

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS
LITERATURA BRASILEIRA E TEORIA LITERÁRIA

O AFÃ E A INSOLVÊNCIA: A MARCA DO DILACERAMENTO NA
POÉTICA DE ADÉLIA PRADO

CLAUDIA CAMPOS SOARES

FLORIANÓPOLIS

Fevereiro/1992

CLAUDIA CAMPOS SOARES

O AFÃ E A INSOLVÊNCIA: A MARCA DO DILACERAMENTO NA
POÉTICA DE ADÉLIA PRADO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do Título de "Mestre em Letras", área de concentração em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof^ª Dr^ª Maria Lúcia de Barros Camargo

FLORIANÓPOLIS

Fevereiro/1992

O AFA E A INSOLVENCIA: A MARCA DO DILACERAMENTO NA
POÉTICA DE ADÉLIA PRADO

CLAUDIA CAMPOS SOARES

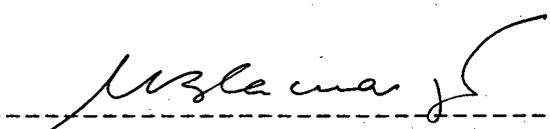
Esta dissertação foi julgada para obtenção do título de

Mestre em Letras

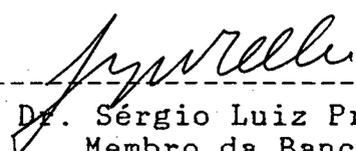
Especialidade Literatura Brasileira, e aprovada em forma
final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - Literatura
Brasileira e Teoria Literária da UFSC.

Prof^a Dra Rita de Cássia Barbosa
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:



Prof^a Dra Maria Lúcia de Barros Camargo
Orientadora



Prof. Dr. Sérgio Luiz Prado Bellei
Membro da Banca



Prof^a Dra Marlene de Castro Correia
Membro da Banca

Para

Juarez e Celsinho

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai e à minha mãe, pela compreensão e pelo apoio de todos os momentos.

A Rita, companheira de todas as aflições.

Ao Prof. Sérgio Bellei, orientador da vida inteira.

A D. Elisa, que me deu Adélia Prado de presente.

Aos meus alunos da FACISA, pelo carinho.

A Maria Lúcia, pela orientação e pela amizade.

Aos professores do curso.

Ao CNPQ.

A CAPES.

RESUMO

O presente estudo busca perseguir a problemática do dilaceramento na poética de Adélia Prado, trabalhando a partir dos espaços textuais nos quais ela se inscreve. Para isto, o trabalho enfoca: a recuperação que seus textos operam de valores considerados anacrônicos à problematização que efetua a literatura contemporânea; o referente utilizado como matéria de elaboração poética; e aspectos de sua organização discursiva em termos formais. Na discussão dessas questões, este trabalho procura, paralelamente, problematizar a situação desta poética no contexto da produção literária contemporânea.

ABSTRACT

This research searches to investigate the problem of the dilaceration in the poetics of Adélia Prado. In order to investigate this problem, the work focuses on: the recuperation that her texts operate of values considered anacronic in relation to the problems proposed by contemporary literature; the reference utilized as a subject matter of poetic elaboration; and aspects of the discursive organization in terms of form. In the discussion of these questions, the work also searches to arise problems of the situation of the poetics of Adélia Prado in the context of the contemporary literary production.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
I - A POÉTICA DE ADÉLIA PRADO: UMA POÉTICA ANACRÔNICA ?	8
Notas	16
II - OS "CONTEÚDOS DAS COISAS E DOS HOMENS" RECUPERADOS	18
1. Uma clareira na floresta: o resgate do espaço da convivência	19
2. Deus, o amor e o erotismo	27
3. O "afã" e a "insolvência"	43
Notas	46
III - O MUNDO QUE CERCA E O MUNDO SEM CERCAS: OUTRAS MARCAS DE DILACERAMENTO	51
1. O dilaceramento entre interior e litoral	52
2. Dilaceramento e produção poética	59
3. A passagem pela alfândega: o discurso novo e a tradição literária	63
Notas	79
IV - POESIA: REVELAÇÃO E FORMA ACERTADA	84
1. A "visão de olhos limpos"	85
2. As palavras de um certo modo agrupadas	88
3. O paradoxo da forma	96
Notas	103
CONCLUSÃO	110
Notas	115
BIBLIOGRAFIA	116

I N T R O D U Ç Ã O

Adélia Prado é uma escritora bastante singular no cenário literário nacional. Desde a publicação do seu primeiro livro de poemas, *Bagagem*, em 1976, apresentou-se publicamente como pacata moradora de Divinópolis, cidade do interior de Minas, como dona-de-casa, mãe-de-filhos, católica fervorosa e praticante. O lugar de onde fala sua poesia é este mesmo cotidiano doméstico e provinciano que a mulher Adélia vive.

Na segunda metade do século XX, causou bastante estranhamento uma postura desta natureza. Talvez a melhor palavra fosse perplexidade, uma vez que as referências ao mundo da província, à vida doméstica, à religião não se traduzem num texto de visão propriamente convencional.

É que Adélia Prado não conhece somente este mundo. Embora longe dos grandes centros urbanos, bem mais perto do seu quintal, ela detém uma formação cultural bem menos demarcada geograficamente. Adélia Prado formou-se em Filosofia e fazem parte de sua realidade cotidiana, bem como o seu quintal e a sua Bíblia, a leitura de Guimarães Rosa, Drummond, Fernando Pessoa, Jung, Clarice Lispector, Murilo Mendes, só para citar algumas.

Isto faz com que o quintal transposto para o texto poético não seja um quintal mineiro qualquer. O sujeito poético de seus textos assume o papel tradicionalmente reservado à mulher, e à mulher do interior (dona-de-casa, mãe-de-filhos, religiosa), sem que isto implique em submissão. Há uma determinada maneira de aceitar-se um papel social sem cair em repetições alienadoras e estereotipadas, de transgredi-lo de dentro: é ser portador de uma consciência crítica que se propõe a um exercício constante de auto-conhecimento e conhecimento do

mundo, que faz com que a aceitação do papel possa se dar de uma maneira depuradora. Assim é que o sujeito poético dos textos de Adélia Prado o aceita: com a consciência crítica de quem é capaz de selecionar o que deseja do papel sem que se sinta obrigado a pagar tributos aos significados a ele tradicionalmente vinculados. Rebelde ao que, no papel aceito, possa implicar em limitação de possibilidades de experiências vitais, rebelde também à visão de certos feminismos que o interditam integralmente.

Nesta poética, tudo é possível, desde que não implique em submissão, tanto faz se a esta ou àquela visão institucionalizada. O que parece realmente importante é que qualquer opção faça sentido para o ser.

Não que a referência não seja importante. Ela o é, e muito, nesta poética. Só não é fim em si mesma, é meio através do qual se almeja colocar outras maiores questões. A mitologia de domesticidade criada para ela a partir de Bagagem inibe que se veja, por trás da referência, a busca de um sentido profundo para a existência que esta poética efetua. Adélia Prado a realiza a partir do seu quintal, mas é a uma realidade que o transcende que sua poesia nos remete.

Esta leitura privilegia a busca desta poética de viver com sentido. Ao olhar que almeja descortinar um sentido outro nas coisas do mundo subjaz uma consciência que deseja, desesperadamente, tornar significativa a experiência do homem no seu estar-no-mundo. Trata-se de uma busca de alternativas para a situação do homem contemporâneo que parece ter perdido esta possibilidade. Diante de uma ordem econômica que, conforme apontou Marx,

relaciona o valor do homem ao preço de sua força de trabalho, torna-se muito difícil compreender a existência humana enquanto experiência significativa. Neste mundo de que fala Marx, esta possibilidade tende a desaparecer porque está desaparecendo também a noção de sujeito individual. Decorre daí o chamado "nihilismo moderno". Perdem-se os valores humanos, perde-se a identidade e, conseqüentemente, a experiência de viver torna-se absurda, vazia de possibilidades humanas.

É esta a realidade que a poética de Adélia Prado não aceita. Por isto, empreende uma tentativa de resgatar os sentidos da vida, numa busca de recuperar o eu diante de uma realidade que parece não mais reconhecê-lo.

Para isto, buscará efetuar um retorno a uma situação anterior a esta desintegração do sujeito individual e daí a opção pelo mundo da província. Ocorre, entretanto, que o mundo moderno aí está para negar a possibilidade de realizá-lo. Ainda assim Adélia Prado insiste. Sua poética rebela-se contra a sensação de vacuidade da existência, portanto, continua valorizando um espaço anacrônico e em vias de extinção. Uma postura de fé a sustenta.

Por esta opção, contudo, paga-se também um alto preço. Por mais persistente que ela seja, esbarra constantemente nos obstáculos que impõe a consciência da impossibilidade de negar que

"(...) o destino do mundo pende do meu palpite."
("Clareira". B, p.43)

Assim, vai-se construindo esta poética pelo dilaceramento do que se debate entre o afã e a insolvência.

Para perseguir a marca do dilaceramento na poética de Adélia Prado, este trabalho foi dividido em cinco partes.

No capítulo inicial, buscou-se refletir sobre a situação desta poética no contexto da modernidade, contrapondo aspectos seus ao tipo de problematização que a literatura vem realizando nos últimos dois séculos. Adélia Prado opera em seus textos aquele resgate mencionado de valores considerados anacrônicos dentro de uma já tradicional visão de modernidade. Este é o assunto do segundo capítulo. Tentou-se nele perseguir a maneira através da qual esta poética realiza o resgate, bem como, por efetuar-lo, ela paga o preço do dilaceramento.

No capítulo três, buscou-se perseguir a marca do dilaceramento em outras situações: no conflito entre a opção pela província e o desejo de mais vastos mundos; no que subjaz à questão da própria produção poética e no que advém do enfrentamento com o mundo da tradição literária. Os três conflitos aqui mencionados foram agrupados num capítulo em separado por implicarem numa progressão de etapas em direção à configuração de uma poética.

O quarto capítulo buscou discutir o dilaceramento como componente estrutural desta poética. Na sua raiz, o paradoxo da valorização do referente, simultânea à postulação da necessidade da forma.

No último capítulo, que se oferece como conclusão, ainda que não o seja exatamente, retomou-se a problematização da situação desta poética no contexto da produção literária agregada sob o signo do moderno. Através da sistematização de aspectos de sua organização discursiva mencionados no decorrer do trabalho,

tornou-se possível perceber, novamente, a marca do dilaceramento nesta poética: aqui, no conflito entre um temário "anti-moderno" e a utilização de procedimentos modernos.

**A POÉTICA DE ADÉLIA PRADO:
UMA POÉTICA ANACRÔNICA ?**

Afirma Hugo Friedrich na introdução à *Estrutura da lírica moderna*:

"Segundo uma definição colhida da poesia romântica (...), a lírica é tida, muitas vezes, como a linguagem do estado de ânimo, da alma individual. O conceito de estado de ânimo indica distenção, mediante recolhimento, em um espaço anímico que mesmo o homem mais solitário compartilha com todos aqueles que conseguem sentir. É justamente esta intimidade comunicativa que a poesia moderna evita. Ela prescinde da humanidade no sentido tradicional, da "experiência vivida", do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista. Este não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetisa, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou do seu modo de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo. Isto não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e a desperte. Mas trata-se de algo diferente de estado de ânimo. Trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não se pode decompor em isolados valores de sensibilidade".¹

Ainda segundo Friedrich, a lírica moderna pretere "qualidades de conteúdo", prioridades da época precedente, para adquirir o caráter de experimento verbal, que se realiza a partir do trabalho das "qualidades formais".² E continua ele:

"Quando a poesia moderna se refere a conteúdos - das coisas e dos homens - não os trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os".³

Num contexto em que a poesia acaba por definir-se pelo expurgo da experiência vivida, pela dissolução da voz única numa polifonia e pelo auto-centramento, ou seja, pela desvinculação de realidades exteriores à realidade que criam os seus próprios meios de construção, o que dizer de uma poética em que se inscreve um poema como "Linhagem", por exemplo?

