



Uma análise do poema *Canto Eucarístico*, de Adélia Prado, segundo o método de Comentário de Texto de Carreter e Calderón

An analysis of the poem Canto Eucarístico, by Adélia Prado, according to Carreter and Calderón's Text Commentary method

André Nemi Conforte

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
andreconforte@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-8862-586X>

Bianca Pandeló

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
biancapandelo@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-7799-228X>

Resumo: Este artigo tem como objetivo realizar uma análise do poema *Canto Eucarístico*, de autoria da escritora brasileira Adélia Prado, a partir do método de comentário de texto de Carreter e Calderón (1975). Por se tratar de um método de análise e comentário de reconhecido valor didático-pedagógico, entende-se que seja profícuo tanto para o aprofundamento na poesia adeliana quanto para sua maior difusão. Assim, desenvolve-se neste trabalho uma pequena contribuição para o processo de valorização da produção literária de autoria feminina e, mais especificamente, para a valorização da obra de Adélia Prado que, apesar de premiada no Brasil e no exterior, é, dada a sua excelência, merecedora de um reconhecimento ainda mais amplo.

Palavras-chave: literatura brasileira; estilística; comentário de texto; Adélia Prado.

Abstract: This article aims to analyze the poem *Canto Eucarístico*, written by Brazilian writer Adélia Prado, using Carreter and Calderón's text commentary method (1975). Since it is a method of analysis and

commentary of recognized didactic-pedagogical value, it is understood to be useful both for deepening Adélia's poetry and for its greater dissemination. Consequently, it can contribute to the process of valuing literary production by female authors and, more specifically, to the appreciation of Adélia Prado's work, which deserves, despite her many awards in Brazil and abroad, given its excellence, even broader recognition.

Keywords: Brazilian literature; stylistics; text commentary; Adélia Prado.

Introdução

Por muito tempo, a Literatura, assim como tantos outros espaços de poder, foi um espaço predominantemente masculino. Com as muitas lutas dos movimentos feministas ao longo da história, as mulheres foram ocupando seu lugar na esfera literária e, apesar das condições ainda desiguais, são várias as autoras que conseguiram publicar obras de reconhecido prestígio no restrito universo das Letras.

Entretanto, apesar dos avanços no que respeita à publicação, a *escrita* feminina ainda é tratada de forma redutora, como se fosse um nicho específico, uma forma de literatura que, ao ser escrita por mulheres, é vista como assunto de mulher, destinado a mulheres ou dotada de idiossincrasias exclusivas do universo feminino.

Nesse sentido, autoras de reconhecida qualidade literária parecem ter de penar o dobro para conquistar um espaço proporcional à qualidade de seu trabalho – muitas vezes precisando ser legitimadas por seus pares masculinos para que possam ser devidamente reconhecidas. É justamente o caso da mineira Adélia Prado, sobre cuja obra propomos nos deter neste artigo.

Adélia Prado é dona de uma escrita singular e complexa. Carlos Drummond de Andrade, um dos principais nomes da poesia brasileira, percebeu isso de imediato, quando recebeu os primeiros versos da autora, e já naquele momento recomendou a publicação de sua obra. A atriz Fernanda Montenegro teve o mesmo juízo, quando, na década de oitenta, decidiu estrear uma peça baseada em alguns de seus livros, ficando a

peça em cartaz por anos, e excursionando por diversos estados do Brasil e por países como Estados Unidos, Itália e Portugal.

Detentora de uma escrita de contrastes, Prado versa com desembaraço sobre o cotidiano e o extraordinário, a religiosidade e o erotismo, os papéis sociais impostos à mulher e o íntimo feminino, a partir de uma obra que, “ainda que apresente uma superfície de fácil assimilação, é densa de significação”, e em que, “diante de uma situação ordinária da vida de dona de casa, o leitor depara-se com a epifania do Belo e do Divino” (Citelli, 2009).

Contudo, ao se considerar a extensão e a complexidade de sua produção literária, certamente ainda há muito a explorar em seus versos; dessa forma, visando à maior difusão da poesia adeliana, este trabalho objetiva desenvolver uma análise sobre um dos tantos poemas escritos pela autora ao longo de seus quase 50 anos de carreira literária.

Para a análise, utilizaremos a metodologia de *comentário de texto* proposta pelos espanhóis Carreter e Calderón (1975). Tal escolha se justifica por acreditarmos ser o comentário de texto, aliado aos princípios da análise estilística, um método muito profícuo para o estudo literário, ao mesmo tempo em que – o que seja talvez seu principal mérito – constitui um método de alta aplicabilidade didática, uma vez que a obra dos autores espanhóis é destinada a estudantes do ensino secundário no país em que foi originalmente publicada.

