

AS INVENÇÕES DE ADÉLIA

Gabriel Domício Medeiros Moura Freitas (UFPB)

gabrielmoura@msn.com

Introdução

Nesse trabalho, analisaremos o poema “A invenção de um modo”, de Adélia Prado, publicado em seu primeiro livro de poemas, *Bagagem*, de 1976. Como o próprio título daquela produção poética indica, ela representa a apresentação de temas e procedimentos estéticos que foram desenvolvidos tanto em sua primeira coletânea poética quanto nas publicações posteriores de mesma natureza da respectiva poetisa. Desse modo, o texto poético escolhido inova ao surgir como uma contraposição aos paradigmas estéticos da modernidade, originados artisticamente, segundo Benjamin (1989), com o legado do poeta francês Charles Baudelaire.

Assim, nossa pesquisa apresenta os seguintes objetivos: apresentar os aspectos originais, formais e de conteúdo, existentes na produção literária escolhida como objeto de nosso estudo; demonstrar as rupturas apresentadas por eles aos paradigmas de natureza estética consolidados a partir do surgimento da modernidade; oferecer uma contribuição à compreensão tanto da criação poética ora escolhida quanto de outros textos poéticos adelianos, embora sem comprometer a prioridade ao enfoque específico desta proposta analítica.

No tocante à metodologia, a análise a ser aqui desenvolvida será orientada segundo o princípio da imanência textual, daí decorrendo que todas as nossas reflexões respeitarão os limites evidenciados pelo respectivo texto literário escolhido. Nesse sentido, as comparações estabelecidas entre ele e as demais obras adelianas ou de outros autores também considerarão as singularidades observadas em cada caso, sem haver aí, portanto, redução de qualquer um deles em relação ao outro.

Nosso trabalho analítico propriamente dito será desenvolvido a partir do tópico a seguir e, logo depois, discutiremos as possíveis contribuições desta pesquisa na seção destinada às considerações finais.

1. A modernidade e sua antítese na poesia de Adélia Prado

- Meu caro, você conhece meu pavor pelos cavalos e pelos carros. Ainda há pouco, enquanto eu atravessava a avenida, com grande pressa, e saltitava na lama por entre este caos movediço em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos. E depois, pensei, há males que vêm para bem. Posso agora passar incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como simples mortais. E eis-me aqui, igualzinho a você, como vê! (Charles Baudelaire, “Perda de auréola”, 1869).

Benjamin (1989) atribui a Charles Baudelaire o pioneirismo de delinear, em seus poemas, o modo de ser moderno. Se antes o poeta gozava de um prestígio tal que lhe conferia uma aura, distinguindo-o das demais pessoas, o mesmo *status* não conseguiu ser mais

mantido após a consolidação do poder político da burguesia em países europeus como Inglaterra e França no século XIX, pois a ascensão política da classe burguesa trouxe consigo a implantação de um acelerado processo de urbanização e de uma economia de mercado caracterizada pela permanente necessidade de que as mercadorias sejam produzidas cada vez em maior quantidade e consumidas na mesma proporção, acarretando, com isso, um processo progressivamente acelerado de obsolescência precoce dos bens materiais produzidos.

É nesse contexto urbano cada vez mais caracterizado pelas transformações rápidas e incessantes dos referenciais anteriormente conhecidos, onde, como afirmou Marx (2001) em seu *Manifesto do Partido Comunista*, “tudo o que é sólido desmancha no ar”, que Baudelaire percebe haver perdido a auréola de poeta enquanto atravessava a avenida muito apressadamente, tendo de saltar na lama por entre um caos movediço no qual a morte chega velozmente por todos os lados ao mesmo tempo. Esse ‘caos movediço’, responsável por trazer a morte em todas as direções veloz e simultaneamente, é uma metáfora do novo ritmo de vida decorrente do acelerado processo de urbanização em grandes capitais européias no século XIX, como a Paris descrita por Baudelaire no ensaio poético “Perda de auréola”.

Ao avaliar a conveniência ou não de resgatar a auréola que escorregou de sua cabeça enquanto atravessava a avenida, Baudelaire decide, valendo-se de um raciocínio pragmático, ser mais conveniente renunciar a qualquer tentativa de restituir aquele sinal de distinção, pois, além de evitar o risco de ter seus ossos esvaçados pelo turbilhão da avenida em intenso movimento, vislumbra a possibilidade de se entregar às ações vis e à devassidão como qualquer outro mortal. Essa invisibilidade social prevista pelo poeta pode ser entendida como uma releitura moderna da lenda grega do anel de Giges, descrita por Platão (2001) em seu livro *A República*.

