleira*)

## APRESENTAÇÃO

Idealizado e estruturado há 5 anos atrás, o Prêmio Novos Autores Paraibanos tem se constituído um compromisso desta Universidade Pública com os novos autores da literatura paraibana. Portanto, consolida-se cada vez mais o incentivo à produção literária em Romance, Teatro, Livro Infantil, Poesia, Conto e o único categoria Cordel.

Ao apresentarmos esta 4<sup>a</sup> edição do prêmio, num momento em que as dificuldades financeiras das universidades se agravam, reafirmamos o compromisso político da UFPB com a cultura e as artes, considerando-as instrumentos de resgate e preservação da identidade no nosso povo.

Não é fácil publicar em época de crise; o sucesso deste prêmio está na parceria PRAC/Editora Universitária, mais especificamente, no envolvimento e compromisso da equipe técnica responsável pelo mesmo e na qualidade dos trabalhos concorrentes – foram 187 autores participantes.

Como diz o filósofo “Os livros não mudam o mundo. Os homens mudam o mundo, os livros mudam apenas os homens”.

Parabéns aos jovens autores, participantes. Parabéns a Fernando José da Silva Monteiro, Marcos Tadeu Lacerda, Janaína de Castro Azevedo e Silva, Edmundo de Oliveira Gaudêncio e Alfredo Feliciano de Araújo Júnior.

Rossana Maria Souto Maior Serrano  
Pró-Reitora para Assuntos Comunitários da UFPB

## PREFÁCIO

### ASMÁTICA ESCRITURA

Hildeberto Barbosa Filho

Com **Marias**, Janaína Azevedo não somente se sagra vencedora, na categoria *Contos*, do concurso *Novos Autores Paraibanos*, versão 1999, mas, antes de qualquer imposição de ordem extraliterária, parece desnudar um pacto estético e existencial com a carne da palavra. Pacto que parece sinalizar para algo de urgente e de definitivo.

Jovem, areense, estreante, Janaína como que convoca os mais vândalos vocábulos, em sua vã profanação, para exumar-lhes do corpo a seiva do sagrado, numa escrita em que erotismo e liturgia se consagram numa esplêndida e surpreendente unidade estésica. Unidade que a revela, já, Senhora dos seus domínios, tanto no que há de característico de sua retórica particular, quanto no que podem alcançar os imponderáveis elementos de que se tece o seu universo ficcional, com sua sensual e pulsante atmosfera, habitada por seres estranhos e desolados.

Não só com palavras se faz literatura, penso e penso diferentemente de Mallarmé. Não obstante, na construção do texto literário, a palavra seja fundamental. Toda e qualquer palavra.

Se na poesia, por exemplo, a palavra deve ser elaborada com o máximo de intensidade inventiva, na prosa de ficção também não se deve fazer por menos, sobretudo se se considerar o lampejo de poeticidade que vem assumindo a prosa contemporânea nas vozes de certos ficcionistas/poetas. Por isto mesmo, tendo a acreditar que certa prosa é poesia. Lúcio Cardoso, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Adélia Prado e Hilda Hilst estão aí e não me deixam mentir.

É esta a família a que pertence Janaína Azevedo. Com a ambiguidade das semelhanças e das diferenças. Com todos os riscos a que nos acena o especular gesto dialógico e intertextual. Com toda a angústia, mas também com todo o enlevo, da influência. Afinal, quem dela poderia mentir.

É esta a família a que pertence Janaína Azevedo. Com a ambiguidade das semelhanças e das diferenças. Com todos os riscos a que nos acena o especular gesto

dialógico e intertextual. Com toda a angústia, mas também com todo o enlevo, da influência. Afinal, quem dela poderia escapar.

A bem da verdade, conforme postula T. S. Eliot, o melhor e o mais individual de um poeta ou de um autor talvez sejam exatamente aquelas passagens em que os escritores-modelo, os paradigmas do passado, mais rigorosamente revelam suas qualidades. Em outros termos: o que importa não é tanto a diferença, mas principalmente a semelhança.

Em Janaína Azevedo, a par da atmosfera psicológica e existencial em que mergulham os seus personagens, sempre vivendo situações limites, conflitos emocionais, perdas irreparáveis, revisão de valores humanos, perplexidades e espantos, releva-se, em realce, a fluidez da prosa característica de uma escrita, que classificaria, ao mesmo tempo, de orgástica e celebratória, dionisíaca e epifânica, sagrada e profana, divina e diabólica, enfim, feminil e poética.

Em **Marias**, sobretudo num conto, como *Tia Dona*, e num miniconto, como *Comungado banquete*, a frase brilha... Brilha poeticamente, lavada pela água das metáforas, dos oxímoros, das sinestésias, a compor um translúcido lago imagético, aonde nadam as mais abissais inquietações humanas. Leiam-se, entre outros, os contos *Dá-me tua mão*, *Ó virgem*, *Cárie na flor*, *O vinho tinto da memória*, e os minicontos *Tão-somente essa cruz*, *Rituais e Rainha na cozinha*.

De outra parte, e talvez onde resida, de modo mais seminal, a pedra de toque do texto de Janaína seja precisamente na inconfundível convergência do sagrado e do profano. Aqui, à semelhança emblemática de **Os cantares de Salomão**, o ato cerimonial de adorar se converte em acesa chama erótica, ao mesmo tempo em que o *eros* que rege o corpo também contempla a alma, e se espiritualiza, e se sacraliza...

Perpassa, assim, as curvas da textualidade, naquilo que ela possui de artístico e expressional, uma intensa e escarlate sensação de gozo, mesclada ao aroma virgem dos incensos e aos odores secretos advindos dos silêncios e dos mistérios que habitam os sacrários, os oratórios e a placidez eucarística das imagens santas.

O amor, a solidão, a morte, a mulher, principalmente a mulher metaforizada na sagrada figura de *Maria*, aparecem sempre como sacras entidades, porém, enfática e poeticamente, como instâncias concretas e cotidianas de manifestações de eroticidade. Seja aí, talvez, onde Adélia Prado e Hilda Hilst se perfigurem como ecos textuais mais explícitos.



Janaína, no entanto, é Janaína, pois à escrita orgástica que preside à dicção das maternas escritoras (quem sabe não seja Clarice a mãe mais duradoura e mais amada...), soma-se algo extremamente pessoal que não diviso em nenhuma delas.

Diria que, na temperatura emocional da escrita de Janaína, ao poético se funde algo que uma sensação de asfixia, algo como que se o ar faltasse; algumas quebras, algumas paradas, espasmos, estertores, soluços, algo assim como se a ansiedade da asma invadissem o reino das palavras para trazer à tona o interdito, o inominável, o impronunciável, o esquecido, a vidência mais secreta da beleza e do milagre.

A toda esta epifania, eu nomeio de asmática escritura.