"Minha árvore ginecológica
me transmitiu fidalguias,
gestos marmorizáveis:
meu pai, no dia do seu próprio casamento,
largou minha mãe sozinha e foi pro baile.
Minha mãe tinha um vestido só, mas
que porte, que pernas, que meias de seda mereceu!
Meu avô paterno negociava com tomates verdes,
não deu certo. Derrubou mato pra fazer carvão,
até o fim de sua vida, os poros pretos de cinza:
"Não me enterrem na Jaguará. Na Jaguará, não".
Meu avô materno teve um pequeno armazém,
uma pedra no rim,
sentiu cólica e frio em demasia,
no cofre de pau guardava queijo e moedas.
Jamais pensaram em escrever um livro.
Todos extremamente pecadores, arrependidos
até a pública confissão de seus pecados
que um deles pronunciou como se fosse todos:
"Todo homem erra. Não dizer eu
porque eu. Todo homem erra.
Quem não errou vai errar".
Esta sentença não lapidar, porque eivada
dos soluços próprios da hora em que foi chorada,
permaneceu inédita, até que eu,
cuja mãe e avós morreram cedo,
de parto, sem discursar
a transmitisse a meus futuros,
enormemente admirada
de uma dor tão alta,
de uma dor tão funda,
de uma dor tão bela,
entre tomates verdes e carvão,
bolor de queijo e cólica".

(OCD, p. 21)*

De acordo com os critérios de Friedrich, estaríamos aqui
mais para lírica romântica que para lírica moderna. Estão
presentes no poema: a valorização dos "conteúdos das coisas e dos
homens", o seu tratamento descritivo, a vinculação à experiência
vivida (o sujeito poético elaborou e agora transmite uma
experiência que, por sua vez, foi-lhe transmitida por gerações

*As referências aos livros de poesias de Adélia Prado, no corpo do
trabalho, far-se-ão através das seguintes abreviaturas:

- B: Bagagem, edição de 1979 (Nova Fronteira);
- OCD: O coração disparado, edição de 1979 (Nova Fronteira);
- TSC: Terra de Santa Cruz, edição de 1981 (Nova Fronteira);
- OP: O pelicano, edição de 1987 (Editora Guanabara);
- AFP: A faca no peito, edição de 1988 (Rocco).

que o precederam) e, portanto, a vinculação a outros espaços que não os intrinsecamente ligados ao fazer literário. Além disto, o sujeito poético não é um espaço polifônico a partir do qual múltiplas vozes fazem-se presentes. Sua voz é única, suficientemente individualizada num sujeito específico, ligado a uma certa tradição familiar que lhe determinou particularidades.

Na configuração deste sujeito particular ainda entram determinações de ordem sexual e social. Trata-se de um sujeito do sexo feminino ("árvore ginecológica", "enormemente admirada"), oriundo de um meio rural e provinciano (o avô paterno "derrubou mato para fazer carvão". O materno "teve um pequeno armazém", estabelecimento de comércio típico de pequenas cidades).

O sujeito poético, assim constituído, guarda ainda profundas correspondências com a autora do texto, que, desde a publicação de seu primeiro livro (*Bagagem*, em 1976), apresentou-se publicamente como moradora de uma cidade do interior de Minas, de origem rural, que se propunha a traduzir em linguagem poética o dia-a-dia de sua realidade doméstica e provinciana. Desta maneira, "Linhagem", além de ser a expressão de uma voz única, particularizada em um sujeito poético de características especificamente determinadas, e de manter vinculações com o mundo "das coisas e dos homens", mantém relações exteriores ainda mais específicas: com a vida pessoal de sua produtora.

A poética em questão configurar-se-ia, então, num retrocesso, numa volta a padrões pouco "modernos" de concepção do fazer poético ?

Trabalhando com a evolução das formas narrativas, Walter Benjamin coloca algumas questões que nos parecem relevantes no

contexto desta discussão, uma vez que seu estudo relaciona a evolução destas formas à questão da transmissão da experiência. Afirma ele que "a arte de narrar está em vias de extinção"⁴, porque:

"é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências"⁵.

Segundo Benjamin, "o narrador é um homem que sabe dar conselhos" porque teceu "na substância viva da experiência"⁶ a sabedoria, sabedoria esta que ele também adquiriu através do intercâmbio de experiências:

"O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes"⁷.

Assim, a narrativa de que fala Benjamin (e que aqui chamarei de narrativa tradicional) apresenta uma dimensão utilitária: a de transmitir a sabedoria, teria a função do aconselhamento.

O narrador da narrativa tradicional é parte de uma estrutura social corporativa que possibilita este tipo de integração entre seus membros. Quando esta estrutura social transforma-se, transformam-se também as formas narrativas. De integração comunitária passa-se ao isolamento, condição fundamental da nova forma, o romance:

"O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado".⁸

O romance, entretanto, ainda trabalha "a matéria prima da experiência". Quem dela se despoja totalmente é a nova forma de comunicação que se destacou com a consolidação da burguesia: a informação. Nos textos informativos, o que é narrado o é "em si e

para si"⁹, independentemente de qualquer vinculação com o nível da experiência.

Se voltarmos novamente a "Linhagem", podemos verificar que, ainda que se trate de um poema, características fundamentais da narrativa tradicional encontram-se nele presentes. O sujeito poético trabalha ao nível da recuperação de uma "sabedoria" que lhe foi transmitida por gerações que o precederam, e ele, por sua vez, transmite-a a seus "futuros". Daí a recuperação, no poema, inclusive da dimensão utilitária atribuída à narrativa por Benjamin, o aconselhamento.

Mais uma vez estaríamos, então, diante de outra possível evidência de anacronismo desta poética, não fosse a natureza peculiar do conselho que é transmitido. O conselho sempre busca evitar o erro, mas este é assim formulado:

"Todo homem erra. Não adianta dizer eu porque eu. Todo homem erra. Quem não errou vai errar".

Na visão de uma escritora da segunda metade do século XX, ainda que aparentemente anacrônica, a sabedoria parece ineficaz para evitar o erro, ainda que não o seja para evitar a humana presunção.

As transformações das formas narrativas apontadas por Benjamin ou ainda as que se operam na lírica apontada por Friedrich revelam os chamados momentos de "crise da representação". São momentos em que, devido a reformulações radicais no contexto objetivo de existência do homem em sociedade, a literatura é obrigada a se repensar, a se questionar sobre sua natureza, suas funções, sobre seus meios de realização. Homem e literatura modificam-se nestes momentos: a literatura

assume novas formas e o homem transforma suas percepções. Ainda Benjamin:

"No interior dos grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência".¹⁰

É possível detectar uma destas mudanças de percepção do homem na evolução de uma "ideologia do descentramento" a partir do século XIX.

A um tipo de percepção centralista, fundada na crença humanista do homem enquanto agente ordenador e controlador da realidade, vem substituindo-se uma percepção descentralizadora, como aponta Sérgio Bellei em artigo intitulado "O novo humanismo: formas de descentramento".¹¹ Segundo ele, a ideologia realista, compreendida enquanto ideologia predominante na história do Ocidente, começa a entrar em crise a partir de Freud e Marx pelo deslocamento da posição antropocêntrica:

"É possível imaginar uma evolução gradativa da ideologia do descentramento a partir de Marx, que tende a ver a homem como vítima das forças abstratas do capital e do trabalho, ou a partir de Freud, que tende a ver o homem como uma vítima do subconsciente".¹²

O deslocamento da posição antropocêntrica sente-se, também, por exemplo, na pintura:

"... do Impressionismo até Mondrian o caminho percorrido aponta para a negação da necessidade de representar o real (...) e para a afirmação da necessidade de dar primazia ao meio de comunicação. (...). Essa ênfase no meio em si e em sua estrutura inerente tende a provocar o esquecimento do autor da obra: o meio tende a absorvê-lo. (...) o problema da representação do real, do Weltanschauung, dá gradualmente lugar à problemática da linguagem na densidade do seu ser".¹³

Na literatura, esta perda do sujeito diante do mundo da linguagem é particularmente visível num escritor como Jorge Luis

Borges, afirma ainda Sérgio Bellei. Uma das estórias de Borges que explicitam essa problemática é a "Biblioteca de Babel":

"O quadro apresentado ao leitor (...) é o do mundo como uma biblioteca contendo todos os livros possíveis e imagináveis em todos os tempos. Trata-se de uma biblioteca em que todas as combinações de signos possíveis foram esgotadas, e, portanto, onde tudo já está escrito. Numa biblioteca desse tipo os leitores e bibliotecários devem necessariamente estar perdidos. O autor esclarece, com efeito, que alguns dos bibliotecários tentaram encontrar a origem da biblioteca, mas falharam. No contexto das possibilidades virtualmente infinitas das combinações da linguagem, o homem já não pode ser considerado um centro. Ele é, ao contrário, uma vítima de uma estrutura incompreensível que o precedeu no tempo e que existirá após a sua morte".¹⁴

Na "Biblioteca de Babel", a linguagem é, então, vista em termos de "possibilidades ilimitadas de combinações signicas" e portanto

"admite apenas reorganizações e substituições internas em seu sistema, sem que nunca exista um centro reorganizador permanente. Ao constituir-se em centro, a fluidez do fenômeno linguístico em sua multiplicidade labiríntica gera imediatamente o descentramento total".¹⁵

A esta tendência descentralizadora radical do século XX também não correspondem os poemas de Adélia Prado. O sujeito poético de "Linhagem" antes se afirma que se perde diante do mundo da linguagem: afirma-se ao se construir no discurso poético a partir da recuperação de uma certa genealogia e afirma-se, também, ao contrário do texto de Borges, como controlador de seu discurso ao atribuir-lhe uma função: a de ser veículo de transmissão de uma sabedoria. Não fosse a natureza peculiar da sabedoria transmitida (mais uma anti-sabedoria, a sabedoria da impossibilidade do saber total) e estaríamos diante de um

perfeito (outro?) exemplo de anacronismo. Admitir a impossibilidade humana do saber total é admitir que o homem não é senhor absoluto do mundo em que habita e, portanto, esta visão não corresponderia à percepção centralista, fundada na crença humanista do homem enquanto agente ordenador e controlador da realidade.

Se não corresponde a esta, entretanto, também não corresponde àquela, a percepção do homem submetido a uma situação de descentramento total. Elementos que revelam certo anacronismo com relação ao tipo de problematização que a literatura vem realizando nos últimos dois séculos parecem efetivamente existir nesta poética. Se considerarmos, entretanto, as questões do auto-centramento da lírica, ou da morte da narrativa, às quais subjazem a percepção descentralizadora, enquanto sintomas, é possível pensar a poética em questão como sintoma diferente, mas de uma mesma "moléstia".

NOTAS

1. FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978, p.17.
2. Idem, ibidem, p.20.
3. Idem, ibidem, p.16.
4. BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lescov", in Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.197.
5. Idem, ibidem, p.198.
6. Idem, ibidem, p.200.
7. Idem, ibidem, p.201.
8. Idem, ibidem, p.201.
9. Idem, ibidem, p.203.
10. BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In op. cit., p.169.
11. BELLEI, Sérgio L. P. "O novo humanismo: formas de descentramento". In Estudos Germânicos: Revista do Departamento de Letras Germânicas da Faculdade de Letras da UFMG. Ano V, vol. 1, Belo Horizonte, dezembro de 1984.
12. Idem, ibidem, p.310.
13. Idem, ibidem, p.311.

14. Idem, ibidem, p.312.

15. Idem, ibidem, p.313.

**OS "CONTEÚDOS DAS COISAS E DOS HOMENS"
RECUPERADOS**

1 - Uma clareira na floresta: o resgate do espaço da convivência

A "moléstia" em questão seriam as crises de valores que se introduziram na cultura ocidental desde que, segundo Marshall Berman, instalou-se o processo de modernização.¹ Tanto a ênfase na linguagem em si, quanto a morte da narrativa ou a evolução da ideologia do descentramento e a poética de Adélia Prado são manifestações literárias que se originam deste mesmo substrato comum.