Benjamin (1989) percebe, portanto, que essa constatação de Baudelaire acerca de sua perda da aura explica, de forma bastante ilustrativa, como as condições histórico-materiais existentes na modernidade repercutiram na maneira como o poeta concebe a si mesmo e, conseqüentemente, sua produção poética. A avenida descrita no ensaio aqui mencionado é uma metonímia do próprio modo de funcionamento do mercado no capitalismo, o qual está preocupado apenas em alcançar uma acumulação rápida, implacável e crescente de lucro, por meio do estímulo cada vez maior ao consumo de novas mercadorias incessantemente colocadas em circulação. Assim, percebe-se o quanto é difícil ao poeta manter sua auréola, ou seja, sua autenticidade, diante de uma realidade material que torna homogênea as experiências dos indivíduos, em prol de uma lógica brutal de acúmulo insaciável de lucros promovida pelo capital.

Se não resta ao poeta a possibilidade de ter uma experiência autêntica, que o diferencie das demais pessoas, somente lhe compete entregar-se às ‘ações vis’ e à ‘devassidão’ próprias das demais pessoas pertencentes à única realidade possível, a de um mundo decadente, empobrecido, corrompido. Nesse contexto, o sublime não pode se dissociar do grotesco, da imundície, da lascívia, sendo a existência caracterizada pelo tédio decorrente desse esvaziamento existencial. A vida carece, portanto, de um ideal elevado que permita a qualquer homem transcender seu estado de reificação.

Baudelaire é responsável por inaugurar a modernidade na poesia em razão dos temas que escolhe para representar esteticamente em seus poemas, os quais giram em torno das ‘ações vis’ e da ‘devassidão’ mencionadas no ensaio aqui comentado. Essas inovações trazidas pelo poeta surgiram com a publicação do livro *As flores do mal* em 1857. Se, por um lado, Baudelaire apresenta uma inovação mais evidente em relação ao tema ali abordado, por outro, continua adotando a forma poética do soneto petrarquiano, composta de dois quartetos

e dois tercetos, em muitos de seus poemas, escolha poética esta que não se mostra desprovida de elementos inovadores, embora não apresente rupturas formais mais abrangentes como aquelas realizadas por seus sucessores¹.

Outros poetas que se seguiram a Baudelaire aproveitaram decisivamente a proposta estética deste de representar poeticamente a reificação da existência do homem moderno, sua dificuldade cada vez maior de compreender o mundo e, conseqüentemente, de se perceber integrado a ele. Daí surgem, ainda no século XIX, movimentos poéticos como o Decadentismo e o Simbolismo, caracterizados pelo desencanto frente à existência, pela projeção deste sentimento na representação da natureza e pela ânsia de alcançar uma existência transcendental, abandonando-se, assim, a decadência encontrada no mundo material por meio da morte natural ou induzida.

O advento da Primeira Guerra Mundial no século XX potencializa o desencanto e a desorientação dos poetas e de outros artistas europeus frente à realidade histórica na qual se inserem. Nesse contexto, surgem as vanguardas européias, dentre elas o Dadaísmo, o qual teve origem na cidade de Zurique, em 1916, no lugar conhecido como ‘Cabaret Voltaire’. Os poetas desse movimento representam a perplexidade e a incapacidade de seus contemporâneos em descrever o horror daquele contexto bélico que vivenciam mediante poemas construídos a partir de palavras soltas, escolhidas aleatoriamente dentre aquelas retiradas durante sorteios ocorridos nas reuniões promovidas por aqueles artistas.

Benjamin (2010), em seu ensaio “O narrador”, reflete sobre como se desenvolveu o processo que culminou com o retorno dos soldados da Primeira Guerra Mundial, incapacitados de transmitir a experiência vivenciada pelos mesmos a outras pessoas. Por outro lado, não obstante aquele filósofo tenha elaborado seu ensaio com a finalidade de analisar a presença do legado de experiências autênticas, transmitidas pela tradição oral russa, nos romances do escritor russo Nicolai Leskov, as reflexões daquele pensador estão relacionadas a um contexto bem mais amplo, que se manifesta também na elaboração poética, conforme podemos verificar ao comentarmos acerca das características dos poemas produzidos sob a égide do movimento dadaísta. Além disso, devemos considerar o pensamento benjaminiano em geral como um ‘work in progress’ e, nesse caso específico, é inevitável percebermos uma relação de complementariedade entre o texto aqui comentado e as considerações daquele autor acerca das condições materiais implicadas na produção poética de Charles Baudelaire no século XIX.