1 A mulher na Literatura

Na história da Literatura mundial, predomina o prestígio de obras de autoria ou protagonismo masculino, o que é fruto da exclusão das mulheres, por muito tempo, dos meios literários. Nesse sentido, há movimentos em que, mais do que o prestígio, até mesmo a escrita das obras se restringe exclusivamente aos homens. Seria o caso, por exemplo, das cantigas trovadorescas, integralmente atribuídas a autores homens, o que evidencia um apagamento das vozes femininas da época. Esse apagamento, no entanto, de acordo com Lemaire (2017) é sintomático, uma vez que, conforme a autora, as cantigas de amigo – que retratam um eu lírico feminino – foram criadas na verdade por mulheres, mas atribuídas a autores homens:

[...] essas cantigas de amigo, presentes nos cancioneiros medievais, são originalmente cantigas de uma tradição oral de “autoria”

feminina, no sentido em que elas foram versadas e musicadas pelas próprias mulheres do mundo rural como cantigas de dança ou de trabalho. Transcritas nos cancioneiros medievais da nobreza e corte, elas foram atribuídas aos trovadores da época. Essas atribuições tardias foram utilizadas, pelos literatos dos séculos XIX e XX, como provas de autoria individual e masculina, no sentido moderno da palavra. Esse erro epistemológico – *scriptocêntrico* – inicial obrigava os eruditos a inventar um novo quadro interpretativo para essas cantigas: tratar-se-ia de poesias escritas pelos trovadores, poetas masculinos nobres, que, com uma sensibilidade e intuição geniais da alma feminina rural, as teriam posto na boca das mulheres (Lemaire, 2017, p. 216).

Embora Lemaire venha desde 1987 – quando publicou sua tese de doutorado –, defendendo a autoria feminina das cantigas trovadorescas de amigo, ainda hoje os livros didáticos perpetuam a equivocada informação acerca da autoria absoluta de homens nas obras literárias daquele tempo.

No percurso da Literatura brasileira não é diferente, sendo vários os movimentos literários que, em consonância com o violento tolhimento social ao qual as mulheres são historicamente submetidas, deram espaço apenas para autores homens. Esse processo é corroborado, entre outras tantas ocorrências, por exemplo, pelo fato de a Academia Brasileira de Letras, fundada em 1897, por oito décadas não ter permitido que mulheres fizessem parte do seu quadro de membros efetivos, havendo a primeira recusa já em sua fundação, quando Júlia Lopes de Almeida, tendo participado das reuniões de fundação da Academia e sendo a escritora mais publicada da Primeira República – com romances, peças de teatro, crônicas, contos e poemas –, teve seu nome excluído da lista de membros fundadores, enquanto seu marido, Filinto de Almeida, tornou-se um dos imortais da instituição, ainda que com uma trajetória literária bem menos sólida do que a dela.

Esse quadro de exclusão findou apenas em 1977, quando Rachel de Queiroz se tornou a primeira mulher a ser eleita como membro da ABL; porém, ainda assim, como expõe Fanini (2010), mais por questões ligadas a influências políticas do que por uma real mobilização pelo ingresso feminino:

Tudo leva a crer que não se tratava, a princípio, de questionar os Estatutos e o Regimento Interno da ABL, mas de facultar o ingresso de alguém politicamente influente, que mantinha laços

estreitos com muitos acadêmicos [...] Para melhor compreender tais acusações, convém ressaltar que o envolvimento de Rachel de Queiroz com o Governo foi facilitado por relações de parentesco - a escritora era prima do primeiro presidente militar do Brasil, um dos responsáveis pelo Golpe de 64, Humberto Alencar de Castelo Branco, cuja gestão se estendeu até 1967. Além disso, e conforme aponta De Franceschi (2002, p. 6), a residência de Rachel de Queiroz, no Rio de Janeiro, havia se convertido em palco de várias das reuniões preparatórias para o referido Golpe, deixando evidente seu grau de comprometimento com a “política conspiratória” que daria início ao período ditatorial (Fanini, 2010).

Esclareça-se que ressaltar os interesses políticos masculinos que favoreceram a eleição de Rachel não visa, de forma alguma, desmerecer de seu legado como escritora, mas sim explicitar um fato histórico que constitui um dado a mais do predomínio masculino no meio literário.

Atualmente, aproximando-se dos cinquenta anos em que a primeira mulher se tornou uma imortal da Academia, o número de mulheres ainda é constrangedoramente inferior ao de homens, sendo apenas onze acadêmicas, durante toda a história da ABL, contra mais de trezentos detentores do fardão. Esses números constituem uma amostra eloquente da desigualdade que as autoras ainda enfrentam no âmbito literário – o que certamente não é proporcional à qualidade da escrita das autoras, mas produto de uma cultura machista que ainda se espraia por todas as esferas da sociedade brasileira.