Uma das fraturas determinantes que este processo produziu no seio da cultura ocidental foi o abalo da noção de sujeito individual. Nos dois últimos séculos, a ideologia do eu singular vem sendo gradativamente substituída pela noção de "morte do sujeito"². Daí a lírica do final do século XIX e início do século XX não encontrar mais sentido em trabalhar com "valores isolados de sensibilidade" e daí também a preferência por um certo tipo de arte que privilegie o meio em si³. Essas tendências "conformam-se" com a morte do sujeito e buscam alternativas para que a literatura não morra junto.

Adélia Prado trabalha numa direção oposta. Sua poética adota como referente sócio-cultural um ambiente em que a modernização ainda não penetrou de todo e onde, portanto, a noção de sujeito individual ainda faz algum sentido. No mundo da província, o sujeito individual poderia ser recuperado pois nele subsistiriam ainda os valores perdidos pelo homem moderno, aqueles que antes do que Nietzsche chamou de "o advento do niilismo" eram capazes de conferir sentido à existência humana. Assim, a estratégia de adoção de um referente poético específico,

o da província, permite que se restabeleçam as relações rompidas entre literatura e realidades exteriores e que se resgate, no contexto da produção literária contemporânea, a ideologia do eu singular. Busca-se aqui que a poesia adquira a função de resgatar a individualidade perdida através do restabelecimento funcional do espaço da experiência.

Talvez, nem sempre a volta a velhos conceitos seja sinal de anacronismo. Marshall Berman apontou para este poder revitalizador do antigo no contexto da modernidade. Referindo-se ao que ele chama de "achatamento de perspectivas" e "diminuição do espectro imaginativo" dos modernismos do século XX, afirma ele a necessidade de se voltar as atenções aos modernismos do século XIX como alternativa de renovação e revigoração:

"Pode acontecer então que voltar atrás seja uma maneira de seguir adiante".⁴

No caso da poética de Adélia Prado, entretanto, parece problemático ver a questão sob este ângulo. Há diferenças fundamentais entre o tipo de retorno que ela efetua e o que Berman propõe. Uma reflexão de Octávio Paz oferece elementos que ajudam a esclarecer esta questão.

Falando sobre a concepção do tempo em civilizações distintas, afirma ele:

"A época moderna (...) é a primeira época que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento".⁵

A proposta de Berman, ainda que seja de retorno, subjaz uma concepção desta natureza, por dois motivos fundamentais: o passado ao qual se deveria retornar é ainda um passado moderno e o retorno objetiva ainda à mudança. Berman deseja que a cultura moderna volte suas atenções para suas origens, que acredita serem

"admiravelmente ricas e vibrantes"⁶, como alternativa de revigoramento. Berman acredita no projeto moderno e deseja que ele não se perca num momento de "achatamento de perspectivas". A alternativa de mudança, de transformação deste estado é a busca de renovação pela volta às origens. Assim, seria possível o passo adiante, a construção da modernidade do futuro.

Na poética de Adélia Prado, entretanto, não me foi possível perceber elementos que indicassem essa proposta de transformação do presente para o futuro. A volta ao passado que efetua parece, ao contrário, defesa contra a civilização moderna. Ao contrário de Berman, o espaço ao qual se retorna aqui é anterior ao moderno, um espaço onde os conflitos em que a modernidade implica não se manifestam ou manifestam-se em proporção bastante reduzida. Berman busca a crise que empurra para adiante; a poética de Adélia Prado parece buscar um refúgio que resguarda da tensão.⁷ Além do mais, o espaço em que se refugia aqui parece fadado à extinção. Difícil acreditar na reversibilidade do processo da modernização. O mundo da província também tende a ser absorvido por ele, e, conseqüentemente, pode ser refúgio por pouco tempo (se é que ainda o é). É possível pensar, então, em duas possibilidades que fundamentariam a proposta de retorno. Por se construir a partir da província, esta poética não teria conhecimento do "lado de lá" do mundo em que se inscreve e, portanto, o retorno é proposta que caracteriza uma concepção ingênua do mundo. A outra possibilidade seria a de considerar o retorno enquanto expressão de um ato de fé: é preciso recuperar uma identidade e isto só seria possível a partir de um retorno a um passado anterior a sua desintegração.

Contra todas as evidências da ineficácia deste procedimento, é necessário efetivá-lo. A fé, que não precisa considerar evidências, é o único instrumento capaz de sustentá-lo.

A primeira hipótese parecerá bastante improvável se considerarmos alguns aspectos dos poemas que compõem esta poética, bem como algumas informações biográficas sobre sua produtora. Sabe-se, por exemplo, que, apesar de partir do ambiente sócio-cultural da província, ela é detentora de uma formação cultural não igualmente provinciana.

Adélia Prado formou-se em filosofia (em "Tabaréu" - B, p.84 -, o sujeito poético também informa: "Fiz curso de filosofia pra escovar o pensamento") e demonstra grande familiaridade com os textos religiosos da tradição judaico-cristã: todos os seus livros apresentam, precedendo os títulos e/ou subtítulos das partes que os compõem, citações bíblicas, com exceção de A faca no peito, no qual a única citação - no início do livro - é extraída de Grande Sertão: Veredas (em Terra de Santa Cruz, uma das citações é também de Guimarães Rosa). Além disto, são inúmeros os poemas que fazem referências aos textos desta tradição. Seus poemas demonstram também ser a autora leitora assídua, principalmente de literatura brasileira. Drummond é presença constante, por referência direta ou por apropriação intertextual ("Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade" - B, p. 65; "Com licença poética" - B, p. 19 -, no qual o sujeito poético dialoga com o "Poema de sete faces" de Drummond), bem como Guimarães Rosa (as citações mencionadas e poemas como o "Poema com absorvências no totalmente perplexas de Guimarães Rosa", B, p. 62). Aparecem referências também a Clarice Lispector

(no poema "A maçã no escuro", OCD, p. 60), a Murilo Mendes ("Fraternidade", OCD, p. 94) e um poema dedicado a Castro Alves ("Bilhete em papel rosa", B, p. 98). Há também uma "Reza para as quatro almas de Fernando Pessoa" (B, p. 60) e poemas onde a autora demonstra conhecimentos de movimentos estéticos da cultura ocidental: em "Gênero" (OCD, P. 58), o sujeito poético assume uma identificação com o barroco e há ainda um poema paisagístico intitulado "Impressionista" (B, p. 44). Há até um "Artefato nipônico" em A faca no peito (p. 29), construído a maneira de um hai-kai.

Uma formação cultural desta natureza implica, necessariamente, num contato com problematizações que transcendem o espaço da província. Além disto, um curso de filosofia, a leitura de escritores como Drummond e Fernando Pessoa, o conhecimento de movimentos estéticos como o Impressionismo implicaria também no contato com questões que a modernidade coloca. Logo, de ingenuidade não podemos acusar Adélia Prado. Adotar um referente sócio-cultural deslocado da problemática moderna parece verdadeiramente uma opção, uma vez que os dados apontados revelam que a produtora desta poética conhece outros. E esses outros servem, frequentemente, para valorizar o primeiro:

"Eu gosto de metafísica, só pra depois
pegar meu bastidor e bordar ponto de cruz,
falar as falas certas: a de Lurdes casou,
a das Dores se forma, a vaca fez, aconteceu
as santas missões vem ai, vigiai e orai
que a vida é breve(...)"
("Clareira", B, p. 43)

Alguns poemas apresentam imagens que remetem especificamente ao universo poético da modernidade e que são rejeitadas pelo sujeito poético, em virtude da opção pelas

"essencialidades", que ele descortina no mundo da província. "Clareira", citado anteriormente é um deles. Vejamos o poema na íntegra:

"Seria tão bom, como já foi
 as comadres se visitarem nos domingos.
 Os compadres fiquem na sala, cordiosos,
 pitando e rapando a goela. Os meninos,
 farejando e mijando com os cachorros.
 Houve esta vida ou inventei ?
 Eu gosto de metafísica, só pra depois
 pegar meu bastidor e bordar ponto de cruz,
 falar as falas certas: a de Lurdes casou,
 e das Dores se forma, a vaca fez, aconteceu,
 as santas missões vem aí, vigiai e orai
 que a vida é breve.
 Agora que o destino do mundo pende do meu palpite,
 quero um casal de compadres, molécula de sanidade,
 pra eu sobreviver".

Poema de tom nostálgico, "Clareira" remete a um tempo em que as comadres se visitavam aos domingos, os compadres ficavam na sala "cordiosos" e os meninos brincavam, "farejando e mijando com os cachorros". O ambiente que aqui se delineia remete a uma situação passada de integração, mantida por laços sentimentais de cordialidade e respeito (os compadres "cordiosos") e livre de convenções sociais constrangedoras (juntos, os meninos e os cachorros; a metafísica servindo pra bordar ponto de cruz).⁸ A "clareira" é metáfora deste mundo perdido que o sujeito poético deseja de volta, o mundo perdido do casal de compadres; a "molécula de sanidade", ao redor da qual encontra-se a floresta, o mundo que pende do seu palpite e no qual não vigoram mais os valores mencionados, as "essencialidades".

Metáfora da grande cidade com seus perigos, a floresta é imagem recorrente na literatura desde o século passado. Benjamin aponta em Victor Hugo (n'Os miseráveis, "o ondular da floresta aparece como o arquétipo da existência da massa"⁹); em Dumas

(n'Os moicanos em Paris, "o autor oferece ao leitor a perspectiva de lhe abrir em Paris uma floresta virgem e uma pradaria"¹⁰); em Balzac ("A poesia do terror, da qual estão cheias as florestas americanas, onde tribos inimigas se defrontam nas trilhas da guerra; essa poesia que serviu tanto a Cooper presta-se, assim, nos mínimos detalhes, à vida parisiense."¹¹).

Uma das marcas fundamentais da existência na grande cidade é o sentimento de isolamento. É ainda Benjamin quem aponta como muitos intelectuais sentiram a questão. Para Engels,

"essa indiferença brutal (das pessoas que compõem a multidão das grandes cidades para com seus semelhantes), esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados é algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana."¹²

E, para Valery:

"o habitante dos grandes centros urbanos incorre novamente no estado de selvageria, isto é, de isolamento".¹³

A multidão dissolve o indivíduo no anonimato das massas e, assim, priva-o da experiência do convívio com seus semelhantes. Tal é a natureza da selvageria da civilização que, segundo Engels, "revolta a natureza humana".¹⁴

O mundo que o sujeito poético de "Clareira" deseja é o contrário desse: ao invés da floresta, justamente a clareira, o espaço onde se preservaria o valor humano do convívio, mantido pelas relações de afetividade - pressupostos básicos para a recuperação da noção de sujeito individual.

Se, entretanto, muito deste mundo, mesmo na província, é passado, há, pelo menos, uma maneira de resgatá-lo: através da memória. Em "Para comer depois" (B, p. 51) evidencia-se claramente este poder da memória de restaurar realidades

perdidas:

"Na minha cidade, nos domingos de tarde,
as pessoas se põem na sombra com faca e laranjas.
Tomam a fresca e riem do rapaz de bicicleta,
a campainha desatada, o aro enfeitado de laranjas:
'Eh bobagem!'

Daqui há muito progresso tecno-ilógico,
quando for impossível detectar o domingo
pelo sumo das laranjas no ar e bicicletas,
em meu país de memória e sentimento,
basta fechar os olhos:
é domingo, é domingo, é domingo".

A memória, enquanto faculdade humana capaz de transformar as dimensões temporais pela fixação do instante, é outro elemento que possibilita a reunificação do ser. Através dela, é possível reter-se os fundamentos de uma identidade.

A memória é também o espaço de onde emergem os versos de "Linhagem". Os verbos que se relacionam aos familiares do sujeito poético estão todos no passado, o que delimita o tempo da existência deles e de seus feitos, mas sua lembrança perdura no sujeito poético e torna possível fazê-los reviver numa dimensão mais perdurável, a da poesia. Aqui, em "Para comer depois" e também em "Clareira", o discurso poético "marmoriza" o mundo da província através do poder de resgate da memória.¹⁵

O poder da memória de perenizar o perecível evidencia-se também nestes versos de "Para o Zé" (B, p.107):

"(...) O que a memória ama
fica eterno. Te amo com a memória, imperecível".