A dificuldade do sujeito histórico em ter uma existência que fuja à lógica de reificação é também potencializada no século XX mediante o incremento dos mecanismos de dominação utilizados pelo mercado no sentido de intensificar a obtenção de maiores lucros. Nesse contexto, o comportamento dos indivíduos torna-se cada vez mais uniformizado, graças

¹ As transformações na arte ou em qualquer outra instância da vida não ocorrem por meros saltos de uma tendência para outra, decorrendo de um processo cujos primeiros esboços de ruptura já foram delineados, de algum modo, em algum momento anterior. Nesse sentido, embora Baudelaire mantenha a forma poética do soneto petrarquiano em muitos de seus poemas, estes apresentam léxico, sonoridade, combinação de palavras e construções imagéticas inovadores para o que vinha sendo feito até então em relação a esse modo de composição formal. Segundo Adorno (1982, p. 31), não há nada mais danoso ao conhecimento teórico relativo à arte moderna do que concebê-la a partir de sua redução a semelhanças com concepções artísticas anteriores. Tal escolha metodológica é fruto de um procedimento ‘adialético’, pois parte do reconhecimento de uma evolução monótona, a qual exclui tanto a problemática das irrupções estéticas quanto a reflexão acerca das especificidades de uma arte nova, denominadas por esse filósofo alemão de ‘não-idêntico’ e consideradas pelo mesmo pensador como aquilo que deve ser privilegiado nas mais diversas atividades do conhecimento humano, incluindo-se aí a crítica e a teoria literárias.

à crescente hegemonia da indústria cultural em suas estratégias de massificação dos gostos, interesses e hábitos das pessoas ao redor do mundo. Isso acaba diminuindo, quando não eliminando por completo, importantes manifestações da tradição de diversas culturas, inviabilizando ainda mais, desse modo, a possibilidade de algum indivíduo desfrutar uma existência constituída de alguma autenticidade. O mercado, portanto, não admite alteridade e, uma vez percebendo a presença de algo que contrarie sua lógica de acumulação, elimina-o ou assimila-o, transformando este segundo seus fins².

Essa questão da dificuldade de se viver uma vida autêntica no mundo moderno foi uma preocupação recorrente não somente de Benjamin (1989, 2010), mas também de Adorno (1982), que, com base no pensamento benjaminiano, concluiu haver impossibilidade de reconciliação entre arte e realidade, especialmente no século XX assolado por acontecimentos de proporções destrutivas nunca antes testemunhadas na história da humanidade, como as duas guerras mundiais e os campos de concentração da Alemanha nazista.

Auschwitz se diferencia de outros episódios de barbárie na história da humanidade não apenas por concentrar um maior número de mortos em menor tempo, mas principalmente por utilizar, de forma inédita, a racionalidade com a finalidade de promover a destruição humana em escala industrial *dentro* de um país considerado, até hoje, como um dos maiores berços da civilização no mundo. Este filósofo alemão vai ainda mais além em suas reflexões, ao afirmar que os meios de produção que tornaram possíveis as atrocidades em Auschwitz passaram a ser reproduzidos após a destruição do último campo de concentração construído pelos nazistas. Em outras palavras, o capitalismo incorporou e potencializou a industrialização da morte implementada pelo 3º Reich de Hitler³.

Importantes poetas da língua portuguesa no século XX representaram a angústia, a impotência, o niilismo, o desespero, a cisão do homem moderno frente a uma realidade considerada hostil e incompreensível. Dentre eles, podemos citar o paraibano Augusto dos Anjos, cujas produções poéticas são caracterizadas pela morte, pela decomposição orgânica, pela degradação existencial do homem e pela descrença em qualquer possibilidade de ideal elevado que dê algum sentido à existência humana. Este último poeta, não obstante tenha morrido apenas alguns meses depois do início da Primeira Guerra Mundial, compôs poemas