2 Adélia Prado e o eu lírico feminino

Nascida em 13 de dezembro de 1935, em Divinópolis (MG), Adélia Prado se formou no magistério e em filosofia, casou-se, tornou-se mãe e trabalhou por mais de duas décadas como professora. Foi lá também que começou a escrever seus versos, que enviou, em 1973, para o poeta e crítico literário Affonso Romano de Sant’Anna.

É nesse momento que sua trajetória começa a mudar de rumo, uma vez que Sant’Anna envia os poemas da até então desconhecida poeta para ninguém menos que Carlos Drummond de Andrade, que, admirado com os versos que recebera – a que chamou de *fenomenais* – recomendou a publicação à Editora Imago. Em 1976, é lançado *Bagagem*, livro de estreia da autora, em um evento que reuniu nomes como Clarice

Lispector, Antônio Houaiss, Juscelino Kubitscheck, Nélida Piñon e o próprio Drummond.

A partir dali, Adélia Prado publicou outras celebradas obras, como o livro de poemas *O Coração Disparado*, em 1978, com o qual recebeu o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do livro. Não se restringindo à escrita em versos, a escritora mineira também lançou obras em prosa, como *Solte os cachorros* (1979), *Filandras* (2001) e *Quando eu era pequena* (2006), sua estreia na literatura infantil.

A autora é detentora de uma vasta e rica obra, que, confirmando a influência masculina no meio literário já exposta neste trabalho, começou a ser apresentada ao mundo depois do apadrinhamento de Sant’Anna e Drummond. Hoje, continua vivendo na cidade em que nasceu, no Centro-Oeste mineiro e, embora não possamos dizer que se trata de uma autora que não desfrute de reconhecimento – tendo livros com traduções para o inglês e o espanhol, montagem teatral baseada em algumas de suas obras e encenada por Fernanda Montenegro no Brasil e no exterior, e prêmios como o Jabuti e, mais recentemente, o Machado de Assis e o Camões (ambos em 2024), por exemplo –, entendemos que esse reconhecimento ainda não é proporcional ao seu legado. Nesse sentido, exercícios de leitura poética como o que aqui propomos objetivam justamente difundir cada vez mais sua obra, assim como ampliar a compreensão de sua poesia, por meio de métodos de análise e comentário de reconhecido valor didático-pedagógico.

3 O Comentário de Texto conforme a metodologia de Carreter e Calderon

Interpretar e comentar um texto literário pode ser uma tarefa de considerável dificuldade para muitos leitores. Já para outros, ainda que de forma intuitiva, é prática que se desenvolve com certa facilidade e êxito. No entanto, para esses dois grupos – aqueles que sentem dificuldade e aqueles que interpretam e comentam de forma intuitiva – a ausência de uma técnica ou método para o comentário de texto em geral faz muita falta. Para o primeiro grupo, logicamente a falta se dá pela dificuldade de avançar na compreensão e na transmissão do que está sendo lido e, assim, se perde muito do que o texto tem a dizer. Para o segundo, pelo risco de misturar o que se comenta do texto com lembranças ou vivências muito próprias do leitor – que acaba eventualmente associando-as de

forma inseparável às ideias que o texto apresenta. Daí, corre-se o risco de fugir do que de fato está escrito e inscrito na materialidade linguística do texto poético.

Sabe-se que, naturalmente, por ser a Literatura uma forma de arte, ao falarmos de textos literários, é indiscutível que os textos desse domínio atingirão cada leitor de uma forma particular, segundo a subjetividade de cada um. Contudo, não é a forma como cada um recebe a obra ou é tocado por ela que se discute aqui, mas sim uma compreensão coerente dos efeitos de sentido produzidos pelo texto, afinal, como se sabe, uma obra permite várias interpretações, mas não *qualquer* interpretação.

Nesse sentido, se interpretar e comentar um texto é uma tarefa que pode ser muito complexa – em diferentes níveis a depender do texto e do leitor –, o ensino de interpretação textual também irá apresentar uma relativa complexidade. Sobre isso, discorre Fiorin:

A aula de interpretação de texto consiste em responder a um questionário com perguntas que não representam nenhum desafio intelectual ao aluno e que não contribuem para o entendimento global do texto. Muitas vezes, o professor não se satisfaz com os textos e os roteiros de interpretação dos livros didáticos, seleciona algum texto e faz uma bela interpretação em classe. Se o aluno lhe pergunta como enxergar numa produção discursiva as coisas geniais que ele nela percebeu, costuma apresentar duas respostas: para analisar um texto, é preciso ter sensibilidade; para descobrir os sentidos do texto, é necessário lê-lo uma, duas, três, inúmeras vezes. As duas respostas estão eivadas de ingenuidade. Não basta recomendar que o aluno leia atentamente o texto muitas vezes, é preciso mostrar o que se deve observar nele. A sensibilidade não é um dom inato, mas algo que se cultiva e se desenvolve (Fiorin, 2008, p. 9).