Note-se, entretanto, que o que se procura aqui não é a marmorização do mundo da província em si mesmo. Não se busca construir uma poética regionalista. Busca-se, ao contrário, um fim bastante amplo: o resgate de certas experiências vitais, de certos valores existenciais que tornariam possível a restauração

da noção de sujeito individual que se perdeu no mundo da grande cidade, que se perdeu na modernidade.

2 - Deus, o amor e o erotismo

A religiosidade cristã, mais especificamente o catolicismo, é outro aspecto que marca profundamente esta poética.

Na concepção da modernidade, entretanto, Deus é morto e, portanto, realidade volta a ser caos. Neste mundo dessacralizado, no qual é perdida a possibilidade de manutenção de centros ordenadores da realidade, é que o eu também se perdeu. O retorno a Deus é também o que permite a recuperação de uma identidade.

O catolicismo recuperado, entretanto, é de natureza bastante peculiar. Direcionado em busca do essencial, serve à tentativa de decifrar o sentido oculto do mundo. Esse direcionamento ao essencial transforma a experiência religiosa num fator determinante da existência pelo seu poder de revelar a presença de Deus por trás dos aspectos mais triviais da realidade. Assim, confere-se, também, sentido ao viver cotidiano.¹⁶ Uma convicção religiosa desta natureza implica, nesta poética, numa concepção bastante heterodoxa do catolicismo, do qual extrai muitos dos seus fundamentos, principalmente no que diz respeito à dicotomia tradicional entre corpo e alma. Tentemos, então, depreender as bases de sustentação da "doutrina" professada nos poemas de Adélia Prado para verificarmos em que medida ela se distancia da concepção católica tradicional.

Foi dito no início deste estudo que todos os livros de

poesia de Adélia Prado apresentam epígrafes, ou aos livros em geral, ou às partes que os compõem, extraídas de textos da Bíblia, com exceção de *A faca no peito*, cuja única citação, no início do livro, é extraída de *Grande sertão: Veredas*.¹⁷

Bagagem, além de conter citações bíblicas antes de cada uma de suas partes constitutivas, apresenta um pequeno texto, "da imitação do Cântico das criaturas de São Francisco de Assis" (p. 15), como "recomendação" ao livro em geral, assim formulada:

"Louvai ao Senhor, livro meu irmão, com vossas letras e palavras, com vosso verso e sentido, com vossa capa e forma, com as mãos de todos que vos fizeram existir, louvai ao Senhor".

A poesia apresenta-se aqui como cântico de louvação a Deus. Para louvá-lo completamente, é necessário celebrar-lhe a criação. Muitos dos poemas de Adélia Prado apresentam a obra divina enquanto espetáculo de beleza. Vejamos ainda o poema "Anímico" (B, p. 76), no qual a "alma" da criação descortina-se (no recurso de personificação da "arvorinha", que parece conversar) na perfeita integração entre os elementos da natureza:

"Nasceu no meu jardim um pé de mato
que dá flor amarela.
Toda manhã vou lá pra escutar a zoeira
da insetaria na festa.
Tem zoadado de todo jeito:
tem do grosso, do fino, de aprendiz e de mestre.
é pata, é asa, é boca, é bico,
é grão de poeira e pólen na fogueira do sol.
Parece que a arvorinha conversa".

A celebração da criação aparece também nestes versos de "Flores" (OCD, p. 24):

"A boa-noite floriu suas flores grandes,
parecendo saia branca.
Se eu tocasse piano elas dançavam. (...)"

Ou, nestes, de "Móviles" (TSC, pp. 25-26)

"(...) Uma laranjeira rebrota,
preciosa árvore do mato dá espinhos,
folhinhas miúdas, flores cujas pétalas
são fios agrupados em contas de odorífero ouro.
Elas explicam o mundo como os pintinhos explicam,
perfeitos até as unhas, emplumados, vivos,
invencível delicadeza
que homem algum já fez com sua mão. (...)"

Nem sempre, entretanto, a beleza do mundo disposta por Deus é suficiente para quem se angustia com a fugacidade da vida. Mesmo acreditando na "Vida Eterna", convicção que o catolicismo sustenta e a beleza do mundo confirma, a consciência da finitude, da transitoriedade do humano e do terreno não consegue, em todos os momentos, aplacar a angústia que provoca um sentimento lacunar. No poema "Flores", o êxtase de contemplação da beleza é capaz de obliterar a angústia da sua finitude:

"(...) é tão bom
que nem ligo que Deus não me conceda
ser bonita e jovem
(um dos desejos mais fundos de minha alma)
'O espírito de Deus pairava sobre as águas...'
Sobre o meu, pairam estas flores
e sou mais forte que o tempo".

Em "Móviles", entretanto, já não o é:

"(...) A parreira verga de flores,
eu durmo inebriada,
achando pouca a beleza do mundo,
ansiando a que não passa nem murcha
nem fica alta, nem longe,
nem foge de encontrar meu duro olhar de gula.
A beleza imóvel,
a cara de Deus que vai matar minha fome".

Se em "Flores" a poesia presta-se ao objetivo enunciado na "imitação" do "Cântico das criaturas", ou seja, ela louva a Deus através da celebração da sua obra, em "Móviles" ela é, ao contrário, expressão da insatisfação humana para com a criação, condenada pela finitude. Mesmo enxergando a beleza do mundo, o que, nesta poética, significa sabê-lo manifestação da ordem

divina, esta convicção não consegue aplacar a ânsia de absoluto.¹⁸ Em "Móviles", a mensagem de Deus não é suficiente. Deseja-se a manifestação direta do absoluto, o próprio emissor da mensagem: nem mesmo a parreira que verga de flores, só a "cara de Deus" pode matar esta fome.

O que deveria ser alegria torna-se, então, sentimento de incompletude e a existência passa a ser sentida como um fardo, difícil de carregar. É quando, como o personagem Jó, da Bíblia, de cujo livro extrai-se uma das epígrafes a O Pelicano (p. 33), o sujeito poético rebela-se contra Deus, como nestes versos de "O poder da oração" (OCD, p. 105):

"Em certas manhãs desprezo:
a vida humana é muito miserável.
Um pequeno desencaixe nos ossinhos
faz minha espinha doer.
Sinto necessidade de bradar a Deus. (...)"

A rebeldia, entretanto, não dura muito tempo. O poema prossegue:

"Ele está escondido, mas responde curto:
'brim coringa não encolhe'.
E eu entendo comprido
o comovente esforço da humanidade
que faz roupa nova para ir na festa,
o prato esmaltado onde ela ama comer,
um prato fundo verde imenso mar cheio de estórias.
A vida humana é muito aventureira.
'Brim coringa não encolhe' ?
meu coração também não.
Quando em certas manhãs desprezo
é por esquecimento
só por desatenção.

A dor humana passa a ser sentida, então, como uma provação a que Deus submete suas criaturas mais amadas, aquelas cujos corações, como "brim coringa", não "encolhem" diante das angústias do viver. Desta maneira, a dor humana passa a atestado de confiança de Deus em suas criaturas e a rebeldia transforma-se

que Deus deixa no mundo, ele penetra, e completa a criação através da fixação de si mesmo e do mundo em que vive na forma perdurável da poesia.¹⁹

O que se deseja é encontrar maneiras de neutralizar a ação devastadora do tempo, que tudo encaminha para o encontro com a morte. Ainda que o dia sempre venha e "espanque a soberba das trevas", parte da existência humana é sempre treva. Durante o período em elas duram, é preciso encontrar também alternativas de sobrevivência. Esta questão, entretanto, será retomada posteriormente. Por enquanto voltemos ao momento em que "a barra do dia barra", aquele no qual a poesia cumpre o seu papel de louvar ao criador. É desta concepção que surge o catolicismo heterodoxo de que me propus a falar neste tópico.

Sua heterodoxia manifesta-se, principalmente, no tipo de abordagem do tema do erotismo que empreende. Na poética de Adélia Prado, ao contrário do que normalmente ocorre num terreno desta natureza, o erótico não exclui o religioso, antes configura-se em parte integrante dele.

Esta visão sustenta-se na crença de que tudo no homem é de origem divina e que, se se deve celebrar a criação, deve-se celebrá-la integralmente, não há áreas "incelebráveis". Em *Os componentes da banda*²⁰, prosa poética também de Adélia Prado, a personagem Violeta assim também acredita. São dela estas palavras:

"Deus não me criou até a cintura pro diabo fazer o resto. Ou tudo é bento ou nada é bento".

Na poesia de Adélia Prado, conforme observou Haquira Osakabe, "o corpo é o lugar onde Deus se conjuga com o espírito

humano" e, portanto, é lugar abençoado, como também o são os prazeres que dele provêm. O sexo, então, "acaba sendo, por aí mesmo, a prática do corpo no exercício de Deus".²¹ É isto mesmo o que o poema "Entrevista" (OCD, p. 88) enuncia:

"Um homem do mundo me perguntou:
o que você pensa do sexo ?
Uma das maravilhas da criação, eu respondi.
Ele ficou atrapalhado, porque confunde as coisas
e esperava que dissesse maldição
só porque antes lhe confiara: o destino do homem é
[a santidade].
A mulher que me perguntou cheia de ódio:
você raspa lá ? perguntou sorrindo,
achando que assim melhor me assassinava.
Magníficos são o cálice e a vara que contém,
peludo ou não.
Santo, santo, santo é o amor porque vem de Deus,
não porque uso luva ou navalha.
Que pode contra ele o excremento ?
Mesmo a rosa, que pode a seu favor ?
Se 'cobre a multidão dos pecados e é benigno,
como a morte duro, como o inferno tenaz',
descansa em teu amor, que bem estás".

Assim, no texto que se constrói numa "tessitura recíproca de poesia e religião", conforme afirma Margarida Salomão no "Prefácio" à Bagagem (p.11), resgata-se o erotismo como componente fundamental do ser, sem mediação de atitudes sublimadoras, como as que, na concepção católica tradicional, o caracterizam.

Por isto, imagens ligadas à sexualidade associam-se frequentemente a imagens religiosas, como em "Nem um verso em dezembro" (OCD, p.35), onde se diz:

"(...) Minha alma quer copular. (...)",

ou em "Gregoriano" (OCD, p. 101):

"O que há de mais sensual ?
Os monges no cantochão. (...)",

ou ainda em "Trottoir" (TSC, p. 17):

"Minhas fantasias eróticas, sei agora, eram fantasias de céu. (...)"

Esta desrepressão do erótico desconhece também limitações classistas. O desejo não é condicionado pelas normas sociais pois é força motriz das condutas humanas. Por isto, manifesta-se, nos poemas de Adélia Prado, muitas vezes no seu nível mais elementar, naquele que faz uma fêmea sentir-se atraída pelo macho de sua espécie. É o que se percebe no poema "Bairro" (OCD, p. 56), onde uma mulher se sente atraída por um homem de uma classe social inferior a sua e se diz portadora de um "coração de cadela".

"O rapaz acabou de almoçar
e palita os dentes na coberta.
O passarinho recisca e joga no cabelo do moço
excremento e casca de alpiste.
Eu acho feio palitar os dentes,
o rapaz só tem escola primária
e fala errado que arranha.
Mas tem um quadril de homem tão sedutor
que eu fico amando ele perdidamente.
Rapaz desses
gosta muito de comer ligeiro:
bife com arroz, rodela de tomate
e ir ao cinema
com aquela cara de invencível fraqueza
para os pecados capitais.
Me põe tão íntima, simples,
tão a flor da pele o amor,
o samba-canção,
o fato de que vamos morrer
e como é bom a geladeira,
o crucifixo que mamãe lhe deu,
o cordão de ouro sobre o frágil peito
que.
Ele esgravata os dentes com o palito,
esgravata é meu coração de cadela."

Não há limitações classistas para o desejo, uma vez que ele não é característica de classe, mas força vital do ser humano.