Ponta do Cabo Branco, inverno de 1999

## *Primeira Hora*

---

### *Oração Preparatória*

*Nunca foi às Santas Marias?  
Pois olhe, ali é que se canta!  
Ali chegam, de toda parte, os aleijados!  
Passei por lá dia de festa...  
De certo a igreja é pequenina,  
Mas quantos gritos e promessas!  
Ó Grandes Santas, tende dó de todos nós!*

(Frédéric Mistral, Mireia)

## Dá-me tua mão, ó Virgem

“Por que te ergues tão de súbito à minha frente,  
ó bela imagem empalidecida?  
Queres com um aceno trazer-me o consolo  
na profundidade do outono  
em que me enterrei e me perdi?”

(Erik Axel Karlfeldt)

Escuto a porta bater e sinto: a mão abre a porta e se aproxima de mim, novamente. Os passos são sempre tão leves. Finjo dormir.

A mão macia alisa meu cabelo, minha pele e eu me mexo. A mão tem medo e foge. A porta volta a bater teimosa, e ainda ouço os passos leves no corredor, depois voam. Quase lhe peço para voltar: eu não queria assustá-la, murmuro baixinho. Sinto minha boca e meu coração vermelhos. De quem era aquela mão que o escuro escondia a face? Qual seria o sexo dessa mão? A mão como louca a procurar em mim, o quê?

Devagarinho amanhece, e o cheiro dos pãezinhos assando já domina a manhã. Atravesso o corredor e abraço minha mãe por trás:

– Bom dia! pego um pãozinho e corro para o jardim. Não quero que ela me veja assim pensando na mão. Rosas, margaridas, sempre-vivas, as flores que todas as semanas eram cuidadosamente colhidas e levadas ao cemitério. Papai. Era bebê quando ele morreu assassinado. Pela mão, será a mesma?

A mão, sem rosto, sem corpo, a mão. A primeira vez veio nervosa, e pensei que fosse minha mãe. Há quanto tempo isso? Desde o quadro? O espinho da rosa espetou-me eu suguei meu mesmo sangue. Minha mãe, então, aparece na porta e me chama:

– Estou atrasada para a missa das nove. Falou prendendo o cabelo. Já eram nove horas?

– Por que a senhora não solta o cabelo? Tão bonito.

– Você sabe muito bem que eu nunca solto meu cabelo, ora!

Ainda voltou:

– Você não quer mesmo, ir?

Disse-lhe que não, ela suspirou e saiu. Fazia mesmo um bom tempo que não ia à igreja, saíra do coral, da equipe de liturgia, de tudo. Deus não lhe excitava mais, nem os milhões de anjinhos nus, todos nus. E a Virgem Maria toda coberta pelo seu manto azul com seu sexo puro? Não, não podia enquanto houvesse a mão. A mão era meu pecado capital.

Minha mãe não sabia da mão, era meu vertiginoso segredo. Fui envolvida por uma quietude sufocante. Tive vontade de ouvir música, mas quase todos os nossos discos eram religiosos: Pe. Zezinho, discos natalinos, mil e uma campanhas da fraternidade.

– Deus, estaria eu clamando pelo pecado?

Pensei alto, eu que nem sabia mais o que era pecado? Peguei a Bíblia, li Romanos 8: “Porquanto a inclinação da carne é inimizada contra Deus, pois não é sujeita à lei de Deus, nem em verdade o pode ser”. A mão não é carne? “A inclinação da carne é morte”. Continua Romanos. Minha mãe é que estava em vida abundante. Vida em abundância. Cheguei ao estágio de preferir a pouca morte. Mas não é de mim que eu sinto pena, é da minha mãe, que se põe a rezar por mim, pela minha antiga devoção, achando que é rito/crise da adolescência, meu estado atual. Daqui a pouco ela passa e que desculpa terei? sou hipócrita o bastante e não tenho coragem de revelar à minha mãe a verdade. Fora na igreja que aprendera a ter medo? Olho para o retrato na parede, mamãe e papai, ainda pecadores, ainda felizes. Depois miro o quadro ao lado: é fascinante.

Adormeci, estava tão preguiçosa. Mamãe já preparava o almoço. Chego na cozinha e sento.

– Como foi a missa?

Sinto-a empolgar-se.

– Ah, Fátima, foi linda. Tudo voltado para o jovem.

Lapidação, pensei.

– Mamãe, você sabe que eu nunca a magoaria, não?

Ela se voltou, e me olhou e continuou a cortar cebolas. Já a magoara.

Descasquei uma banana:

– “Quem não tem pecado pode atirar a primeira pedra”.

– ...

– A senhora pode atirar quantas pedras quiser, mamãe.

Ela ralhou qualquer coisa mas eu já estava no telefone.

– Pois é. – eu repetia enquanto tirava o esmalte vermelho das unhas.

– Quantos anos ela tem?

– Dezessete a mais que eu: trinta e sete, trinta e oito.

– Deus do céu! É muito jovem.

– Ela está murchando: ainda ama o marido morto há dezoito anos atrás depois de Deus é claro.

– E seu irmão?

– Passa aí o alicate. Não fica melhor dessa outra cor? Coloquei as duas mãos no rosto e fiz um gesto imitando uma tigresa.

– Seu irmão está no seminário, não?

– Há cinco anos: é o que põe a minha mãe viva. Ela esperava que eu fosse freira, mas eu descobri o pecado antes de tudo. Já lhe falei da mão? – Disse mas me arrependi. A mão era coisa minha. Rodopiei no meio da sala.

– Marcos perguntou por você. Você precisa sair, não? Faltou muitas provas já.

– Eu estava dando um tempo, Irene, pra ver se as rezas de mamãe surtiam efeito e eu retornaria ao paraíso como se nada tivesse acontecido.

– A regeneração. Não se preocupe, Paulo também virou as costas ao filho dele. Foi Paulo mesmo, sei lá?

– Coloca um disco Irene. Foi Paulo mesmo que o negou duas vezes? Nem lembro mais. Mas depois, voltou humilhado e se humilhando, como Ele gosta.

– Ganhei esse disco do Cacá.

– Coloca Tatuagem. Espiciei-me lânguida no sofá. “Quero ficar no teu corpo feito tatuagem/que é pra te dar coragem pra seguir viagem/quando a noite vem”. A música da mão.

– Por que não anoitece?

– Pra quê? Por que você não arranja um namorado? No fundo você é uma pudica. Igualzinha à sua mãe.

– Eu tenho medo e sou estranha.

– Acho que você é forte convidada a ter outro filho dele. O segundo primogênito? Riu.

– E subiu ao céu. Virgem e Imaculada. Lá em casa há um quadro da Virgem, fascinante.

Levanto-me, pego a bolsa, solto um beijinho pra Irene:

– Tchauzinho.

Só na rua me lembro das apostilas que fora buscar. Pego o ônibus.

Devagarinho também vai anoitecendo. E já estou eu a pensar que a mão virá. E se ela não? Abro a porta silenciosa, mas minha mãe ouve e me mostra um envelope branco em cima do centro. Já sei.