Sob esse prisma, os métodos que guiam a interpretação e o comentário do texto literário podem ser uma grande contribuição às práticas de leitura e mesmo de escrita. Dessa forma, o presente trabalho objetiva aplicar o método de elaboração de comentário de texto desenvolvido por Fernando Lázaro Carreter e Evaristo Correa Calderón em *Cómo se comenta un texto literario* (1974) e assim mostrar de forma prática como seu uso pode ser proveitoso.

Trata-se de um método que se divide em seis etapas:

- 1) **Leitura atenta do texto:** implica conhecer o texto inteiramente,

compreendendo todas as palavras que o compõem. Ressalte-se que ainda não é uma fase para interpretar, mas sim compreender, constituindo então uma fase prévia e preparatória.

- 2) **Localização:** trata-se de explicitar que lugar esse texto ocupa dentro da obra ou período a qual pertence, ou seja, de contextualizá-lo.
- 3) **Determinação do tema:** partindo da determinação do assunto – o que inclui os detalhes mais importantes da obra –, e em seguida removendo todos os detalhes e definindo a intenção do autor ao escrever os parágrafos ou estrofes, chega-se ao tema, que deve ter clareza e ser breve. Normalmente, o núcleo fundamental do tema é expresso com uma palavra abstrata. Conforme Carreter e Calderón, o êxito de todo o processo depende em grande medida do acerto neste momento, portanto é uma parte importantíssima da análise.
- 4) **Determinação da estrutura:** consiste em estabelecer quais partes compõem o texto, uma vez que, pretendendo o autor expressar um tema, faz-se necessário que todas as partes contribuam para expressá-lo.
- 5) **Análise da forma partindo do tema:** defende-se que o tema de um texto está presente em suas características formais – as palavras usadas e os recursos gramaticais e estilísticos que compõem o texto. Esse entendimento consiste no princípio no qual se baseia integralmente o comentário de texto a ser desenvolvido. Assim, a explicação de um texto consiste em apontar de qual modo o tema vai determinando as características formais ali usadas.
- 6) **Conclusão:** é o momento de fazer, em linhas gerais, um balanço das observações levantadas na análise, finalizando com uma opinião pessoal – sem qualquer pretensão de erudição, mas ainda assim firme – sobre o texto.

4 Análise do poema Coração Eucarístico, pelo método de Carreter e Calderon

O poema *Canto Eucarístico*, de Adélia Prado, foi publicado em 1978 em *Coração Disparado*, em que a autora destaca um dos temas centrais de sua obra: a religiosidade e a fé cristã. Nesse sentido, conforme Citelli (2009), “a dimensão religiosa de sua poesia vai além da abordagem de assuntos religiosos; sua poética da vivência cotidiana explicita também a vivência religiosa; portanto, sua abordagem é a da experiência religiosa”. Assim, a produção poética da autora e a religiosidade se cruzam de forma indissociável, o que é evidenciado pela apresentação do versículo bíblico abaixo: *Com efeito, eu mesma recebi/do Senhor o que vos transmito.*

Contudo, contrariando quem possa esperar a apresentação de um eu lírico que se limita a uma postura pia e de adoração, os versos deste livro trazem uma mulher exposta em suas humanidades, dores e prazeres, como demonstra o poema que a ser analisado a seguir:

Canto eucarístico

Na fila da comunhão percebo à minha frente uma velha,
a mulher que há muitos anos crucificou minha vida,
por causa de quem meu marido se ajoelhou em soluços

[diante de mim:

‘juro pelo Magnificat que ela me tentou até eu cair,
peço perdão, por alma de meu pai morto,
pelo Santíssimo Sacramento, foi só aquela vez, aquela

[vez só’.

Coisas atrozes aconteceram.

Até tia Cininha, que morava longe,
deu de aparecer na volta do dia.

Conversávamos a portas fechadas,
ela com um ar no rosto que eu ainda não vira,
zangando pouco com o menino, deixando ele reinar.
Houve punhos fechados, observações científicas
sobre a rapidez com que a brilhantina desaparecia do

[vidro,

sobre como pode um homem, num só dia,
trocar duas camisas limpas.

Irritação, impertinência,
uma juventude amaldiçoada tomando conta de tudo,

uma alegria — que chamei assim à falta de outro nome —
invadindo nossa casa com a sofreguidão das coisas do

[diabo.]

Rezei de modo terrível.