² As famosas calças jeans, usadas pelos hippies para parodiarem as peças inferiores dos soldados estadunidenses que foram à Guerra do Vietnã (1959-1975), não demoram muito para serem assimiladas pelo mercado e transformadas em sucessos de venda ao redor do mundo. Os piercings, originalmente alfinetes de fralda espetados pelos punks em seu próprio corpo, sem nenhuma assepsia, como forma de contestação ao sistema capitalista, tornaram-se adereços usados por milhões de pessoas em todo o planeta nos últimos vinte anos aproximadamente. As tatuagens, antes consideradas um costume exclusivo de sociedades primitivas ou de pessoas de reputação duvidosa nas sociedades modernas, também foram massificadas em escala planetária nas últimas duas décadas, não obstante o preconceito relativo a essas duas últimas práticas aqui mencionadas ainda persistir em alguns contextos sociais. Isso, porém, não é impedimento para o mercado continuar lucrando com a mercantilização das tatuagens. Ao contrário, o capital cria outra oportunidade de acumular mais lucros: as cirurgias para remoção desses desenhos nos corpos daqueles que se arrependem da decisão anterior, apesar dos inconvenientes decorrentes do desconforto físico posterior a essa intervenção cirúrgica e do custo elevado para se ter acesso ao serviço.

³ Nesse exato momento, diversos cientistas estão envolvidos em pesquisas de finalidades bélicas promovidas por potências militares como os EUA e, de forma semelhante a seus colegas que colaboraram com a 'Solução Final' nazista, não se indagam acerca dos efeitos destrutivos decorrentes de suas descobertas. A própria classe trabalhadora também é cúmplice dessa industrialização da morte, pois vende, sem qualquer crise de consciência, sua força de trabalho na produção de mísseis, armas e outros artefatos bélicos que provocam mortes em guerras civis, genocídios e intervenções militares de um país em outro, como a Guerra do Vietnã, iniciada no final da década de 1950, e as invasões dos EUA no Afeganistão e no Iraque na década de 2000.

que, segundo Gouveia (2007, p. 173), já representavam uma postura cética frente a um momento histórico incapaz de oferecer soluções minimamente razoáveis aos efeitos mais negativos da sociedade industrial.

Além do referido poeta, podemos lembrar também de Álvaro de Campos, um dos heterônimos do português Fernando Pessoa, cujos poemas são caracterizados por representar indivíduos perplexos, confusos, em permanente busca de respostas para suas indagações mais fundamentais acerca da existência humana, e o mineiro Carlos Drummond de Andrade, com seus poemas de matiz existencialista, alguns deles, inclusive, aludindo diretamente aos horrores ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial.

Podemos ainda lembrar, dentre os poetas de língua portuguesa no século XX que representam essa cisão do homem moderno com a realidade onde se encontra inserido, o exemplo de Cecília Meireles, cujos epigramas descrevem a serenidade demonstrada pelos eu líricos em relação à angústia proporcionada pela consciência de que o cosmos apenas segue o curso de seu incessante devir, conferindo indistintamente um caráter de efemeridade a todos os seres e coisas conhecidas, incluindo-se aí a espécie humana⁴.

Em meio a toda essa tradição da poesia moderna nacional e estrangeira, surge uma poetisa, na segunda metade do século XX, que se notabiliza ao compor poemas cujas características contrariam os paradigmas consagrados de modernidade na produção desse gênero literário. Nascida em Divinópolis, no Estado das Minas Gerais, Adélia Prado já apresenta em seu livro de estréia, *Bagagem*, publicado em 1976, composições poéticas cujo modo de estruturação e a relação entre forma e conteúdo apontam para outra noção de modernidade ali configurada.

Em seu livro de estréia, encontramos o poema “A invenção de um modo”, cujo título indica que ali está sendo proposta uma nova poética, diferente e, ao mesmo tempo, profundamente vinculada a determinadas tradições. O primeiro aspecto encontrado nessa produção poética que se mostra recorrente em outros poemas de Adélia Prado é o modo de composição a partir de pequenos fragmentos, semelhantes a breves instantâneos, os quais capturam ora momentos de introspecção do eu lírico feminino, ora flagrantes de cenas do cotidiano interiorano de Minas Gerais.

Essa estruturação composicional em fragmentos, embora se assemelhe a outros textos poéticos da tradição moderna, não funciona aqui no sentido de se articular formalmente com um eu lírico perplexo, desorientado, vagando a esmo pela existência. Assim, o recurso estilístico utilizado no referido poema não representa a cisão entre o eu lírico feminino e sua realidade; ao contrário, o conjunto dos fragmentos funciona no sentido de representar a riqueza das múltiplas experiências descritas por aquele sujeito poético, amplificando-as.