Quem consegue ser portador desta inteireza, quem consegue conjugar corpo e alma numa unidade existencial, é detentor de um

poder que se revela nestes versos de "Nem um verso em dezembro":

"(...) Movo as pernas sem conter meus quadris,
como deveria ter feito a vida toda,
pra conquistar o mundo. (...)";

ou nestes de "Regional" (OCD, p. 44):

"(...) me instiga o pensamento
de que não preciso ser jovem nem bonita
para atrair os homens e o que neles
ferroa como nos zangões. (...)".

O erotismo, então, pelo que foi dito até aqui, apresenta uma dupla face: por um lado enriquece a experiência do homem no seu estar-no-mundo ao ser resgatado, esvaziado do peso da culpa, enquanto componente fundamental do ser (fortalecido por seu poder, o sujeito poético de "Nem um verso em dezembro" sente-se capaz de conquistar o mundo). Por outro lado, por constituir-se o sexo numa prática do corpo no exercício de Deus, o erotismo transcende os limites do ser. Não é por outro motivo que, nos versos citados de "Regional", ele é também instrumento capaz de burlar a ação devastadora do tempo. O erótico transcende o ser porque é ele também experiência de absoluto, ou para usarmos uma expressão de Georges Bataille, experiência de "continuidade". Afirma ele que os seres humanos

"Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida".²²

O estado de continuidade, para Bataille, seria vivido pelo ser no momento da fecundação:

"O espermatozóide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se unem e, em consequência disso, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a

passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos."²³

Para Bataille, a nostalgia deste estado de continuidade comanda nos homens o que ele chama de as três formas do erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo do coração e o erotismo sagrado.²⁴

O que Bataille chama de "nostalgia da continuidade perdida" é algo bastante semelhante à experiência do erótico na poesia de Adélia Prado. O sentimento de descontinuidade, que, conforme Bataille, é marca da condição do ser humano, é bastante parecido também com o que chamei aqui de as limitações da condição humana que angustiam o sujeito poético dos textos de Adélia Prado. A maneira de transcendê-las seria o encontro como o absoluto. Parece-me possível identificar este absoluto ao estado de continuidade de Bataille, na medida em que ele o define como vivência de plenitude, do ilimitado.²⁵ Na poética de Adélia Prado almeja-se transcender as limitações da condição humana, vale dizer, a experiência da descontinuidade, também pelo que Bataille chama de "o erotismo dos corações".

Feitas essas considerações, voltemos a descrição dos "movimentos do erotismo" em Bataille. Afirma ele que a experiência erótica é fundamentalmente uma experiência de violação:

Sem uma violação do ser constituído - que se constitui na descontinuidade - não podemos imaginar a passagem de um estado a outro essencialmente distinto.²⁶

Dai que:

"A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua".²⁷

O ser constituído na ordem descontínua precisa ser violado, dissolver-se para viver a experiência da continuidade. A experiência da continuidade é, então, ao mesmo tempo, experiência de vida e de morte: de vida de um ser novo que se cria a partir da experiência da continuidade e de morte do ser constituído pela descontinuidade. Segundo Bataille, o erotismo é vivência de uma mudança de estado que leva o ser a uma "verdade de milagre": à libertação de sua verdade profunda.²⁸

No poema "A cicatriz" (AFP, p. 47)²⁹ há duas imagens que permitem uma leitura do erotismo da perspectiva de Bataille. Enuncia-se desta maneira a primeira delas:

"(...) Me mata, Jonathan, com sua faca,
me livra do cativo do tempo. (...)"

A segunda:

"(...) Ter um corpo é como fazer poemas,
pisar margens de abismos, (...)"

As referências, presentes no poema, ao amor e ao corpo instauram o campo semântico do erotismo, que nos permite ler, na primeira imagem, a faca de Jonathan como símbolo fálico. A morte que ela provocaria poderia ser lida, então, como a dissolução do ser em que o encontro sexual implica. A experiência de continuidade, ou seja, de plenitude e transcendência das limitações humanas daí decorrente é que livraria o sujeito poético do cativo do tempo.

Na segunda imagem, as sensações advindas do corpo são vertiginosas, são as de "pisar margem de abismo". Bataille afirma, em citação que transcrevemos, existir, entre os seres constituídos pela descontinuidade, um abismo. Pisar as margens

deste abismo é ensaiar a mudança de estado, o salto da continuidade. Daí a identidade entre as sensações do corpo e a poesia. Ambos salvariam o ser do cativo do tempo.³¹

Em "Memória amorosa" (OP, p. 50), aparecem imagens desta mesma natureza. Vejamos o poema:

"Quando ele aparece
bonito e mudo se posta
entre moitas de murici.
Faz alto verão no corpo,
no tempo dilatado de resinas.
Como quem treina para ver a Deus,
olho a curva do lábio, a testa,
o nariz afrontoso.
Não se despede nunca.
Quando sai não vejo,
extenuada por tamanha abundâncias:
seus dedos com unhas, inacreditáveis!"

O campo semântico do erotismo estabelece-se aqui, inicialmente, pela sensação de "alto-verão no corpo" que a presença do amado provoca no sujeito poético, anunciando o espaço do desejo. O desejo é "treinamento para ver a Deus" e transforma as dimensões temporais, apontando para esta mesma identificação entre erotismo e encontro com o absoluto.

O tempo novo que o desejo instaura é "um tempo dilatado de resinas". O termo "resinas" também carrega o poema de conotação sexual. Em seu sentido de dicionário, designa as substâncias que certas plantas produzem e segregam como parte de seu ciclo vital. Relacionado, no poema, ao desejo do homem, adquire a conotação das próprias secreções humanas produzidas durante o ato sexual.

Manifesta-se no poema, também, a dissolução do ser constituído enquanto descontinuidade na sensação de extenuação

pela "abundância", que faz com que o sujeito poético perca a referência com a realidade em seu nível imediato (ele nem percebe a saída do amado). A vivência da continuidade é tão absoluta que o que parece inacreditável nele são seus aspectos mais trivialmente humanos: "seus dedos com unhas, inacreditáveis!".

Uma poética que concebe o sagrado como algo que chama o ser ao encontro de sua verdade profunda não pode se prender à ortodoxia de modelos religiosos que, muitas vezes, sustentam-se unicamente por seu peso institucional. O modelo efetivamente existe, é o catolicismo, mas o de Adélia Prado é um catolicismo heterodoxo, seletivo, que separa religião de submissão institucional. É por isto que o sujeito poético é capaz de repudiar os desvios da Igreja enquanto instituição, como no poema "O falsete" (TSC, p. 90), onde denuncia o luxo que reveste certas funções eclesiais e almeja construir o "reino verdadeiro" de Deus, de simplicidade e justiça:

"(...) Minha piscina não é de lazer, disse o papa.
 Não pretendo ser profeta, disse o bispo
 Que grosso cordão, que balde cheio,
 que feixe grosso de coisas más.
 (...) Derrubarei o governo, o papado,
 dizimarei casas paroquiais e fundarei meu sonho:
 Num cercado, inúmeros,
 desciam os frades com seus capuzes,
 como aves marrons, pacificamente procuravam um
 [lugar.
 Eu os acompanhei até que viram uma casa grande.
 Tinha um grande fogão, uma grande mesa,
 e todos foram entrando e acomodavam-se,
 espalhado-se pela casa
 como verdadeiros irmãos."

Esta mesma rebeldia ao peso institucional da religião é que permite os versos do poema "Entrevista", citado anteriormente, onde se abole a dicotomia católica corpo/alma. Liberto de constrangimentos exteriores, é possível que o ser

alcance a unidade em si mesmo, com quem ama e com seu criador.

A libertação de constrangimentos exteriores tem sempre por fim alcançar extratos mais profundos do ser, aqueles que se ligam fundamentalmente a sua situação ambivalente de, ao mesmo tempo, ser limitado por condição e aspirar ao absoluto, à experiência de plenitude que o transcenda. Para viver seus "momentos de absoluto", entretanto, é necessário aceitar também as suas limitações. É preciso saber viver o paradoxo que o constitui. É preciso, então, aceitar as limitações do corpo.

Pelo que foi dito até agora, o corpo é depositário de beleza na medida em que é lugar de conjunção do espírito divino e da alma humana. Além disso, é, como a alma, criação divina e, se toda ela é digna de celebração como forma de louvor a Deus, assim também com ele se dá. Mas nem sempre. Sua beleza poder ser ameaçada pelas doenças, pelo envelhecimento, enfim, por tudo o que é sinal da inevitável deterioração da carne na morte. O corpo pode ser motivo de desconforto e mal-estar porque é parte física de um ser finito, portanto, imperfeito, e também porque há áreas suas sob as quais recai o peso da interdição cultural, conforme estes versos de "Canga" (TSC, p. 63):

"(...) Conspira contra a alegria nativa da minha
[alma
a lembrança de que existem leprosos(...)]";

e estes, de "Mulher querendo ser boa" (TSC, p. 61)

"(...) ó Deus, não me humilhe mais
com esta coceira no púbis. (...)"

Nestes últimos versos, a manifestação das "misérias da carne" numa região sob a qual atua o peso da interdição cultural não só causa desconforto físico, como também provoca o sentimento

de humilhação.

Quando o mal-estar advindo do corpo é de origem puramente física, fruto da precariedade que é condição do ser, como em "O poder da oração" que foi trabalhado anteriormente, a única alternativa possível é a tentativa de aceitá-lo enquanto tal. Quando ele é, entretanto, oriundo de condicionamentos culturais, o que se busca nesta poética é a libertação desta sua segunda carga. Nestes versos de "O anticristo ronda meu coração" (TSC, p. 59), por exemplo, enuncia-se um destes desconfortos de dupla configuração:

"(...) O alarido dos que enchem a praça exibindo
[feridas
rói o bordado do meu casamento (...)]."

O casamento, enquanto rito social de passagem para uma nova vida, carrega a carga semântica da alegria que o alarido dos que exibem feridas consegue ofuscar pela conotação contrária que evoca, a de deterioração da vida. A decomposição da matéria, culturalmente, corresponde também a sensação de nojo. É esta a segunda carga semântica que as feridas adquirem neste poema, a mesma que adquirem os leprosos em "Canga".³¹ Já em "Signos" (TSC, p. 77), a evidência do que é miserável no corpo não destrói a alegria e a perda do nojo dos mortos representa, para o sujeito poético, uma "coragem nova":

"Se esvai de mim o nojo dos mortos.
Já consigo comer
na tarde que sucede aos enterros.
Não sei o que representa em mim esta coragem nova,
este sensível amor aos enfermeiros,
este ouvido sem ira para os tosses
e o que contém os vasos sob camas e nádegas.
A veste nupcial tem graça como as mortalhas,
as invenções humanas comoventes.
Um rito para o himeneu,
outro para alçar o corpo e sepultá-lo.

Os casamentos são tristes porque externam
 à vista de testemunhas
 a mais funda ânsia de perenidade,
 os noivos sempre nus.
 Os enterros são meio alegres,
 todos olham no morto o irredutível
 que só ele contempla sem ameaças.
 Tudo é uma coisa só. Sombra do ser.
 O que difere é Deus".

Aqui, a alegria não é destruída porque o sujeito poético compreende que os ritos, ligados à vida ou à morte, são sempre manifestações de necessidade humana de tornar a existência significativa e que, por representarem este esforço de viver com sentido, conseguem emprestar dignidade mesmo à carne apodrecida dos mortos. Casamento e enterro, então, fazem parte do mesmo afã e por isso são ambos depositários de beleza humana. É por isso também que o sujeito poético consegue ver o lado triste do casamento e o alegre do enterro. "Tudo é uma coisa só". Só "o que difere é Deus", em cujo reino não imperam as misérias da carne, cujo reino é o da plenitude e da ausência de limitações.

Olhando o mundo de uma perspectiva menos superficial que a condicionada culturalmente, nojo e repulsa se esvaem. Assim em "Sagração" (TSC, p. 103) já é possível acreditar que:

"(...) As vibrações da carne entoam hinos,
 também às que se vira o rosto como a fornicções:
 flatulência (disse num meu ouvido)
 bocejos (disse no outro)
 pulsações de prazer. (...)"