O perdão tinha espasmos de cobra malferida
e não queria perdoar,
era proparoxítono, um perdão grifado,
que se avisava perdão.

‘Olha, filha, aquela mulher que vai ali
não é digna do nosso cumprimento.’

‘Por que, mãe, não é dí-gui-na?’

‘Quando você crescer, entenderá.’

Senhor, eu não sou digno
que neste peito entreis,
mas vós, ó Deus benigno,
as faltas supuireis.

Na fila da comunhão cantamos, ambas.
A mulher velha e eu.

No poema, o eu lírico feminino discorre sobre o encontro inesperado, durante uma missa, com uma antiga amante de seu marido, o que evoca dores e mágoas que a acompanham há anos. Nesse sentido, tem-se um texto que tem como tema central o ressentimento de uma mulher devota de Deus causado por uma infidelidade conjugal, sendo o *ressentimento* o núcleo fundamental do tema.

O poema pode ser dividido em quatro partes, são elas:

- I) Versos 1 e 2: localiza o eu lírico ainda no momento presente, em um ritual religioso, a encontrar alguém que o relembra de uma traição do passado.
- II) Versos 3 ao 8: transporta o eu lírico psicologicamente para anos atrás, para o momento em que seu marido assume a traição e implora seu perdão.
- III) Versos 9 ao 29: mantém o eu lírico em suas lembranças do passado, agora se recordando de como foi lidar com a revelação da traição.
- IV) Versos 30 a 39: retorna o eu lírico para o momento presente, no qual passa a dialogar com a filha e com Deus a partir daquelas lembranças remetidas na parte anterior.

A divisão do poema em partes contribui, primeiramente, para a confirmação do núcleo fundamental do tema, uma vez que – sendo ele fundamental – deve se fazer presente em todas essas partes. Por conseguinte, essa divisão favorece também a investigação das características formais escolhidas pelo autor que vão, conforme o desenvolvimento do texto, confirmado seu tema. Dessa forma, visando essas duas contribuições que a divisão em partes – os “apartados”, como nomeiam Carreter e Calderón – pode trazer para o estudo de um texto, será desenvolvida a seguir uma análise organizada pelas diferentes partes que compõem o poema.

Parte I:

O poema se inicia com um adjunto adverbial de lugar: *Na fila da comunhão*. Essa escolha, como informação topicalizada, tem como função inserir o leitor diretamente na ambientação religiosa do poema, já que, metonimicamente, nos situa bem no interior de uma igreja, no momento da celebração.

No verso seguinte, a passagem *crucificou minha vida* começará, por sua vez, a apresentar o ponto central do tema: o ressentimento. Assim, ao atribuir essa pesada ação à velha que estava à sua frente, mostra-se que o eu lírico a culpabiliza por um grande dano à sua vida. Merece atenção a escolha do verbo *crucificar*, que se associa semanticamente com o título e com o adjunto adverbial do verso anterior, uma vez que são todos elementos associados à religião católica. Sob essa perspectiva, trata-se de uma escolha lexical que enfatiza o sofrimento pelo qual o eu lírico teve que passar para a salvação de seu casamento, associando-o ao sofrimento de Jesus.

Parte II:

Se nos dois primeiros versos descreveu-se o encontro inesperado com a antiga amante do marido, a partir do terceiro, começa-se a narrar as lembranças reavivadas a partir daquele encontro, primeiramente, com as memórias do momento da revelação de seu marido. Aqui, mais uma vez, são feitas escolhas lexicais do campo semântico da religião católica: *Ajoelhou, Juro, Magnificat* (cântico recitado por Nossa Senhora, *Santíssimo Sacramento*, aquele que se recebe durante a comunhão).

As palavras acima são escolhas da autora para fazerem parte da súplica proferida pelo marido. Novamente, então, são apresentados vocábulos que evidenciam a devoção da esposa – o eu lírico do poema – a Deus, pois, por mais que sejam palavras expressas por seu marido, elas são usadas para convencê-la a perdoá-lo e, naturalmente, para persuadi-la de seu arrependimento e do fato de que, segundo ele, sua infidelidade se deu apenas uma vez.

Por fim, no encerramento do pedido de perdão proferido pelo marido, cabe ressaltar que a autora faz uso estilístico da repetição para intensificar a atmosfera de desespero, alterando a ordem das palavras, mas exprimindo a mesma ideia duas vezes seguidas com as mesmas palavras, o que cria um efeito de insistência por parte do interlocutor no argumento de que seu erro só se deu uma vez.