– Que bom, mamãe, que bom! Como é que ele está? Pergunto indiferente, fingindo líquido/demasiado interesse.

– Muito bem, graças a Deus e com Sua ajuda. Por que não lê a carta?

– Depois, mãe, depois.

Ligo a televisão. Como estará ele? Um mamãe masculino.

– Sabe, Fátima, eu não entendo como é que você...

– Preciso de um banho. Você gostaria que eu tivesse seguido a mesma carreira, não? Beijei-lhe e saí da sala.

No primeiro dia que pensei sério no assunto, ser freira, tínhamos vindo da igreja, no meio da noite, veio-me a mão, como um diabo, cheio de vida e prazer: macia, quente, ousada. Ocorreram então pequenas mudanças: comecei imediatamente a não ir mais à igreja, e, quando ia, para não preocupar minha mãe, não ouvia sequer uma palavra do que o padre dizia: só via diante de mim a mão. Os anjinhos nus e suas mãos. O santíssimo sagrado e sua mão, a Virgem Maria e sua mão quente e macia. Há quanto tempo isso? Desde o quadro? Devia fazer algum tempo, pois mamãe já estava desesperançada. É certo que quis colocar a culpa em Irene, coitada! Obesa e feliz.

Já era noite adulta e eu me alegrei. Ela viria: ela viria, gritava meu coração vermelho de sangue. E enquanto ela estivesse comigo, eu não teria medo, tudo como antes. Esqueceria a noite passada, tudo como antes. Até que ela cansasse e fosse embora, da mesma maneira que entrou.

Mamãe abriu a porta do quarto e me chamou pra jantar. Não queria mais fui.

– Leu a carta? Perguntou passando-me o arroz.

– Li. menti.

– Quando ele vier, você vai à igreja conosco, não?

Permaneci calada.

– Amanhã chegará a minha nova ajudante. Seu irmão virá e eu preciso de alguém, mesmo porque eu me canso muito. Antes você me ajudava, mas agora.

– Me desculpe, mamãe, me desculpe.

Ajudei-a a lavar a louça, secá-la, guardá-la. Ainda varri a cozinha.

– Quando é que ele chega?

– Na próxima semana. Respondeu-me com felicidade nos olhos.

– Pronto. Vou para o quarto. Ainda perguntei se a nova ajudante começaria a trabalhar amanhã.

– Sim. É filha de Rita, a mulher que limpa a igreja. Menina muito boa, deve ter a sua idade mais ou menos.

Claro, a mulher que limpa a igreja. Estou sacralizada. Passo na sala e olho o quadro silencioso e seu desejo mudo.

A noite veio rutilante e promissora. De dentro do seu oráculo, esperei-a: ardência e clemência. Mas, que houvera com a mão? Até ela decidira me atormentar? Me aponta o caminho e foge?

Saí do quarto e fui à cozinha. Na copa, o quadro da Virgem Maria com sua mão macia, branca apontando para mim: petrifico-me. A santa está de azul, tem longos cabelos pretos e olhos muito tristes. E tem a mão. E me chama a mão.

Corro para o banheiro, estou doente de heresia. Tomo um banho e espero calmamente o amanhecer. Olho-me no espelho, estou com olheiras e uma revelação. Sento na cama e adormeço calmamente. Já era muito tarde quando acordei e saí do quarto. Seminua sigo pelo mesmo corredor de antes como se fosse outro. Sonolenta esfrego os olhos de sono e miro as coisas ao redor. É tão fantástico o que vejo que não sei o que vejo: a mão e o corpo da mão e o rosto da mão e o vestido azul da mão e o longo cabelo preto da mão.

Paraliso-me: aquela mão lavando a louça na minha casa.

Grito alto e Ela se vira e me sorri. E ergue a mão. Mas, me oferece a mão. Estou seminua e os olhos dela me passeiam. Corri: molhados olhos nas alcovas de mim. Procuro o quadro. Não há mais quadro: apenas uma moldura rompida. Tranco-me no quarto: meu velho santuário. O que faço, então: Ir à casa de Irene? À Universidade? À Igreja? Ou tentaria a auto-flagelação? Tudo, tudo vão. De nada me valeria precipitados gestos. O Armagedon. Eu sabia que devia esperar a noite. Só nisso jazia a minha certeza.

E a noite veio: do quarto ouvi os passos na cozinha, a mão abrindo e fechando a torneira e minha mãe a elogiá-la.

– Filha, você não vai mesmo sair daí?

Minha mãe perguntando. Abri a porta como se pedisse perdão pelo depois.

– Você não foi sequer cumprimentar Maria. Sabe, eu estava louça para mostrar-lhe o quadro, aquele da Virgem Maria, erguendo a mão, pois é, não sei como, hoje ele

amanheceu espatifado no chão, nem a gravura deu para aproveitar. Mas era a cara de Maria. Igualzinha.

O prego estava por um fio. Preciso dormir agora. Sua bênção, mamãe. Ela saiu e eu deixei a porta encostada. Pouco importava, eu sei: Ela viria de qualquer maneira.

– Mesmo tensa adormeci. Despertei com seus passos leves, ergui-me. Não tinha mais medo algum. Vi-a nitidamente com seu vestido azul aproximar-se de mim com a mão. Devagarinho sua mão agarrou o meu seio esquerdo e eu fechei os olhos. Abraçou-me e eu senti a forma redonda do seu corpo. A mão iniciou o ritual. A mão agora tinha um rosto, um corpo, um coração, um sexo. Eu estava predestinada ao sagrado. Armagedon: “Depois destas coisas, olhei, e eis que estava uma porta aberta no céu: e a primeira voz, que como de trombeta ouvira falar comigo, disse: sobe aqui, e mostrar-te-ei as coisas que depois destas devem acontecer”.

O regozijo.



## Tia Dona

“Pois, quem pode saber o que é bom para o homem na vida, durante os dias de sua vã existência, que ele atravessa como uma sombra?”

(Eclesiastes 6, 12.)

“Melhor é ir para a casa onde há luto que para a casa onde há banquete. Porque ai se vê aparecer o fim de todo homem e os vivos nele refletem.”

(Eclesiastes 7, 2.)

*Para Hildeberto Barbosa Filho*

Diziam que ela era espírita. Mas conservava seus santos e rezava lá os seus mistérios. E, nem Deus, que é grande, sabia das romãs, o sexo da eternidade. Cultivava-se. Tia Dona fôra desde “desde”, a Tia dona. Houve o tempo de casar-se: casou. Cultivou os leirões do seu amor pelo marido e senhor durante quase trinta anos até que a morte – estranha e reconhecível feiticeira – o levava dela numa tarde aveludada de dezembro.

Foi aí que aprendeu “outro tempo”: enlutou-se definitivamente. O negro lhe vestiria com sua cor de eternidade. Com essa sua peculiar cor de sempre.