Entre paciência e fama quero as duas,
pra envelhecer vergada de motivos.

⁴ Embora, à primeira vista, seja possível se considerar as concepções de pensamento encontradas nos epigramas de Cecília Meireles como de ordem estritamente ontológica ou metafísica, tais modos de compreensão da realidade não surgem sem estarem relacionadas com o contexto material e histórico no qual são produzidos, pois o ser social precede a consciência individual, e não o contrário. Assim, as concepções de natureza cosmológica presentes naqueles textos poéticos (publicados no livro *Viagem*, pela primeira vez, em 1939) relacionam-se a um momento histórico em que as condições materiais de existência precarizam, amesquinham, rebaixam o homem ao nível de todas as outras coisas, retirando-lhe, portanto, qualquer pretensão de se sentir especial ou privilegiado por algum tipo de ‘plano superior’ da natureza.

Imito o andar das velhas de cadeiras duras
e se me surpreendem, explico cheia de verdade:
tô ensaiando. Ninguém acredita
e eu ganho uma hora de juventude.
Quis fazer uma saia longa para ficar em casa,
a menina disse: “Ora, isso é pras mulheres de São Paulo”.
Fico entre montanhas,
entre guarda e vã,
entre branco e branco,
lentes pra proteger de reverberações.
Explicação é para o corpo do morto,
de sua alma eu sei.

No trecho de “A invenção de um modo” transcrito acima, observamos um eu lírico feminino que não se percebe deslocado de si mesmo e da realidade onde vive por ter duas aspirações à primeira vista antagônicas: a paciência da vida interiorana e a consagração proporcionada pelo ofício poético. Aquele sujeito poético, portanto, não encontra aí nenhuma impossibilidade de conciliação entre os dois objetivos, pois, ao contrário do arquétipo do artista de ambições cosmopolitas consagrado pela modernidade, está convencido de que considerará sua existência dotada de sentido por abraçar os ideais da paciência e da fama, tornando, desse modo, sua velhice ‘vergada de motivos’ dos quais possa se orgulhar. Nesse sentido, verificamos que o objetivo daquele eu lírico é ser aclamado por aquela aura consagradora perdida pelo poeta com a modernidade.

Essa consagração desejada pelo eu lírico, por sua vez, está relacionada diretamente ao *leitmotiv* de sua poesia, voltado para a representação estética de um modo de existência autêntico, ainda preservado da intensa lógica de reificação promovida pelo mercado em sociedades mais urbanizadas. Assim, o eu poético descreve sua brincadeira de imitar o andar das velhas de cadeiras duras, acreditando que, ao chamar atenção de outras pessoas com isso, esteja ganhando uma hora de juventude, ou seu desejo de fazer uma saia longa para ficar em casa, não obstante a censura preconceituosa que recebe de uma menina (“Ora, isso é pras mulheres de São Paulo”).

Tais descrições desse eu lírico feminino funcionam, portanto, no sentido de enaltecer costumes relacionados a uma forma de convivência comunitária, pois, nos dois exemplos mencionados, não há um indivíduo isolado, ensimesmado, divorciado de seu meio, mas sim que estabelece um intercâmbio de experiências significativas com sua coletividade, a qual é representada na passagem comentada do poema pelo sujeito indeterminado (‘e se me surpreendem’) e pela menina recriminadora do desejo do eu poético de fazer uma saia longa para ficar em casa, cuja censura, não obstante pronunciada por apenas um indivíduo, enuncia a voz corrente daquela comunidade.

O eu lírico, ao afirmar que fica entre montanhas, “entre guarda e vã”, recorre a uma metonímia para se referir à sua opção de não ir além das fronteiras da comunidade onde vive,

lembrando essa postura o camponês sedentário descrito por Benjamin (2010) como um dos dois tipos de narradores das culturas de tradição oral. Nesse sentido, se aquele filósofo alemão percebeu contribuições de tradições caracterizadas pela transmissão de experiências autênticas entre indivíduos nos romances de Nicolai Leskov, entendemos que algo semelhante ocorre em relação à produção poética de Adélia Prado, pois o conceito de narrador trabalhado no referido ensaio benjaminiano, antes de se referir à reflexão acerca da categoria homônima no gênero romance, abrange práticas de transmissão da experiência em tradições orais que podem ser representadas por manifestações literárias não-romanescas, a exemplo da literatura de cordel na região Nordeste brasileira.