Ainda nesta segunda parte, é importante observar dois usos lexicais que se relacionam ao ressentimento do eu lírico, ponto central do tema. Primeiramente, o uso do verbo *tentar* – no sentido de “exercer a tentação”, palavra também de cunho altamente religioso – durante o discurso do marido, atribuindo tal ação à amante e desenvolvendo, a partir daí, uma argumentação em que ele se coloca como vítima e apresenta como verdadeira culpada aquela que ele jura que o tentou até ele cair, ou seja, deixando subentendida a ideia de que, não tivesse sido a insistente sedução da amante, a infidelidade não teria se consumado. A esposa, por sua vez, parece aceitar o discurso do marido, uma vez que faz uso da expressão “por causa de quem” para se referir à mulher com quem seu esposo se relacionou e para justificar a atitude tomada por ele de ter se ajoelhado em soluços. Nesse sentido, desenvolve-se ali a ideia de que, na visão deles, aquela hoje velha mulher é a principal – ou talvez até a única – culpada pelo adultério, o que explica todo o ressentimento que o eu lírico nutre por ela.

Parte III:

Nesta terceira parte, o núcleo fundamental do tema continua a se manifestar por meio de diferentes recursos e escolhas – já de início, pelo uso de uma adjetivação que dimensiona o tamanho dos danos que vieram após a traição. Nessa perspectiva, adjetivos como *ruim* e *péssimo* – ou até *cruel* – já trariam uma carga negativa, porém é escolhido um adjetivo cuja carga negativa é bem maior, *atroz*, que caracteriza, assim,

o que se sucedeu dessa forma, mesmo anos depois do ocorrido, e externa o enorme ressentimento que o eu lírico carrega. Em seguida, a gravidade do fato é evidenciada pelo uso da palavra denotativa *até* para anunciar a vinda de uma tia distante para tratar do assunto.

Nos versos “Conversávamos a portas fechadas/ela com um ar no rosto que eu ainda não vira,/zangando pouco com o menino, deixando ele reinar”, mais uma vez são feitas escolhas que denotam a delicadeza da situação. Primeiramente pelo adjetivo *fechadas* para descrever como as portas estavam durante a conversa (a ideia de *clausura* também não é estranha ao campo semântico religioso, pelo contrário). Em seguida, ao chamar a atenção para o fato de que a expressão e o comportamento da tia estavam diferentes do comum – não dando importância, por exemplo, às travessuras do filho –, também se aponta para a seriedade do problema que se apresentava, de modo que demandava a totalidade da atenção da tia e fazia com que ela deixasse de dar relevância para o que habitualmente dava. Reside aí mais um aspecto muito importante ressaltado na obra de Carreter e Calderón: o de que *nenhum* elemento inserido no texto literário é gratuito; pelo contrário, é sempre solidário ao conjunto do texto na construção geral de seus sentidos.

No 16º verso, o adjetivo *fechado* volta a aparecer, mas, se antes caracterizava a porta e trazia a mensagem de sigilo e clausura, agora adjetiva os punhos e denota a fúria do eu lírico. Dessa maneira, tem-se mais um elemento que aponta para o ressentimento pela infidelidade conjugal do marido.

Em seguida, citam-se comportamentos e pistas que, agora, revelada a infidelidade, parecem fazer sentido e ser lembrados como indícios da traição, fatos banais, mas que voltam à memória do eu lírico como avisos antes não percebidos. Assim, ao se observar a rapidez com que a brilhantina, cosmético utilizado para modelar o cabelo, estava acabando muito rapidamente – expressa de forma metonímica por “desaparecendo do vidro” – e a troca de camisas limpas em um mesmo dia pelo marido, aponta-se para uma vaidade incomum, maior do que a de praxe, e que, agora, parece se justificar pela relação extraconjugal.

Em seguida, surgem vocábulos que voltam a apontar para a dor causada pela traição conjugal: *irritação*, *impertinência*, *juventude amaldiçoada*. Em contraste, irrompe o vocábulo *alegria*, que, apesar de destoar do conjunto – vindo inclusive justificada pela autora como um uso devido à falta de outro nome –, é logo associado à *sofreguidão das*

coisas do diabo, ou seja, retoma-se a atmosfera de dor e sofrimento. Nessa perspectiva, *alegria* parece denotar exaltação ou movimento, uma vez que a revelação da traição tirou a casa e a rotina do eixo, criando uma espécie de movimentação no que estava estabelecido até então. Além disso, volta-se nesse trecho ao uso das referências religiosas, uma vez que há a associação da traição com a figura do diabo. Assim, novamente, a culpa pela infidelidade parece não recair sobre o homem, mas agora sobre um ser maligno que o tentou, por intermédio *daquela* mulher.