E foi assim, vestida de negro da cabeça aos pés que Tia Dona atravessou os portões velhos da casa antiga, atravessou também a praça e as outras ruas, andando sempre silenciosa e a passos rápidos, como terço, a Bíblia e o véu. Tia Dona entrou na Igreja, sentou-se no último banco, ajoelhou-se, fez o pelo-sinal e ouviu submissa e voluntária a missa de 7<sup>o</sup> dia do homem para quem – pudor e despudor – se dera: laço, rede, mãos, cadeias. Unicamente, desde sempre. E foi ainda mais quieta – vertiginosa – que traçou o mesmo acostumado caminho de volta. Em frente à casa, ainda houve tempo para abençoar a afilhada – fiel serva do casal. Fechou depois o portão, entrou na casa – lápide, de onde só sairia décadas depois para entrar no “tempo além do tempo” e lá plantar as romãs da sua eternidade.

Não gerara. Não quisera se desdobrar. Tinha decidido ser mulher sem começo nem fim.

Fazia largas ceias, esperando decerto, Deus e o apóstolo terreno da sua antiga carne. A última lembrança de palavra que lhe restara era amor. Amor, não. Devoção. Não foi por tristeza pela morte do marido que entumulou-se entre romãs e rosários, como

contava a lenda. Fora, talvez, por predestinação. O luto ancestral de ancestrais mulheres. Talvez, por isso, diziam-na espírita.

Mas as romãs, Tia Dona escondia-as até de Deus. Suas adoradas romãs eram para o licor rosado que acompanhava os seus devaneios comensais. Ah, e que ninguém entrasse em casa de calçados pés: sua terra sagrada. Mesmo o padre que aparecia, oferecendo-se às confissões. Que nunca ouvia. Mas levava o dízimo. Confessar-se: somente aos pés de Deus.

Sentia-se permanecida, nunca adormecida, nunca ameaçada. E, às vezes, ria e chupava muitas laranjas. Tia Dona sabia que aos poucos ia se findando o tempo do luto. Chegava sim, o tempo de outro sofrimento – ameno, mas perene, sem que se possa agarrar-se às coisas, existido preso à matéria do que não se sabe, sem qualquer concretude, mas de dor infinita. Chegava o perigoso tempo leve da melancolia. Tempo de procurar (ainda mais) apoio nos episódios de Deus. Tempo de lavar os pés e sentar no quintal.

Toda manhã, sua afilhada fiel lhe vinha para abrir as janelas da casa (e não é preciso dizer dos olhares esperançoso de algum transeunte, de vislumbrar através dessas janelas, vagando pelos corredores infinitos da casa antiga, um vulto, o vulto desejado daquela mulher feia, mas secreta que, diziam, falava na hora alta da noite com os espíritos adormecidos). De que plasma invisível e impossível, alimentava-se a alma faminta dessa mulher de olhos grandes e negros? Ela tinha sempre na mão um livrinho aberto. Até o dia em que comeu “todo o livrinho” sob os olhos aflitos da afilhada. Tia Dona era uma mulher apocalíptica. Quando a afilhada dizia-lhe dos comentários que permeavam a rua, a dizerem-na espírita, em tempos do incontestável, ela sorria e lhe dizia de volta: – O gozo de Deus é meu. (a afilhada nunca entendeu isso e, cuidava de repetir essa frase às pessoas, nas enfeitando-a com outras palavras que seu imaginário deixava desfilarem. Até porque isso lhe dava certa glória na pequena cidade).

Mas, em que espécie de letargia divina se humanizou essa mulher? Pela manhã, aguava as romãs, varria o quintal, limpava o quarto, tratava dos peixes nas sextas-feiras (dia em que sua alma não aceitava o peso das carnes), ouvia o rádio, lavava as poucas roupas, fazia a lista da feira. Mas não chegara nunca mais à sala, nem para ver os gerânios na varanda, nem para ver os fantasmas vivos que se sentavam na praça em frente, usufruindo do seu inútil e gratuito gesto. Pura esperança daquilo que não se sabe.

Ela inaugurara outro tempo. Inaugurara-se em outro tempo. Tia Dona se fizera moira de si mesma. Não era mais no tempo comum dos homens que se ocupava de viver:

mas num mundo onde só cabe o que não mais cabe. É o tempo do muito, das coisas largas, da larga ceia das almas. Um tempo espesso em que se bebe o café forte e amargo. Agora, somente é doce o café bem amargo. A morte, sem assustar-se no vestido negro que usa, nas flores que cultivava, nas alfazemas com que se perfuma. A lágrima doce da constatação da finitude das coisas, o marido infiel que amou e que não surge mais na soleira e lhe entrega o chapéu e lhe pede comida. Mais ainda não era isso. Porque no tempo que lhe adentrava agora narinas boca lóbulos não cabe mais nem o passado nem o presente nem o futuro. O tempo, agora, era também o sapo que se alimentava do seu jardim, a mornidão das tardes, o cerzir das malhas, o esquecimento. Espécie de tempo úmido que seguia amadurecido nas romãs de Tia Dona.

Ainda assim, vez em quando, relia as cartas antigas, via os antigos retratos. E, num dia, como que pressentindo já a esperada morte, buscou a caixa cheia das provas da vida e queimou tudo, no quintal das romãs. Era a morte completa que ela estava plantando. A morte sem deixar nenhum tempo de antes da morte para esse tempo de aqui. Ir nua para o momento mais certo. Durante mais de vinte anos, cultivou esse tempo inteiro, denso, sem sim nem não, sem tristeza ou alegria, sem pólos, sem começo, meio ou fim. O tempo para além das fotos amareladas e difusas na parede. O tempo como uma lembrança, apenas. Assim, nas muitas tardes, Tia Dona cuidava de fechar os olhos e desfrutar a abundância desse tempo que criara para si.

Tia Dona até riu muito, no último Natal, quando vieram os sobrinhos e sobrinhas com os filhos e as filhas, visitá-la. Cearam com ela, falaram muito. E beberam até o último cálice de licor de romã. Uma, insistiu no antigo vaso de cristal, que fora da avó, mãe de Tia Dona. Outra, no antigo conjunto de chá: “Para quê a senhora quer isso?”. Levaram. E levariam tudo, nesse jogo vão das vaidades. Tia Dona apenas sorria. Quase compreendia. Se fosse a ela compreender. Depois, foram todos embora, prometendo voltar no próximo Natal. Voltassem pois, para verem os próximos girassóis. Aliás, algo em que Tia Dona pensaria sempre, mais tarde e que não fruiu mesmo, fora a alegria daquela gente. Ah, a vaidade da alegria. E porque estranhavam que ela não quisesse sair e falavam do sol, Tia Dona nunca saberia. Ela que, entre as romãs do quintal, tomava seu diário banho de sol, absorvendo a mornidão dos seus primeiros raios da manhã. E falavam tantas coisas, tantas insensatas sabedorias. Por isso, Tia Dona, à noite, desfolhou um rosário inteiro por eles. E, a julgar pelo barulho das rezas, de porta fechada – quem sabe não falou ela com seus espíritos em êxtase e carne puríssima...