E, retomando o que foi dito a cerca da relação prazer, religião e libertação dos condicionamentos culturais, é-nos possível acreditar na veracidade poética destes últimos versos:

"E me chamou vaca, como se dissesse flor, santa,
 prostituta feliz".

Essa busca de desrepressão do corpo através de eliminação

dos preconceitos e do peso do pecado, de concebê-lo numa inteireza de beleza que abarque todos os seus aspectos constitutivos, culmina em "Objeto de amor" (OP, p. 23) numa revelação que tem o sujeito poético e que é doada como um bem precioso:

"De tal ordem é precioso
o que devo dizer-lhes
que não posso guardá-lo
sem que me oprima a sensação de um roubo:
cu é lindo !
Fizei o que puderdes com esta dádiva.
Quanto a mim dou graças
pelo que agora sei
e, mais que perdão, eu amo."

A revelação é tida como graça e o contemplado por ela não sente mais necessidade de condescender diante de regiões corporais culturalmente consideradas menos "nobres". O sujeito poético não precisa mais perdoar o corpo por constituir-se também delas. Pode verdadeiramente amá-lo em toda sua inteireza porque compreendeu que, também no ser humano, "tudo é uma coisa só".

3 - O "afã" e a "insolvência"

Temos observado que perpassam a poética de Adélia Prado, reiteradamente, posturas ambivalentes. A recuperação de Deus que empreende é marcada por posições que se digladiam, pelo conflito e pelo dilaceramento. Se, por um lado, os textos anunciam-se enquanto forma de celebrar a criação para louvar o Criador, são, por outro, marcados pela angústia da perenidade das coisas do mundo. O corpo humano, se é depositário de beleza por ser parte da obra divina, é dotado de imperfeições que denunciam esta mesma finitude e, por isto, é também fonte de angústia e mal-estar.

Embora saia, em geral, vitoriosa a opção pelo que se concebe como condição natural da criatura que confia e, portanto, aceita os desígnios do Criador, "a alegria nativa da alma", "a tristeza cortesã" frequentemente "pisca os olhos"³² para o sujeito poético, atraindo-o para seus domínios e levando-o, muitas vezes, a imprecacões. Apesar da permanência da fé, a criatura se ressentida da lacuna da criação; sente e sofre com as limitações de sua condição e com as do mundo criado, de onde busca tirar sustentação para sua integridade enquanto ser. É este sofrimento, este sentimento lacunar, que o lança em busca do encontro com o absoluto dentro da própria dimensão da finitude. A experiência erótica é uma das que cria a ilusão do absoluto. Ilusão porque fundamentada num paradoxo: o "absoluto" que a criatura experimenta é efêmero: a experiência do ilimitado circunscreve-se num espaço de tempo, e reduzidíssimo: o momento fugaz da continuidade. Logo, é alternativa precária. Na verdade, somente cria a ilusão de que "salva do cativo do tempo". A lacuna que ainda persiste é que leva o sujeito poético a buscar outras alternativas de transcender a dimensão temporal. A poesia é outra delas. Este será o assunto do quarto capítulo.

Apesar de todos os "percalços", esta poética nos oferece um Deus revivido e uma fé inabalável, como confirmam os versos citados de "Tulha":

"(...) Vale a pena esperar, contra toda esperança
o cumprimento da Promessa que Deus fez aos nossos
[pais no deserto (...)]."

Talvez inabalável porque desesperada, fruto da necessidade imperiosa de encontrar salvação num mundo que destrói a possibilidade de integridade do ser. Excluído Deus do mundo, a

existência tornar-se-ia absurda, conforme estes versos de "Pistas" (B, p. 32):

"Não pode ser uma ilusão fantástica
o que nos faz domingo após domingo
visitar os parentes, insistir
que assim é melhor, que de fato um bom
emprego é meio caminho andado.
Não pode ser verdade
que tanto afã escave na insolvência. (...)"

"Contra toda esperança", contra todas as evidências de insolvências, é imperioso acreditar para que não se esbarre na constatação do absurdo. Com ele, esta poética não consegue conviver. Tolera a ambigüidade, e por isto é dilacerada, mas não a carência de sentido.

NOTAS

1. BERMAN, Marshall. Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

Utilizamos os conceitos de modernidade e modernização no sentido em que Berman os concebe.

2. JAMESON, Fredric. "Pós-modernidade e sociedade de consumo". In Novos Estudos: CEBRAP, nº 12. São Paulo: CEBRAP, jun 85.

Jameson considera a "morte do sujeito" enquanto sintoma de ruptura com a modernidade, indicando o surgimento de um novo ideário estético, a pós-modernidade. Berman, ao contrário, acredita que o projeto da modernidade não se concluiu. Não sendo nosso objetivo discutir questões teóricas da modernidade (ou da pós-modernidade), preferimos adotar o ponto de vista de Berman por razões operacionais: ele implica numa idéia de continuidade, de processo, que nos interessa, além de não excluir as manifestações do que Jameson chama de a pós-modernidade.

3. Apesar de o processo de desaparecimento da narrativa não estar relacionado, em sua origem, à noção de indivíduo (na verdade, conforme apontou Benjamin, o surgimento do individualismo burguês é o primeiro sério abalo que a narrativa sofre), este processo agudiza-se enormemente após o abalo da noção de sujeito individual, quando se desvincula totalmente linguagem de experiência.

4. Op cit., p.35

5. PAZ, Octávio. Os filhos do barro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.34.

Octávio Paz chama de "época moderna" ao período que se inicia no século XVIII, com o romantismo, e que, para ele, parece estar terminando nos nossos dias com o advento do "ocaso das vanguardas", ou, conforme Jameson, com a "pós-modernidade".

6. Op. cit., p.35.

7. Esta busca revelar-se-á, muitas vezes, ineficaz. Conforme será trabalhado posteriormente, a tensão e o dilaceramento são presenças constantes nesta poética.

8. Interessante observar como até mesmo o espaço do convívio humano harmonioso situa-se num tempo passado. A recuperação deste espaço seria, então, duplamente anacrônica: com relação ao espaço do moderno, e com relação a si mesmo. Em momentos como este, a imprecisão na delimitação do espaço provinciano parece aproximá-lo mais de um espaço mítico, idealmente construído, do que de um historicamente determinado. O sujeito poético também não tem certeza de sua existência real, conforme o demonstra o sexto verso:

"(...) Houve esta vida ou inventei ? (...)"

9. BENJAMIN, Walter. "Paris do Segundo Império". In Obras escolhidas III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 58.

10. Idem, ibidem, p. 39.

11. Idem, ibidem, pp. 39-40.

12. Idem, ibidem, p. 54.
13. BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In op. cit., nota 8, p. 124.
14. No século XX, floresta é ainda metáfora de grande cidade. A um capítulo que trata dos modernismos em Nova Iorque a partir dos anos 50, Berman intitula: "Na floresta de símbolos: algumas notas sobre o modernismo em Nova Iorque". Op. cit., p. 271.
15. Um tipo de formulação desta natureza esbarra numa contradição de base. Busca-se valorizar o referente, pois ele representa uma alternativa de sobrevivência num mundo onde os valores humanos se perderam. Ao mesmo tempo, acredita-se que isto só seja possível através de sua "marmorização" na forma perdurável de arte. Posteriormente esta questão será trabalhada, mas, por enquanto, é importante registrar a contradição. O discurso poético, por sua especificidade lingüística, tende a chamar a atenção para si mesmo e a provocar o apagamento do referente. "Marmorizar" o mundo da província na poesia não seria, então, uma outra maneira de sepultá-lo ? A transformação da experiência em linguagem poética não inviabilizaria o seu resgate da perspectiva que estes poemas propõem ?
16. Este aspecto será retomado na primeira parte do capítulo IV.
17. O que, aliás, acaba não se constituindo numa grande exceção, se considerarmos estes versos de "A invenção de um modo" (B, p. 34)

"(...) Porque tudo que invento já foi dito

nos dois livros que li:
 as escrituras de Deus
 as escrituras de João.
 Tudo é Bíblias.. Tudo é Grande Sertão".

18. Marlene de Castro Correia apontou também para esta obsessão com a fugacidade da vida que caracteriza a poética de Adélia Prado, aproximando-a, sob este aspecto, da cosmovisão barroca. Segundo ela, entretanto, a poética de Adélia Prado é o barroco.

"distinguem-se, no entanto, no jogo de oposições prazer/finitude, beleza/transitoriedade; Adélia não o vivencia como contradição irreconciliável ou paradoxo, nem como signo do absurdo da existência."

In 3º Seminário Nacional Mulher e Literatura. Cadernos(1).
 Org. Zahidé L. Muzart. UFSC. 4 a 6 de outubro de 1989.

19. Retorna aqui a mesma questão que mencionei na nota 15 do tópico anterior.

20. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985, p. 48.

21. OSAKABE, Haqira. "A ronda do Anticristo". In SCHWARZ, Roberto (org.). Os pobres na literatura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 230.

22. BATAILLE, Georges. O erotismo. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 15.

23. Idem, ibidem, p. 14.

24. Idem, ibidem, p. 15.

25. Idem, ibidem, p. 20.

26. Idem, ibidem, p. 16.

27. Idem, ibidem, p. 17.

28. Idem, ibidem, p. 12.

29. Vejamos o poema na íntegra:

"Estão equivocados os teólogos
quando descrevem Deus em seus tratados.
Esperai por mim que vou ser apontada
como aquela que fez o irreparável.
Deus vai nascer de novo para me resgatar.
Me mata, Jonathan, com sua faca,
me livra do cativoiro do tempo.
Quero entender suas unhas,
o plano não se fixa, sua cara desaparece.
Eu amo o tempo porque amo este inferno,
este amor doloroso que precisa do corpo,
da proteção de Deus para dizer-se
nesta tarde infestada de pedestres.
Ter um corpo é como fazer poemas,
pisar margem de abismos,
eu te amo.
Seu relógio
incongruente como meus sapatos,
uma cruz gozoza, ó 'Felix Culpa'."

30. Já foi mencionada, sob um aspecto, a questão de poesia como instrumento de perenização do mundo. Ela será retomada e expandida no capítulo IV.

31. Haquira Osakabe, em "A ronda do Anticristo" (op. cit., p. 228) identifica na poética de Adélia Prado uma "arquitetura da alma humana" em que "o que conta é o essencial", e que repudia a "falta" e o "excesso". Os leprosos seriam imagens de falta e, por isso, em "Canga", "a lembrança de sua existência ameaça o que é nativo (vale dizer, natural) na alma: a "alegria que sedimenta a crença".

32. Título de um poema de Bagagem: "A tristeza cortesã me pisca os olhos" (p. 77).

**O MUNDO QUE CERCA E O MUNDO SEM CERCAS:
OUTRAS MARCAS DE DILACERAMENTO..**

1 - O dilaceramento entre interior e litoral

A modernidade é, também, espaço marcado por contradições e ambigüidades. O repúdio que manifesta Engels, por exemplo, pela nova natureza das "relações" sociais é paradoxalmente acompanhado pela constatação dos "prodígios da civilização".¹

Marshall Berman afirma que o ambiente moderno, ao mesmo tempo que

"ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos", "promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação do mundo em redor".²

Ainda ele:

"A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades".³

Este lado mais positivo da modernidade, este que fascina por ampliar o leque de possibilidade de experiências, seduz também o sujeito poético de poemas como "Desenredo" (OCD, pp. 63-64) e "Bitolas" (OCD, pp. 81-82). Nestes poemas aparecem as imagens, bastante recorrentes na poética de Adélia Prado, do mar e dos navios. O mar aqui aponta para a existência de outros mundos além-província,⁴ e os navios, para a possibilidade de atingí-los. Os espaços, nestes poemas, são claramente delimitados entre o interior - o mundo da província, no qual se dão a identificação do sujeito poético com o grupo de onde provém e o convívio humano mantido pelas relações de afetividade de que falam os poemas mencionados anteriormente - e o litoral, que amplia as possibilidade de experiência. Vejamos os primeiros versos de "Bitolas":

"O mar existindo com este navio imenso
coitado de quem não viu

e só soube de rosas e rio de enchente parecendo um
 [mar.
 (...) Tão diverso de anzolinho de piaba e água doce
 esta água estendendo-se até dormir de cansaço e
 [virar país estrangeiro.
 Coitados de pai e mãe que morreram sem ver(...)"