Nos versos seguintes, mantém-se a referência religiosa, voltando a evidenciar um eu lírico devoto de Deus, que, no momento da dor, reza intensamente, além de buscar perdão. No entanto, reconhecendo sua humanidade e se distanciando de uma postura idealizada ou pia, confessa sua dificuldade em perdoar, comparando o seu perdão com uma cobra malferida que ainda tem espasmos, isto é, que briga com o seu fim, resistindo a aceitar a morte. Essa dificuldade é assumida em seguida de forma mais objetiva, quando o eu lírico afirma diretamente que não queria perdoar e caracteriza o seu perdão como proparoxítono, grifado, que se avisava perdão, apontando então para um perdão que não se dava de forma genuína, mas “da boca para fora”, ou seja, de forma externa apenas, expresso e marcado por palavras, mas não consentido de fato em seu íntimo.

Parte IV:

Nesta última parte, ao sair do plano das lembranças, a autora passa a apresentar o discurso direto entre a mãe – eu lírico – e sua filha ainda pequena, em que a genitora mostra para a menina a mulher de quem guarda ressentimento, caracterizando-a como não digna nem mesmo de cumprimento – que dirá do perdão mencionado na parte anterior. Além disso, evidencia-se ali que tão grande é o ressentimento, que não se findará no eu lírico, passando às mulheres das gerações seguintes – “Quando você crescer, entenderá”. Infere-se aí também um sentido de perpetuação das dores e da submissão historicamente impostas à mulher, assim como o sentido de uma certa resignação com essa sina.

Em seguida, o discurso é direcionado a Deus, com a apresentação de uma fala que faz parte do rito católico da comunhão – sendo o último passo da preparação para o recebimento da eucaristia. Trata-se, dessa forma, de uma fala que não é exclusiva do eu lírico, mas de todos os

fiéis – inclusive da mulher velha – que estão na missa e irão receber a hóstia consagrada. Nesta fala, no entanto, um uso lexical se destaca: a presença, novamente, do adjetivo *digno*, que será, também novamente, negado (“Senhor, eu não sou digno que neste peito entreis”), reafirmando-se o eu lírico alguém não merecedor da graça divina. Dessa forma, cria-se o efeito de aproximar o eu lírico daquela mulher por quem ela ainda guarda tanto ressentimento. Assim, se antes o eu lírico a julgou e condenou, considerando-a uma pessoa que não era digna nem mesmo de seu cumprimento, nesse momento elas se igualam, uma vez que, diante de Deus, ambas não são dignas, como nenhum fiel o é. Esse gesto final de alguma forma as aproxima e mostra que, apesar de tamanho ressentimento, estão as duas em uma mesma posição diante do olhar divino, que vai se mostrar de forma concreta nos dois últimos versos: *Na fila da comunhão cantamos, ambas/A mulher velha e eu* – aqui, o pronome *ambas* e o conectivo aditivo têm o papel de promover a conjunção final num poema se pautara, até aqui, por uma semântica de disjunção.

Conclusão da análise:

Em *Canto Eucarístico*, Adélia Prado expõe ao leitor um eu lírico com suas feridas abertas após uma traição conjugal – feridas que, mesmo com o passar do tempo, permanecem sem cicatrizar. Esse eu lírico que, a cada verso, demonstrará um profundo ressentimento guardado, é apresentado numa ambientação eclesiástica, num contexto profundamente religioso, mas também profundamente humano, o que constrói uma dualidade que irá permear todo o poema, entre o divino e o humano, entre o carnal e o espiritual, dualidade, afinal, tão cara ao universo poético adeliano. Assim, o leitor tem acesso a uma mulher que demonstra buscar com sinceridade a Deus, mas que também expõe suas mágoas e julgamentos, evidenciando sua humanidade latente.

A forma como o poema expõe essa imperfeição da qual nenhum ser humano parece fugir direciona o leitor a uma identificação com o eu lírico, ao mesmo tempo que encaminha o eu lírico para uma aproximação da mulher de quem se ressente. Dessa forma, a aproximação não vem propriamente pelo perdão, mas pelo reconhecimento da imperfeição intrínseca ao ser humano.

Por meio de escolhas lexicais expressivas, a autora retrata uma dinâmica de rivalidade feminina comum em uma sociedade patriarcal

– sobretudo à época da publicação do poema – na qual o homem é desculpado com muito mais facilidade por uma traição conjugal do que a mulher com quem a traição se consumou, recaindo muitas vezes a culpa exclusivamente a ela.

Portanto, *Canto Eucarístico* é um poema em que Adélia Prado retrata a complexidade e a dualidade das relações e dos sentimentos humanos, assim como aspectos mais práticos da organização de uma sociedade androcêntrica e dogmática.