Mas não houvera o próximo Natal. Tia Dona se despediu da vida aos sessenta e seis anos, vinte e quatro dos quais dedicados ao seu corado licor de romãs (talvez na morte, todas as romãs sejam mais vermelhas e mais gordas. Dona tia, com essa promessa das romãs da morte, certamente traçaria bem estes caminhos de além de aqui...). Para o funeral, vieram todos. E levaram tudo: os antigos móveis, a caixa de jóias, os lençóis de linho, os talheres de prata, as licoeiras de cristal. Tia Dona ainda pedia à afilhada que não houvesse visitaçãõ. Coisa que só foi aceito em virtude dos desmaios e espasmos da acostumada afilhada para fazer valer a vontade da defunta. Salvo o padre que viera encomendar a alma dela a Deus e os parentes, ninguém mais veria Tia Dona, nem na última e primeira hora. A afilhada ainda informou que Tia Dona queimara, anos antes, as fotos, as cartas, quase todos os papéis, exceto alguns documentos. No entanto, quando foram fazer a divisãõ dos santos de bronze, no oratório, encontraram a última surpresa de Tia Dona: junto com os documentos que restaram, um livro fininho.

Tia Dona, ao que parece, salvara da Bíblia, apenas dois livros: o ECLESIASTES e o APOCALIPSE, ambos com grifos legíveis, mas nebulosos. Para ela, talvez, não servisse a vaidade de uma Bíblia inteira.

Essa amputada Bíblia foi o que restou à afilhada. Mais o terço e os negros vestidos desbotados.

## As Mulheres da Quadrilha

### Quadrilha

(Carlos Drummond de Andrade)

João amava Teresa que amava Raimundo  
Que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili  
Que não amava ninguém.  
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,  
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,  
Joaquim suicidou-se e Lili casou-se com João Pinto Fernandes  
que não tinha entrado na história.

Para os três mal-amados de João Cabral de Melo Neto

#### **Teresa:**

Tenho a poucos centímetros de mim uma vasta possibilidade. Penso que poderia considerá-la, não fosse um outro mundo, vasto também, com rima, mas sem solução. João me ama, mas eu quero o mundo. À proporção que me afasto de João, o mundo se afasta de mim. O mundo quer outra mulher.

#### **Maria:**

Tenho um mundo de amor, todo meu. E poderia sair por aí cantando, pois o mundo vasto mundo de Raimundo é meu. Mas eu sou comum, pequena e o mundo me assusta um pouco: nasci pras rasas praias, e ele me oferece o oceano mais profundo. Tanta coisa nova que me assusta, como seu olho a desnudar meu corpo. Seu mundo é de chamás. E o meu mundo teria de ser apenas um pouco morno de vez em quando. E no meu morno desejo, eu o vi: Joaquim. E o via todas as tardes, com seus livros de poesia debaixo do braço, com aquele olhar vago que os poetas têm, e os santos. Por que penso em poetas e santos?

**Lili:**

Nunca pude compreender porque aquele homem ficava horas em silêncio, lá na praça, me olhando, e nunca se chegou a mim. Ou ficava como se me esperando, já às seis e meia da manhã, quando eu, saltitante seguia para o colégio. Com dezoito anos eu apenas queria aproveitar a minha irresponsável juventude. Levava a vida cantando, apenas. Aquele homem ficou sendo a pedra no meio do meu caminho. Cantando mesmo, para não sair do tom, chutava-a. Alguns colegas me disseram que era poeta e me sonhou musa. Como parar para ouvir isso com delicadeza, se o violão já insistia noutro samba? Eu amava era isso mesmo: a música, o som, as praças, o cinema e seus mitos, o sorvete, o chope gelado. E nunca quis mesmo compreender porque se preocupar em amar os homens tão logo, se esse é sempre o nosso fim. Cada novo dia eu o percebia menos alegre mais triste só poeta. E eu, eu era um dar de ombros. Com inocente deboche, cheguei até ele, um qualquer dia. Caiu o pano: esse homem, sem falar, me contou da sua caverna de amor. Tanto amor na minha frente, que quase me sinto culpada pelo meu vazio de amar. Insistiu em me dizer que se chamava Joaquim.

Não, Joaquim não existia mais: “o amor o comera”.

**Teresa:**

O mundo capotou e morreu. Eu fiquei pra matar meus sonhos. Hoje sei que Raimundo era apenas rima, mas eu achei a solução. Agora, são lápides, os anseios que tive. Vim para este convento e fiz dele a sepultura de mim mesma. Cuido de regá-la e enfeitá-la com as flores frescas que eu mesmo planto nesse estrangeiro jardim. À noite, somente elas e Deus, assistem aos meus mudos e solitários gozos.

**Maria:**

Joaquim era a minha esperança de felicidade, de fertilidade. Só nele eu me multiplicaria. Mas ele de poeta passou a santo. E estou eu, aqui, depois de muitos anos, devota a ele. Vejo Teresa, uma feliz freira, organizando o coro infantil: aceno-lhe. Volto a Joaquim era a mão que abriria a minha única porta. Como o amor matou-o antes, quero estar fechada, que ninguém me abra a porta. O amor suicidou-se e me matou o meu desejo.

**Lili:**

Depois que o amor comera Joaquim, eu vim para o Nordeste. Principalmente casei-me no Nordeste. Foi assim: era noite de São João e uma quadrilha nos separava. Enquanto a quadrilha rodava, girava, ele me esperava, distante, no outro lado. E aconteceu: eu cheguei até ele, a quadrilha terminara. Muito sério ele disse que se chamava Jota Pinto Fernandes, e que ia entrar na minha história. E eu não lhe prometi nenhum amor.

## Cárie na Flor

O que ela fica gritando eu não entendo.  
sei que é pura esperança.

(Erik Axel Karlfeldt)

Era ali que ela sempre estava. Exatamente onde aquela mulher vendia suas frutas aos gritos. Chegava entre quatro e cinco horas da manhã, com seus vestidos mal feitos, de tecido ruim, surrados, cabelo opaco, franzina. Devia ter, logo que cheguei ali, dez ou onze anos de idade, olhava com o desinteresse de quem nada via, ou, via além... Vivacidade? Só se encontrava nas flores frescas que trazia na cesta. Sim. Ela vendia flores.

Sol forte, chuva torrencial, e ela lá. Sempre lá. Entre quatro e cinco da manhã. Onde morava e se morava, nunca o soube. Devia ser em lugar distante porque sempre chegava arfante, cansada, suada e suja, passando a mão na testa e por todo o rosto, desamassando a saia e sacudindo a poeira mais fácil. Também nunca soube se algum dia teve sucesso como florista. Acho que não possuía talento nem vocação para tal. Raríssimo alguém lhe emprestar um olhar, um simples olhar. Quando isso acontecia, perguntava-lhe onde ficava isso ou aquilo. Eu a via apontar o finíssimo e sujo dedo em direção a uma casa comercial qualquer, depois via a pessoa seguir caminho sem murmurar-lhe sequer um “obrigado ou obrigada”. E nem reparava na sua cesta de flores.