Nestes versos, o desconhecimento das realidade além-província implica numa redução do espectro de possibilidades de experiências: "quem não viu/ e só soube de mar de rosas e rio de enchente parecendo um mar" perdeu uma possibilidade de enriquecer sua existência com a vivenciação de uma experiência nova.

Este reconhecimento da existência de um mundo mais amplo e das vantagens inerentes a conhecê-lo, a experimentá-lo, cria uma área de conflito para quem optou por fundamentar a existência nos valores inerentes ao mundo da província, que dispensam essa nova ordem de conhecimentos. É este conflito que manifestam os primeiros versos de "Desenredo":

"Grande admiração me causam os navios
 e a letra de certa pessoas que esforço por imitar.
 Dos meus, só eu conheço o mar.
 Conto e reconto, eles dizem 'anh'.
 E continuam cercando o galinheiro de tela.
 Falo da espuma, do tamanho cansativo das águas,
 eles nem lembram que tem o Quênia,
 nem de leve adivinham que estou pensando em
 [Tanzânia.
 Afainosos me mostram o lote: aqui vai ser a cozinha,
 logo ali a horta de couve.
 Não sei o que fazer com o litoral. (...)"

Aqui a integração com o mundo da província não se dá mais completamente. Estabelece-se uma distância entre o sujeito poético, que pensa em vastos mundos, e os demais membros do grupo, que pensam em espaços bem mais delimitados: preocupam-se com demarcações de cercas de galinheiro e hortas de couve, mundo bastante restrito para quem fala do "tamanho cansativo das águas" do mar.⁵

exista alguma outra língua que não a que se fala ali. A afirmação da inconsciência, entretanto, implica numa consciência que a enuncia. Essa consciência sabe que o mundo não acaba ali, porque usa o artifício do "como se". Logo, a enunciação da inconsciência instala uma mediação de consciência que desmente a integração natural. Temos, assim, outra vez aqui, evidenciada a marca do dilaceramento.

Em "Desenredo" e "Bitolas", algumas passagens parecem-se constituir numa espécie de (auto) justificativa do sujeito poético pela opção pelo mundo da província. Ele busca identificar os sofrimentos que se anunciam a partir dessa situação de isolamento no grupo com questões mais amplas, ligadas à problemática humana num sentido mais geral, negando assim sua vinculação a uma desadaptação ao seu mundo de origem, como nestes versos de "Desenredo":

"(...) Sofri e sofro em Minas Gerais e na beira do
[oceano
(...)]
E no entanto é tudo tão pequeno
Para o desejo do meu coração
o mar é uma gota."

É como se o sofrimento fosse inerente à condição humana, bem como o sentir de insuficiência diante das coisas do mundo, e que, portanto, assim se deve aceitá-lo.

Trata-se de uma concepção cujos fundamentos encontram-se na tradição religiosa judaico-cristã, um dos substratos a partir dos quais se constrói esta poética. Ocorre, entretanto, que, no contexto deste poema, ela aparece enquanto justificativa para uma opção num espaço cuja marca é a do dilaceramento. Fundamentar-se numa atitude conformista para justificar o sofrimento decorrente

do sentimento de perda que o sujeito poético acredita indissociável de uma necessidade de optar por um mundo é transferir para outras esferas o cerne da questão. Tanto o é que ela persiste; o conformismo não se realiza, pois o dilaceramento não é neutralizado e o sujeito poético não consegue se "desenredar" do seu problema. Estes versos rancorosos de "Bitolas" apontam a sua persistência:

"Eu dou as costas pro mar,
afogada em despeito choro um rio de lágrimas. (...)"

é como se a existência do mar insistisse em lembrar ao sujeito poético uma realidade que ele preferiria esquecer para que seu recolhimento no mundo da província não fosse perturbado pelo chamado de outros mundos.

Em "Bitolas", há mais uma justificativa para a opção pelo mundo da província, que é a afirmação relativizadora do valor da experiência nova:

"(...) Qualquer homem é estrangeiro, comparado a
[outro que nunca viu sua terra. (...)]"

Esta afirmação permite que um relativo equilíbrio se restabeleça e, conseqüentemente, que se reforce a opção pelo mundo da província, baseado na identificação do sujeito poético com seus valores inerentes:

"(...) Não quero viajar mais. Tenho gravuras do mar
[e mais
o que me foi dado com pequeno quintal e distraiu
[meus avós
e foi causa de celebrações e motins, juramentos
[solenes
acompanhados de viola e rostos graves.
(...) No fundo da mina, em Minas, também tem frestas
[de luz. (...)]"

Como foi dito, entretanto, o equilíbrio é relativo e reafirma-se aqui sua relatividade, uma vez que o sujeito poético

ainda necessita conservar as gravuras do mar. Nos últimos versos, a persistência de uma ferida, da qual é necessário tratar com compressas quentes, também denuncia que a opção não anula o conflito:

"(...) na perna erisipelada
porei compressas quentes.
A noite inteira, se for preciso."

Ainda que o mundo da província seja o mundo em que subsistem os valores capazes de dar sustentação a uma existência, o outro, que a desintegra, também exerce seus fascínios. A ferida persistente demonstra que a luta entre os mundos não se resolveu no interior do sujeito poético.

O mundo da província, espaço em que a modernização ainda não penetrou de todo, e onde, portanto, a modernidade ainda não se imprimiu com todos os seus efeitos destruidores, poderia ser lido, então, como um espaço anacrônico, o espaço do antigo, mas um antigo que salva da destruição do novo, com suas duas facetas: a que ameaça destruir o ser enquanto sujeito individual e a que lhe descortina um amplo espectro de novas possibilidades de experiências. Este lado positivo é o que atrai o sujeito poético dos poemas em questão, mas o conhecimento de sua outra faceta repele-o e impele-o de volta ao mundo da província. Deixa, entretanto, as suas marcas. A situação aqui descrita é de dilaceramento, uma vez que o sujeito poético não consegue evitar a atração que a segunda faceta da modernidade exerce sobre ele. Sendo a experiência da modernidade a da vivência de ambigüidades e contradições desta natureza, o sentimento simultâneo de atração e repulsa pela nova ordem, talvez pudéssemos estar, nesta poética, diante de mais uma manifestação dela, ainda que

localizada num ambiente menos típico, o da província.

Mas isso poderia ser mesmo possível ? Uma "modernidade da província"? O dilaceramento moderno é identificado ao ambiente urbano. O conceito "modernidade" aceitaria mais esta expansão ?

Haveria também uma outra possibilidade de leitura para estes poemas. O mar, que aponta para a existência de outros mundos além-província, pode não estar vinculado ao espaço do moderno, mas a um espaço mítico. O fato de o sujeito poético não pensar, em "Desenredo", em Paris, Londres ou Nova Iorque, mas no Quênia e em Tanzânia, é o que fundamenta esta segunda possibilidade. Do verbete "mar" do Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant foi extraída esta citação:

"Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte".⁶

As "realidade configuradas" garantem a sensação de segurança porque são, justamente, configuradas, ou seja, tem forma conhecida. As "possibilidades informes", ao contrário, implicam numa idéia de perigo, de risco, que causam insegurança: tanto podem concluir-se bem como mal - são ainda "informes". Daí a situação de ambivalência: o risco de se perder a "terra firme" vem aliado à atração pelo que, ainda não tendo forma, tem também, potencialmente, a possibilidade de adquirir as formas mais fascinantes.

Ao pensar no Quênia e em Tanzânia - lugares longínquos, aos quais se atribui frequentemente a característica do exotismo que tanto tem fascinado aos homens de todos os tempos - o sujeito

poético vivenciaria a atração pelas "possibilidades informes" em que o símbolo do mar implica. Ao desejar manter-se vinculado à província, denunciaria a necessidade de segurança: a de não se arriscar a perder-se nas vastidões do "informe", a de se proteger dos perigos que podem advir das formas negativas que as possibilidades possam vir a assumir. A aventura fascina, mas implica num risco que, pela necessidade de segurança, seria preciso extirpar. Mas o fascínio não é possível evitar. Daí a tensão e o dilaceramento.

Relacionada a um espaço mítico ou ao espaço moderno, a imagem do mar, no sentido em que é utilizada aqui, remete sempre a uma situação de dilaceramento. Se ela pode, entretanto, ligar-se também a uma simbologia anterior à moderna, isto não inviabilizaria a sua inclusão num espaço especificamente moderno? O dilaceramento destes textos poderia relacionar-se à experiência da modernidade ou seria, de uma perspectiva menos demarcada historicamente, a implicação de um desejo ambivalente do homem em geral de aventura e de segurança ao mesmo tempo ?

2 - Dilaceramento e produção poética

Outros elementos presentes nos poemas em questão permitem que estabeleçamos novas relações a partir desta tensão entre mundos.

Nestes dois poemas insere-se também a questão da produção poética. Vejamos sob que perspectiva.

Sabemos, desde "Linhagem", que escrever não é procedimento corrente no grupo. Mesmo tendo coisas importantes a

dizer, mesmo sendo detentores de sabedorias que poderiam transmitir, os antepassados do sujeito poético "jamais pensaram em escrever um livro". As "fidalguias" de quem possui "gestos marmorizáveis" parecem suficientes a estes membros do grupo a tal ponto que chegam a dispensar a efetiva marmorização dos gestos. O sujeito poético, entretanto, não a dispensa e a escritura dos versos por ele parece atender ao duplo objetivo de marmorizar os gestos fidalgos de seus antepassados e de transmiti-los enquanto ensinamento às gerações posteriores. A poesia é, então, também, concebida enquanto missão.

De qualquer maneira, escrever é traço distintivo do sujeito poético em relação ao seu grupo, bem como conhecer o mar ou pensar no Quênia e em Tanzânia. Apesar de sentir-se também membro dele, parece não se dar no sujeito poético essa aderência ao viver da história do grupo que dispensa a poesia, embora muitas vezes ele a deseje.

Há um outro poema de Bagagem onde esta mesma questão se manifesta, o poema "Circulo" (p. 24):

"Na sala de janta da pensão
 tinha um jogo de taças roxo-claro,
 duas licoreiras grandes e elas em volta,
 como duas galinhas com os pintinhos.
 Tinha poeira, fumaça e a cor lilás.
 Comíamos com fome, era 12 de outubro
 e a Rádio Aparecida conclamava os fiéis
 a louvar a Mãe de Deus, o que eu fazia
 na cidade de Perdões, que não era bonita.
 Plausível tudo.
 As horas cabendo o dia,
 a cristaleira os cristais
 (resíduo pra esta memória)
 sem uma palavra demais.
 Foi quando disse e entendi:
 cabe no tacho a colher.
 Se um dia puder,
 nem escrevo um livro."

Poema descritivo, "Círculo" relaciona objetos e situações que compõem um ambiente simples e "plausível", onde todas as coisas ocupam harmoniosamente o seu lugar e que, por isto mesmo, não precisa ter beleza aparente. Figuração de um mundo ordenado e inteligível, suficiente e, portanto, fechado em si mesmo⁷, dispensaria a quem dele fizesse parte a necessidade de ir além dos seus limites. Integrá-lo, vivê-lo de dentro, seria suficiente. Daí os versos finais:

"(...) Se um dia puder
nem escrevo um livro".

Estes versos, entretanto, é que criam a grande ambigüidade do poema. Sua existência nega seu enunciado, nega que "cabe no tacho a colher". Não se pôde não escrever o livro e, assim, escrever fica sendo a marca definitiva da não integração completa do sujeito poético ao seu mundo e ao seu grupo. Não cabe no tacho a colher, como não cabe no seu mundo o sujeito poético. Escrever é a prova da não integração, da insuficiência do "círculo".