Diante dessa escolha de permanecer em seu lugar de origem, o eu lírico ora se percebe com a capacidade, própria a um guardião, de proteger sua localidade de fatores externos que representem uma ameaça à tradição ali existente, ora acredita serem seus esforços, nesse sentido, vãos, sinalizando, assim, com a inexorável extinção daquele *modus vivendi* pela lógica reificadora e utilitarista reproduzida pelo capital, o qual, como assevera Marx (2001), não tem pátria.

A decisão de permanecer entre as montanhas também traz como consequência ao eu lírico a percepção de que se encontra ‘entre branco e branco’. A alusão a essa cor por duas vezes seguidas pode parecer sem sentido, mas entendemos que o branco, ao representar a fusão de todas as cores, funciona aqui como uma metáfora alusiva à intensidade das duas aspirações do eu poético (a paciência e fama), mesmo porque, pouco depois, este declara precisar de lentes para poder suportar as reverberações emanadas daquela cor branca duplicada. Em outras palavras, seus sonhos, por serem muito importantes, e, nesse sentido, metaforicamente fulgurantes, não podem ser encarados nem tão diretamente, nem durante tanto tempo.

Os versos seguintes “Explicação é para o corpo do morto. / de sua alma eu sei” estão relacionados à escolha poética do eu lírico de não optar por aquilo que é transitório, passível de se tornar sem vida a qualquer momento e, conseqüentemente, de se decompor sem deixar maiores evidências de haver existido algum dia. A imagem do ‘corpo do morto’ representa metaforicamente, portanto, tudo o que é reificável e efêmero, em razão de não possuir algo de substancial a ponto de transcender a ordem da mera contingência. Assim, aquele sujeito poético importa-se com o que permanece, está alheio à passagem do tempo, podendo, desse modo, ir além dessa contingencialidade (a ‘alma’ aqui metaforiza a escolha daquele pelo resgate do caráter sagrado da poesia e do ofício relacionado à sua criação).

Estátua na Igreja e na Praça

quero extremada as duas.

Por isso é que eu prevarico e me apanham chorando,

vendo televisão,

ou tirando sorte com quem vou casar.

Porque que tudo que invento já foi dito

nos dois livros que eu li:

as escrituras de Deus,

as escrituras de João.

Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão.

Nesse trecho, o eu lírico torna ainda mais explícito, por meio do recurso às metonímias das estátuas na Igreja e na Praça, sua aspiração de conseguir o reconhecimento público junto à sua comunidade, conquistando, desse modo, a aura distintiva decorrente da consagração pelo exercício do ofício poético. A alusão à estátua na Igreja funciona como metonímia não apenas para reforçar o caráter sagrado daquela auréola consagradora tão desejada pelo eu poético, mas também alude a um dos temas recorrentes no conjunto da produção poética de Adélia Prado: a experiência religiosa.

Não obstante esse desejo manifestado pelo eu lírico do poema analisado de conquistar o reconhecimento da religião institucionalizada, percebemos, em outros poemas de Adélia Prado, que essa experiência religiosa não é isenta nem de questionamentos direcionados aos dogmas criados pela Igreja Católica, a ponto de provocar a hostilidade das autoridades eclesiásticas, dos ‘doutores da Lei’ a tais idéias ‘subversivas’, nem de uma consciência acerca dos inexoráveis sofrimentos decorrentes da existência humana. Nada disso, entretanto, abala a fé dos eu líricos dos diversos poemas religiosos daquela poetisa; pelo contrário, aqueles sujeitos poéticos chegam a defender uma outra forma de religiosidade, mais corporal, erótica mesmo, e também integrada às demais manifestações da natureza como um todo⁵.

Ao final do poema, o eu lírico comenta acerca de outras experiências singelas (sua prevaricação, o flagrante de seu choro, de um momento seu vendo televisão ou da ocasião em que tira a sorte para ver com quem casará), mas nem por isso menos significativas, por não serem reificadas e, além disso, poderem ser transmitidas e compartilhadas com a comunidade na qual vive.