Era revoltante, triste até. Deus! Como era revoltante vê-la voltar com as flores já murchas no finzinho da tarde em direção ao ignorado. Ela, no entanto, não parecia dar importância ao fracasso do dia, e no outro dia, já ao longe, entre quatro e cinco da manhã, eu divisava, ainda sonolento, sua figura, arrastando consigo a cesta de flores viçosa. Sendo telespectador mudo do seu mudo drama, usei, um dia, sugerir-lhe que mudasse de local.

Perguntando porque – voltou para mim os olhos arregalados e profundos e quando falou notei-lhe uma cárie enorme, nos incisivos. Toquei-lhe no braço, não pensava que fosse tão fino, e mostrei-lhe o chiquismo da floricultura do outro lado da rua. Pensei que no outro dia não a veria mais. Engano. Ao acordar olhei da janela: lá vinha vindo a figura raquítica daquela menina e seu patético ornamento.

Até hoje, ainda não sei se o que eu sentia era dó ou raiva imortal daquela menina maltrapilha que madrugava naquela esquina todos os dias e não vendia suas flores. Inconscientemente obstinada.



Ardia de curiosidade de saber a origem das viçosas flores e o destino delas já murchas no fim da tarde. Nesse mesmo dia, lembro-me bem, peguei algumas notas e.

Falava com dificuldade seu português ruim. Cansaço da vinda, pensei. Depois, porém, concluí que sofria de asma. Era asmática a menina. Xinguei todas as mães cruéis, as diferenças sociais e o crescimento demográfico. Alguns transeuntes olharam-me curiosos e espantados enquanto ela me olhava calma e ignorante. Foi então que me perguntou se eu queria uma flor, pronunciando as palavras num tom rotineiro. Como se fosse comum alguém se interessar pelas suas ridículas florezinhas. Notei que a cárie crescia. Sua cárie estava maior. No afã em que me encontrava, ofereci-me para levá-la a um dentista. Pensei até que não soubesse o que era, mas balbuciou um “Deur mi livi” e quase não me vende as flores. Dei-lhe então todo o dinheiro e mandei que o guardasse. (No outro dia, pela primeira vez, veria-a de vestido quase mais novo). Segui idiotamente com um ramalhete debaixo do braço, eu que era alérgico a flores. Coloquei-as num vaso com água e espirrei quase três semanas seguidas. Lembro-me agora, que guardei algumas dessas flores, secas, dentro de um livro. Acho que o perdi.

Nessa época, tive que viajar de férias. Quase três meses fora.

Um mês.

Dois meses.

quase três... Estava “eu” de volta. Assim que desci apressado do carro, mais gordo, corado, colorido de sol e sal, meus olhos involuntariamente procuraram-na. Lá estava ela com suas flores. Não sei ao certo se ri ou balancei a cabeça num gesto inacreditado, revoltado, perplexo. Ardi de ódio e impotência ao notar-lhe sua magreza acentuada, seus olhos mais fundos e profundos e sua cesta cheia das malditas florzinhas.

Mais de dois anos se passaram. Continuei morando lá, e todos os dias TO-DOS os dias ela estava lá, ignorando e inatingível. Era parte da paisagem eloquente daquela rua. Eu já não conseguia pintar na mente o quadro da rua sem ela. E suas flores e sua cesta, é claro.

Foi nessa época que tive de me ausentar. Da rua. Da cidade. Do estado. Do país.

Três anos se passaram e eu estava de volta. Não é necessário dizer que já ao descer do avião, meu pensamento a buscou. No taxi, embriagava-me o vinho tinto da memória. Havia um medo secreto em mim: o medo de que eu tivesse sido enganado e houvesse um tempo estático me esperando na cesta daquela menina em flor. E, esse medo,

era também uma disfarçada esperança de vê-la. Quando cheguei na rua, já era adulta, a noite. Em casa, atirei-me na cama ansioso, esperando o dia seguinte.

Sonhei. Ela estava uma mocinha magrela. Uma mulherzinha. Despontando. Despertando. Havia perdido aquele dente que me cariou. O cabelo cada dia mais opaco, a mesma cesta, outras flores. Depois, ela não estava mais lá e ninguém sabia nada a seu respeito. Alguém me informava que não resistiu a uma forte crise de asma. Vi-a numa cama moribunda...

Despertei sobressaltado. Sós: eu e a escuridão. Virei-me para o outro lado e a segui horas a fio. Vi-a depositar as flores, no fim da tarde, num túmulo pobre. Quando cheguei perto para ler o nome que estava escrito na horrenda cruz... um barulho me assusta. Olho para o lado e desligo o despertador. Ainda meio sonolento consulto o relógio, que ficava na parede em frente à minha cama. Uma luz pálida atravessava as cortinas cerradas. Meio dia e meia. Joguei fora as cobertas e precipitei-me para a janela, tropeçando numa das malas que caiu em cima do meu cinzeiro de estimação, despedaçando-o. Descerrei as cortinas. Havia sol forte. Abri as largas janelas. Meus olhos se fecharam com a agressiva claridade. Respirei fundo, abri os olhos e olhei em direção à esquina.

## O Vinho Tinto da Memória

Não olhes para o vinho quando se mostra vermelho, quando

(Provérbios 23,31))

Ela olha a mesa redonda de vidro, mas não a olha necessariamente. O que lhe chama a atenção é o objeto solitário: um cálice de faces finas e corado sangue borbulhando. Tem medo e, pede para afastarem-no dela. Mas não há ninguém e o vazio lhe testa, vigia. Eu tenho de vigiar-me – pensa. Mas sabendo que nascera mesmo para a fragilidade, para o pequeno. Levanta-se e vai até lá. Tendo que tentar, senta na cadeira, aquela perto do quadro que mandara pintar, quando andava aí pelo mundo com o marido. Nem isso. Restavam-lhe poucas coisas, mas ainda assim. Senta na cadeira e fixa apaixonadamente a taça que elege. Pois que ninguém a teste, que ela não resiste aos testes. Aproxima-se devagarinho, devagarinho, esperando uma salvação, toca a taça e um estremecimento de prazer lhe passa pelo corpo. A taça é sensual, está meio fria. Fecha os olhos e segura-a, agora já com medo de que lhe tomem. Morosamente vai erguendo o copo que deixa na mesa a marca do suor da espera. E até ri porque se lembra de, quando criança, na festa da coroação de Maria. Ela fazia cachimbos no cabelo, colocava as asinhas de isopor enfeitado, um batom muito vermelho e, enquanto os fiéis entoavam o coro:

“Vamos coroar Maria...”

ela ia baixando, baixando a coroa até chegar a cabeça da santa de barro pintado, com um enorme manto azul. Às vezes cantavam comprido demais e ela tinha que levantar novamente. Na última vez, de propósito quase não baixava a coroa, olhava os fiéis, o padre nervoso, a beata lhe fazendo gestos patéticos e desesperados. Mas, os diabinhos lhe cochichavam: Não coroa a Virgem! Não coroa! Enquanto o coro histérico já continuava:

“Vamos coroar Maria...”