Considerações finais

No percurso da Literatura brasileira, são várias as escritoras que – apesar de todo preconceito e silenciamento existente ao longo dos séculos – construíram um legado substancial e ímpar. No entanto, é um equívoco acreditar que as desigualdades foram totalmente corrigidas e que se pode obliterar de uma hora para outra os efeitos de séculos de exclusão e repressão. Nessa perspectiva, se, por um lado, o Brasil passou a conhecer um elenco crescente de escritoras de prestígio que levam a Literatura brasileira mundo afora, com traduções para vários idiomas – como é o caso de Clarice Lispector, escritora brasileira mais traduzida mundialmente, e Carolina Maria de Jesus, com obras traduzidas para mais de dez idiomas – por outro lado, é incalculável o prejuízo que tantos anos de apagamento causaram. Ainda assim, é preciso se perguntar quantas outras mulheres não poderiam ter também entrado para a história da Literatura brasileira e mundial com sua escrita ou, em contrapartida, o quanto a Literatura brasileira e mundial não teriam ganhado com a presença de tantas mulheres que tiveram suas vozes caladas ou diminuídas.

Além disso, é fundamental também evidenciar que há um alto grau de desigualdades de oportunidade e acesso entre as próprias mulheres, ou seja, ainda que todas sofram as consequências de existir em uma sociedade que se organiza segundo uma lógica masculina, definitivamente não se encontram todas na mesma posição. Sob esse prisma, há aquelas que – além do machismo – ainda enfrentam preconceitos raciais e de classe. Assim, por exemplo, se a escritora Júlia Lopes de Almeida, em 1897, foi excluída da lista de membros fundadores da Academia Brasileira de Letras e teve “sua obra secundarizada, às reclusas do esquecimento, e, pouco a pouco, silenciada ao longo dos anos que antecederam sua morte,

em 1934” (Pinto, 2023), ela foi, contudo, uma mulher nascida no Rio de Janeiro, então capital federal, oriunda de uma família lusitana abastada que valorizava as artes, as letras e as ciências, o que lhe possibilitava acessar lugares que, para outras, pretas e/ou pobres, por exemplo, eram inatingíveis. Portanto, é preciso que se enfatizem as desigualdades que atravessam a vida e a carreira literária das mulheres – e que se dão de distintas maneiras –, para que assim se evidencie não só o quanto é ilusório o discurso de que mulheres e homens já ocupam o mesmo lugar na cena literária, mas também para que mostre a urgência de que se dê mais espaço para a escrita feminina e para sua diversidade – seja por uma questão de dúvida com as mulheres, seja por uma questão de dúvida com a própria Literatura.

Assim, espera-se que este trabalho constitua uma pequena contribuição para o processo de valorização da produção literária feminina e, mais especificamente, também para o enaltecimento e a difusão do legado da escritora Adélia Prado, sendo uma espécie de convite a uma imersão mais ampla e profunda em sua obra – que, por ser de tão reconhecida qualidade, deve certamente ocupar mais espaços de leitura, estudo e debate em nossa sociedade.

Referências

- AGUIAR, R. H. de. Por que continuam ensinando que as cantigas de amigo foram escritas por homens?. In: *Encontro Estadual de História da ANPUH-RS: História & resistências*, v. 1. p. 1-15. Passo Fundo, 2020.
- CARRETER, F. L.; CALDERÓN, E. C. *Como se comenta um texto literário*. Madrid: Cátedra, 1975.
- CITELLI, A. O cotidiano revelado na poesia de Adélia Prado. *Comunicação & educação*, v. 14, n. 1, p. 115-120. São Paulo, 2009.
- FANINI, M. A. As mulheres e a Academia Brasileira de Letras. *História (São Paulo)*, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 345-367, 2010.
- FERREIRA, I. Escritora mais publicada da Primeira República foi vetada na ABL. *Jornal da USP*, 2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/escritora-mais-publicada-da-primeira-republica-foi-vetada-na-abl/>. Acesso em: 02 mar 2024.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 14 ed. São Paulo: Contexto, 2008.

HOLLANDA, H. B. de (org). *Coleção melhores crônicas: Rachel de Queiroz*. São Paulo: Global, 2004.

LEMAIRE, R. Do Cancioneiro das Donas às Cantigas D'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses. *Fragmentum*. nº. 49. Santa Maria: Editora Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017.

MACHADO, M. C. de C.. *A obra poética de Adélia Prado*: espaço de articulação entre língua portuguesa e língua literária. Tese (Doutorado em Letras) Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

MOREIRA, U. A. *Adélia Prado*: uma poética da casa. UniLetras, v. 22, p. 81-103, 2000.

PINTO, G. C. M. P. *Júlia Lopes de Almeida*: escritora, mãe e esposa laureada nas páginas de A Violeta (1920 – 1934). Tese (Doutorado em Letras) Rio de Janeiro: UERJ, 2023.

PRADO, A. *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Record, 2006.