O eu lírico declara, logo a seguir, que todo o seu engenho poético é desprovido de qualquer novidade, pois tudo já foi afirmado anteriormente nos dois livros que já leu, ‘as escrituras de Deus’ e as ‘escrituras de João’. Mais uma vez, percebemos, agora a partir da demonstração de sua reverência à *Bíblia*, obra literária conhecida por apresentar narrativas nas quais os indivíduos vivem em comunidade e mantêm intercâmbio com a instância divina, o objetivo do eu lírico de conferir a seus poemas e, conseqüentemente, ao exercício de seu ofício como poeta, o caráter sagrado que fora perdido com a consolidação e expansão do capitalismo no século XIX, conforme testemunhou Baudelaire em seu célebre ensaio.

Por outro lado, a autoria das ‘escrituras de João’, aludida pelo eu lírico no penúltimo verso do poema, pode ser entendida como uma referência ambígua tanto ao autor de um dos quatro Evangelhos sinóticos e do Apocalipse quanto ao contista e romancista mineiro João Guimarães Rosa, conterrâneo da poetisa Adélia Prado. Nesse sentido, o eu poético reverencia a produção narrativa desse escritor e, ao mesmo tempo, busca inspiração nela por entender que esse autor conseguiu conferir um caráter de sacralidade a seus contos e seu único romance ao se inspirar nas diversas histórias populares, de cunho religioso ou não, contadas pela tradição oral encontrada no interior de Minas Gerais. Assim, percebemos a simetria entre os feitos narrativos de um e as aspirações poéticas do outro que orienta a reverência e a motivação deste em buscar se notabilizar por realizações análogas, na poesia, àquelas alcançadas nas obras narrativas daquele.

⁵ Para um maior aprofundamento a respeito da questão da experiência religiosa na produção poética de Adélia Prado, ler o ensaio “A sarça ardente e a mulher confusa”: aspectos da lírica religiosa de Adélia Prado, de Alves (2007).

Algumas considerações

Em nosso trabalho, comentamos sobre o advento da modernidade na poesia com o poeta francês Charles Baudelaire em meados do século XIX. Daí por diante, o paradigma inaugurado por Baudelaire consolida-se ao redor do mundo, apresentando exemplos na produção poética da literatura de língua portuguesa do século XX, a exemplo dos poetas Augusto dos Anjos, Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, e Carlos Drummond de Andrade.

Discorreremos também sobre as consequências da intensificação do processo de expansão do modo de produção capitalista ocorrido no século XIX e potencializado no século XX, com o objetivo de entendermos as circunstâncias históricas relacionadas à construção do paradigma da modernidade na poesia por Baudelaire. Assim, se o capital não tem pátria e nem o mercado admite alteridade, como afirmou Marx (2001), até a aura do poeta acabou sendo devorada implacavelmente pela lógica intensiva de reificação do capital.

Por fim, analisamos o poema “A invenção de um modo”, de Adélia Prado, lançado em seu primeiro livro de poemas, *Bagagem*, no ano de 1976, para verificarmos de que modo aquele texto poético apresenta, na articulação entre forma e conteúdo ali evidenciada, um contraponto ao paradigma de modernidade inaugurado com Baudelaire e relacionado a um modo de vida urbano, no qual os indivíduos se percebem como aliados de si mesmos, de tudo e de todos que o cercam, em razão do processo de empobrecimento da subjetividade promovido pela economia de mercado em sociedades com capitalismo mais consolidado.

Assim, parafraseando alguns versos de outro poema de Adélia Prado, também publicado no livro *Bagagem*, denominado “Para comer depois”, tais indivíduos de sociedades capitalistas, em estágio mais avançado de consolidação da economia de mercado, não podem contar, frente a seu “progresso técnico-ilógico” já instaurado, nem com a lembrança, em algum “país de memória e sentimento”, de como “detectar o domingo / pelo sumo das laranjas no ar e bicicletas (...)”.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.

ALVES, José Hélder Pinheiro. A sarça ardente e a mulher confusa: aspectos da lírica religiosa de Adélia Prado. In: SWARNAKAR, Sudha et alii (Org.). *Ensaio comparativos*. Campina Grande. PB: EDUEP, 2007. p. 75-86.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

GOUVEIA, Arturo. As bucólicas negativas. In: POSSEBON, Fabrício et alii (Org.). *Auctores Minores: Antologia bucólica*. João Pessoa: Editora Universitária, Zarinha Centro de Cultura, 2007. p. 159-175.

MARX, Karl. *Manifesto do partido comunista*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

PLATÃO. *A República*. Bauru: Edipro, 2001.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.