Talvez os mesmos diabinhos que cresceram e lhe dizem agora: “leva à boca essa promissora taça vermelha, leva à boca”. Na igreja, ainda teve uma anjinha de asa e batom que lhe beliscara tão forte e fizera-a baixar a coroa de uma vez. E o coro explodira num:

“Aleluia, Aleluia”, Viva Maria,  
Mãe de”.

Incrível como tudo isso não me purificou – pensava ela.

Agora, toda purificação me vem desse vinho que me penetra quente, árido, macio. O vinho apascenta-me, o líquido vermelho em sangue mandando em mim.

O elo se desfaz porque é preciso. Estou só novamente (por que me vem a certeza de que esse era o seu estado comum?). Mas á o vinho. E há o sangue. Tudo rodopia e ela. Libélula.

No fundo, ela sempre tivera necessidade de sentir a embriaguez das coisas. É absurdamente jovem ainda. É absurda. Nem alegre, nem triste, nem poeta.

Olho a porta por onde foram embora meu passado, meus anjinhos, meu marido, o filho que não tive, meu jardim, meus olhos, meus anseios, meu viço, meu amor: o que é pior. Pois é, esqueci-me de fechar minha porta. Às vezes é preciso cerrá-la.

A perfeição das coisas ao meu redor me sufoca, o vinho me entorpece, me confunde, me esclarece e eu recorro ao último gole. Ergo a taça e as antíteses. Na minha mão ainda uma aliança. E eu rio: o amor morreu, sumiu (e nem era pouco); o ouro, não: imortal, jaz no seu dedo.

## Segunda Hora

---

### Oração Reparadora

E neste mundo que te quero sentir.  
É o único que sei. O que me resta  
Dizer que vou te conhecer a fundo  
Sem as bênçãos da carne, no depois,  
Me parece a mim magra promessa.  
Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos.  
Mas tu sabes da delícia da carne  
Dos encaixes que inventaste. De toques.  
Dos formosos das hastes. Das corolas.  
Vês como fico pequena e tão pouco inventiva?  
Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram.

Se feitas de carne.

Dirás que o humano desejo  
Não te percebe as fomes. Sim, meu Senhor,  
Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto  
Com os enlevos  
De uma mulher que só sabe o homem.

(Hilda Hilst, *Poemas malditos*, devotos e gozozos)

## A Puta de Deus

E eu era cada dia as suas delícias, alegrando-me perante ele em todo o tempo.

(Provérbios, 9-30)

Roubei um vestido aberto por ele  
Abri raparigas pernas e sorri.  
Não me lembrei de pecar  
Estive doida e santa.

(Valberto Cardoso)

Quando Deus foi me procurar, eu estava bêbada em mesa dos homens. Mesmo assim, Ele me pegou no colo, elevando-me a nobres altares. Eu, a puta de Deus segui contente, alturas tantas! Deitei na cama macia d'Ele. Senti trêmula e palpitante a rija carne de Seu santo espírito. Molhei-me de Deus. Ganhei diademas de ouro sagrado, brindei os mais saborosos vinhos com Ele (ha, quão eterna delícia a solidão perfeita com Deus!). Tão eterna, que enquanto o Senhor se banhava, desci e vim me fartar de novo na mesa dos homens: prazeres e delícias ao som maravilhoso dos salmos do pecado.

Cá embaixo, roubaram-me manto, véu, diadema de ouro. Puseram-me escarlate batom. Abriram generosas fendas em minhas vestes – tudo com tal respeito! Cantei e dancei para todos. Bêbeda, de novo bêbeda, sonhei alvura dos lençóis divinos. Dormi assim, toda bêbeda e toda linda no meio da rua: nua de Deus.

Muitos foram os homens que me olharam, olhos de carne nos olhos da carne, mas não me tocavam mais (eu era agora, a linda e louca puta de Deus – escarneciam esses ímpios). Mas bem que ajuntou gente, quando aquele vulto chegou-se a mim e, em voz de filete d'água fria, disse-me:

– “Já recobri a minha cama com acolchoados, com lençóis de linho fino do Egito. Já perfumei o meu leito com mirra, aloés e canela. Vem, saciemo-nos de amores até a manhã, alegremo-nos com amores.”

Mas eu, entre lisonja e temor, respondi-lhe:

– Meu Senhor, Tua puta sente falta dos regozijos dos homens, das santas farras, deles, do profano vinho. “E os que me buscarem, cedo me acharão”, bem sabes Tu.

Eis que Deus então me segurou o queixo e mirou-me fundos olhos:

– “És apenas mulher louca, a Alvoroadora: de nada sabes”. Mulher que se mulheriza em vão.

Pensei: “Deus fala bonito!”. De repente, todo o meu corpo clamava seus louvores, ardia na esperança do fogo desse inferno de Deus. Aí, cheguei-me para Ele e o beijei: Sua divina boca então se pôs rubra do meu prostituto batom, Puta vaidosa – Deus me elegeu. Assim, ante a multidão afoita, jurei a meu amante que haveria de consumir toda a carne do meu corpo e do meu espírito, em oferendas a Ele.

O povo, agora perplexo e sacro, batia palmas e gritava vivas, trazia-me véu, jogava-me arroz. Procurava juiz. Mas, quanto a mim: não me quis casar não. Porque adoro dizer (salivada boca):

– Sou eu, a puta santa de Deus.

## Marias

– Quem comigo às Santas Marias,  
Ó pastores, deseja vir?

(Frédéric Mistral)

Ela vem com seu destino incerto, impreciso. Ela vem com seu olhar tão vago, que é lacuna. Ela vem com uma coisa assim, que é tão assim, que não se explica. Aliás, do seu quarto morno e quente ao seu porão escuro e frio, nada se explica. Ela vem pelas ruas, nuas, cruas, suas. Ela vem vindo com o seu nome que transcende, acende. Ela vem mais maria que todas as marias. Com seu pecado santo. Ela vem louca, com sua calma agonia de mulher. ela vem como uma memória glória. Ela vem com seu santuário pornográfico, com seu prostíbulo de orações. Ela é uma igreja de pecados. Ela vem e enfim, passa por mim. E eu, pobre José, aceito-a doce a trair-me. A querer descobrir-lhe assim, numa única vida, sua alma. Ela vai. Eu sempre fico.



## **Carpintaria**

No sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galileia, chamada Nazaré. Foi a uma virgem, prometida em casamento a um homem chamado José, da casa de Davi. E o nome da virgem era Maria.

(Lucas 1, 26-27)

Chamava-se Maria e era virgem. Era virgem e apaixonada por José. Numa história sem anjos era difícil apaixonar-se por José e permanecer virgem. Mas as coincidências a convenceram da predestinação mesmo sem “Gabriéis” e “espíritos santos”. Mas José desapaixonou-se de Maria. Daí Maria começou a esperar outro José e visitou quase todas as carpintarias: Josés casados, velhos, novos, brigões, brutos. Até o seu antigo José engordara, ficara um pouco bicho. E pela primeira vez, por pura fraqueza, Maria chorou. Nem um só José carpinteiro, puro, bom que não a quisesse como. Ela então, numa crise de desespero, jejuava, jejuava, jejuava. Pensou em se matar. Matou seus sonhos e conheceu Gabriel. O anjo. E não foi feliz.

## As Cartas de Sara

Salva-te, se queres conservar tua vida,  
Não olhes para trás, e não te detenhas  
em parte alguma da planície.

(Gênesis 19, 17))

A primeira carta que ela recebeu foi numa quarta-feira pela manhã: um envelope branco, sem remetente, escrito em tinta verde. Foi aí que começou a ter esperança. Era uma mocinha verde, desde então. Todas as semanas, lá vinha a carta verde, às vezes perfumada, outras não: perfumes doces, suaves, rosas. E ela cada dia mais verde. No terceiro mês ela estava tão verde que, pela primeira vez desde aquelas cartas, sentiu um medo de pedra. Ninguém desconfiava do conteúdo das cartas e nem onde Sara as escondia. No quarto mês ela já estava menos verde e as cartas mais escassas. No sexto mês, ela até chorou. No oitavo mês, ela jogou a carta no chão. Já ela estava desbotando. As cartas agora vinham escritas em vermelho. Um curioso qualquer, apanhou e já o mistério não era mistério. Na carta, letras vermelhas diziam:

“Sara, não olhe para trás”, num cheiro cítrico.

Sara se assustou e, no nono mês, com a carta na mão, ignorou o conteúdo e olhou para trás. E seu futuro petrificou-se. Sara de pedra.

## **Tão-somente essa cruz**

Adoro Cristo na Cruz

(Adélia Prado)

Espero uma carta de Cristo desde que me apaixonei por sua cruz. Desfolhei rosários inteiros, entoei salmos, bebi muito vinho, fui a missas. Eu, Madalena de mim. Gastei óleos, unguentos, escrevi versos. Atravessei “vias-crucis”, corpo sangrando em chagas sempre abertas. Mas, que espero eu, do que não é nem homem nem Deus? Espero esta carta que não virá: Espero-a na hora terceira. É pois, na hora terceira que todos seremos crucificados. Escreve-me ao menos uma palavra de despedida, com esse sangue abundante que vejo jorrar das feridas abertas em flor, qual flor. Ou então, me mande mensagem menor: me mande tão-somente essa cruz que fere teu ombro eternidade afora.

## Rituais

Matou-se, mas num dia de serenidade tão grande que qualquer violência parecia impossível.

(Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada*)

Banhou-se com óleos de amêndoas. Sentou-se depois na cadeira, na sala de jantar e pôs-se a olhar a mesa posta dos dias fáceis. Levantou-se e mirou o quarto: cheirando a lavanda, os lençóis bem limpos. Os banheiros exalavam o habituado odor de eucalipto. A varanda, o quintal; varridos e limpos. Alimentado o cão. Nenhuma teia de aranha sob o teto. Lençóis brancos e fardas escolares alçavam voos, no varal. Louça lavada, comida cheirosa – chegou então à sala de espera: decoração impecável. Suspirou: misto de dignidade, orgulho e alívio. Olhou mais uma vez. Tudo tão perfeito!

Destoava apenas aquela grossa corda, um pouco encardida, presa resistentemente ao teto, esperando-a.

## Rainha na cozinha

Mas o rosto é doce, próprio a enternecer  
as mulheres da cozinha, feito eu.

(Adélia Prado)

“– Já tô cansado, você desfilando nessa cozinha feito uma rainha destronada.”

Rainha da cozinha: marido meu falou isso; ele bêbedo de muita cachaça. Entronchei a cara, botei mais cachaça no copo dele e continuei: rainha na cozinha. Coisa mais bonita. E eu ria-me toda. Por dentro (que marido se constrange de ver a mulher feliz\ de feliz algazarra). Enquanto isso cortava displicentemente os tomates vermelhos. Ele agoniado, cachorro espumando, me cubando por trás. Depois, cadeira puxou com força e saiu. Ligou a televisão e se pôs a invejar as rainhas de lá. Eu não. Eu nunca me acostumei a andar feliz, logo aprendi a não desejar esses jovens – cueca e suéter, que passam por mim. A mim, me basta esse, que com raiva me insulta de rainha coitada de cozinha. Agora mesmo, descascarei as batatas e eis que me resta ainda a metáfora toda do peixe para retalhar em postas.

## Comungado banquete

Sim, seus seios são cachos de uva,  
e o sopro das suas narinas perfuma  
como o aroma das maçãs.  
Sua boca é um vinho delicioso  
que se derrama na minha,  
molhando-me lábios e dentes.

(Do Cântico dos Cânticos)

Há tanto que se fazer na minha cozinha: descarocar as azeitonas (da memória), esquentar o forno, esfriar o ventre no mármore frio da pia, lavar a louça suja (do passado), tirar as escamas pra que meu amor saboreie os peixes do meu sexo. Há tanto que se fazer na minha cozinha: retalhar a massa (da dor), untar os tabuleiros (da alma), e não se esquecer de por a água pra ferver, cortar todas as cebolas da casas, por de molho a carne no vinho (ou no leite de gordas tetas), temperar o bife e oferecê-lo macio ao amado. Preparar o molho de tomate e menstruá-lo sobre o macarrão palustre (do corpo). Há tanto que se fazer na cozinha pra que meu amado se sente nela pra comer: temperar os camarões vermelhos e fritá-los na frigideira quente (de mim). Não se esquecer da taça do vinho branco que brota das safras dos meus vinhedos subterrâneos. Nem se esquecer também dos guardanapos para limpar os lábios úmidos e cansados. Deixar à mesa, exposta e vermelha: a maçã úbere e colocá-la na boca do amado (essa maçã gostosa). Há tanto que se fazer na minha cozinha antes que meu amado se deite nela e coma em mim: enfeitar o cheiro de sexo do atum. Ter café fresco (que meu amado não o quer frio nem requentado). E ter também o licor da saliva ou de minhas tetas – esse não deve faltar. Por sal no feijão (do amor), e cuidar de preparar o molho rosado para os bolinhos de bacalhau do (norte de mim). Ah, meu amado gosta muito de molho de pimenta vermelha (por isso arde o nosso sexo). Por último, limpar a cozinha, deixá-la bem limpa e cheirosa de um impossível perfume.

Depois, há ainda muito que se fazer para que meu amor não queira comer em cozinhas alheias de alheias mulheres... Mas hoje, tudo posto, apenas cuido de esperar esse meu homem com a boca enfeitada de sorrisos perversos e molhados nessa cozinha arrumada, doida que ele me coma, (enquanto na parede, Cristo perpetua a Nossa Santa Ceia).