Desta maneira, acrescentando-se ao que foi comentado acerca da tensão entre os mundos a questão da produção poética, teríamos, de um lado, o mundo da província, que, auto-suficiente, negaria a necessidade das letras e, de outro, a efetiva necessidade delas, que distancia o sujeito poético de seu mundo original e o impele ao encontro de mais vastos horizontes. Desta perspectiva, até mesmo a missão de transmitir a sabedoria do mundo da província de que o sujeito poético se investe em "Linhagem" pode ser lida como busca de justificativa para outra necessidade: a de conciliar a tentativa de encontrar alguma

referência num mundo onde "tudo o que é sólido desmancha no ar" com a sensação de insuficiência que o fechamento nesta referência lhe transmite e que ameaça destruí-la. Talvez não seja outra a fonte desta poética.

Dissemos que, em "Desenredo" e "Bitolas", o sujeito poético procura identificar os seus sofrimentos não com uma desadaptação ao mundo da província, com sua insuficiência em certos momentos, mas com questões mais amplas, ligadas a problemática humana num sentido mais geral: o sofrimento universal.⁸ Em "Bitolas", este procedimento ocorre também quando se identifica, ao contrário do que acontece em "Linhagem", o escrever à vaidade, ao desejo de estátua, do reconhecimento público. Vejamos os versos finais do poema:

"(...) Se o crítico tiver razão,
nunca terei estátua.
Valha-me, pai,
num mar de vaidades não me deixe morrer,
pela vida, entrego os versos todos;
na perna erisipelada
porei compressas quentes.
A noite inteira, se for preciso".

A opção que dissemos que faz o sujeito poético de permanecer vinculado ao mundo da província, apesar do seu dilaceramento interior, permite-lhe que, se for preciso, ele entregue, "pela vida", "os versos todos". Ele seria capaz de renunciar à poesia se tivesse de escolher entre ela e o viver ligado ao mundo que adotou como referência existencial. O conflito, entretanto, persiste, ainda assim, "na perna erisipelada", que lhe exigirá o tratamento, paliativo apenas, das compressas quentes, na ferida mencionada anteriormente.

Nos poemas trabalhados até aqui, poderíamos dizer, então,

que a própria produção poética é elemento conflituoso nesta poética. Se, por um lado atribui-se à poesia a missão de transmitir a sabedoria de um grupo, por outro ela é sintoma de integração incompleta a ele e é causa de dilaceramento para quem optou pela referência existencial que o grupo fornece. Mais uma vez, portanto, a ambigüidade e a contradição.

O dilaceramento do sujeito poético lega-nos esta poética conflitiva que, ora nega, ora afirma a necessidade da poesia. Mas os conflitos relacionados à questão da produção poética não se restringem a este, fundamental. A existência da poesia, dependente ou independentemente do desejo do sujeito poético instaura a necessidade da sua inclusão em outro vasto mundo: o mundo da tradição literária. Já que não foi possível não escrever o livro, já que não foi possível circunscrever-se à existência fechada da província, cumpre encontrar um espaço de inscrição naquele outro mundo, a partir da definição e da afirmação de um discurso próprio.

3 - A passagem pela alfândega: o discurso novo e a tradição literária

Nos primeiros livros de poesia de Adélia Prado, principalmente em *Bagagem*, aparecem imagens recorrentes de inícios, promessas de vir a ser, como as que transcrevo a seguir:

"O ovo não cabe em si, túrgido de promessa,
a natureza morta palpitante.
Branco tão frágil guarda um sol ocluso,
o que vai viver, espera".

("Ovos de Páscoa", p. 36)

"(...) Os ovos todos e seu núcleo, o óvulo.
 Este dentro, o minúsculo.
 Da negritude das vísceras cegas,
 amarelo e quente, o minúsculo ponto,
 o grão luminoso... (...)"
 ("Louvação para uma cor", p. 39)

"(...) Eu sempre sonho que uma coisa gera,
 nunca nada está morto.
 O que não parece vivo, aduba.
 O que parece estático, espera".
 ("Leitura", p. 27)

A recorrência destas imagens no primeiro livro de Adélia Prado parece indicar que a poética que se inaugura através dele ainda se acredita mais promessa que efetivamente realização.

Esta poética manifesta também uma intensa preocupação com o discurso já pronto da tradição literária. Em *Bagagem* estão a maioria dos poemas citados no início deste estudo que fazem referência direta ou indireta a escritores que o integram. Por si só, estas referências recorrentes atestam uma preocupação do discurso, que também almeja integrar o mundo da tradição literária, com a procura de um espaço de auto-afirmação. Busca-se este espaço através da tentativa de encontrar um "Modo poético" próprio, a partir da "Invenção de um modo" que seja "Uma forma para mim"⁹. O que se busca, então, é a afirmação pela diferença, a linguagem que possa alcançar sua inclusão no mundo da tradição literária pela originalidade das alternativas poéticas que possa propor.¹⁰

Estamos, novamente, diante de uma situação de dilaceramento: a poética que almeja inscrever-se no mundo da tradição literária ainda se acredita "em processo". Busca fazê-lo através da afirmação de um "modo poético" que ainda não está certa de ter criado. Além disso, o "modo poético" tem de ser

original, deve ser alternativa nova em relação aos já reconhecidos. Ocorre, entretanto, que esta visão não é a única que esta poética oferece. Se lembrarmos os primeiros versos de "Desenredo", teremos uma segunda:

"Grande admiração me causam os navios
e a letra de certas pessoas que esforço por
imitar (...)"

Às vezes, esta poética esforça-se também para "imitar letras". Considerando que o poema, da perspectiva desta leitura, envolve também a questão da produção poética, a "imitação de letras" seria o oposto da procura de formas originais. Poderíamos pensar que seria esta uma insegurança natural de um discurso que se inaugura, pois os poemas onde aparecem as imagens de começos citadas estão todos em Bagagem. "Desenredo", entretanto, já está em O coração disparado e, até no último livro, A faca no peito, encontra-se uma oposição problemática a uma certa tradição literária que se fundamenta na busca da forma perfeita: João Cabral é o destinatário mais evidente. O poema é "A formalística" (p. 15) e será trabalhado posteriormente. O objetivo da menção ao poema neste momento é o de, mais uma vez, reforçar o dilaceramento como marca constitutiva desta poética.

Voltemos, então, aos momentos em que se busca a forma original. O poema "Com licença poética" (B, p. 19), não por acaso o primeiro do primeiro livro, apresenta as bases nas quais ela procurará se fundamentar.

"Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
Vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os suberfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.

Não sou tão feia que não possa casar,
 acho o Rio de Janeiro uma beleza e
 ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
 Mas, o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
 Inauguro linhagens, fundo reinos
 (dor não é amargura):
 Minha tristeza não tem pedigree,
 já a minha vontade de alegria,
 sua raiz vai ao meu mil avô.
 Vai ser coxo na vida, é maldição pra homem.
 Mulher é desdobrável. Eu sou."

As bases sobre as quais esta poética procura se edificar são, conforme enuncia o poema, a ótica do feminino, contraponto num mundo literário salvaguardado pela predominância do masculino¹¹, e a proclamação da "vontade da alegria"¹², em oposição à idéia do poeta gauche (coxo) de Drummond.

O poeta gauche também é o que funda uma identidade poética (o "Poema de sete faces" é também o primeiro poema do primeiro livro de Drummond)¹³ e afirma-se em oposição ao social aceito e, portanto, dentro da mais genuína tradição moderna, a "tradição da ruptura"¹⁴. A poetisa que se apresenta, entretanto, busca afirmar-se por uma diferença que não é produzida pela ruptura, mas pela continuidade, uma vez que ela diz aceitar os papéis sociais tradicionalmente reservados à mulher (outro anacronismo?). Não se trata, contudo, de uma continuidade que reproduz, pura e simplesmente, clichês culturais. Trata-se de uma continuidade que se realiza no "desdobramento".¹⁵

Um dos sentidos que Silveira Bueno atribui ao verbo dobrar é o de "vergar ao meio"¹⁶, vale dizer, dividir alguma coisa que, antes de dobrada, constituiria uma inteireza. Antônio Geraldo da Cunha atribui ao vocábulo uma outra significação que é também relevante neste contexto, a de "curvar, abater, domar"¹⁷. Ambas as conotações implicam numa situação em que se manifesta

uma dicotomia entre partes. Por aí poderíamos ler o ser dobrável, ao qual o sujeito poético de "Com licença poética" se opõe, como o ser dividido, impedido de viver uma experiência de inteireza, de unidade, pelo conflito que vivencia com o social. Este ser é assim "vergado", "abatido", "domado" em sua "vontade de alegria", pelo sofrimento inerente ao seu estado de laceração. O ser desdobrável, ao contrário, seria aquele que, por não se colocar em conflito com o social, reviveria uma experiência de unidade e, por isto, seria capaz de inaugurar, no duplo nível do ser e da linguagem poética, a "vontade da alegria".

O sentido seria mesmo o de reviver esta experiência, uma vez que o adjetivo desdobrável pressupõe três momentos: um primeiro, original, de unidade; um segundo, aquele em que a unidade foi destruída pelo dobra; e um terceiro, o do desdobramento. Vale dizer: uma situação inicial de integração do eu com a sociedade (talvez aquele momento de que fala Benjamin em que não pairava ainda sobre a narrativa a ameaça de extinção); uma segunda situação, em que se estabelece o conflito entre eles; e uma terceira, de reatamento de relações, que permitiria ao eu tornar a se ver enquanto inteireza, enquanto unidade.

A poetisa iniciante de "Com licença poética" recusa também a "maldição" do poeta. Na modernidade é corrente a visão do "poeta maldito". O anjo de Drummond é torto, vive na sombra e sentencia ao sujeito poético a maldição do poeta: a sua condição de "gauche na vida". Em "Com licença poética", o poeta de Drummond torna-se "coxo", o que lhe confere, inclusive, uma conotação demoníaca. O satanismo é também corrente na poesia moderna desde Baudelaire. A jovem poetisa, entretanto, recusa a

maldição do poeta moderno. Seu anjo é esbelto, toca trombeta e anuncia-lhe a missão de "carregar bandeira", talvez a de inaugurar a poética do desdobramento. Esta, ao proclamar a "vontade da alegria", descarrega o poeta do peso de sua maldição. Torna-o, ao contrário, bendito, uma vez que a alegria, conforme foi dito anteriormente, é decorrência natural da fé. Assim, o reatamento de relações com Deus permite a transformação da imagem do poeta.

A poética do desdobramento é, então, retorno a uma visão de mundo anterior à moderna, mas o é em decorrência do moderno: o desdobramento é proposto a partir do ser dobrado. Há que considerar que o ser desdobrável não se opõe, nem mesmo ao ser dobrável, pelo rompimento. Desdobrar, segundo Silveira Bueno, é "desenvolver, ampliar, estender o que estava dobrado"¹⁸. Vale dizer, é ser outro (e, portanto, poder-se afirmar pela alteridade), na medida em que o desdobrado é diferente do dobrado, não tem mais a dobra, é o dobrado "estendido"; mas é também ser o mesmo, uma vez que subjaz a ambos a mesma matriz: as transformações sociais que determinaram as manifestações da modernidade em literatura.

O mesmo raciocínio vale para a relação do sujeito poético, feminino e desdobrável, com o social. Se ele continua, também continua "estendendo", e não simplesmente acatando normas sociais. Quando se diz no poema aceitar-se o lugar que o social tradicionalmente reserva à mulher (versos sexto ao nono), aceita-se-o enquanto "subterfúgio". Se desdobrar é ser o mesmo de uma maneira diferente, é também viver, tendo-os aceito, os papéis que a sociedade tradicionalmente atribui à mulher, mas

concebendo-os de uma perspectiva crítica, sabendo-os subterfúgios".

A visão crítica do papel social permite que o fato de desempenhá-lo não signifique, necessariamente, repetição alienadora. O sujeito poético, feminino e desdobrável, pode desejar casamento ao mesmo tempo em que se sente capaz de "carregar bandeira", "inaugurar linhagens" e "fundar reinos". Ainda que seja aceito o papel social, ele o é de uma maneira que aponta para a possibilidade de se ir além das limitações em que ele possa implicar. Assim se estabelece um tipo de continuidade que não reproduz simplesmente o papel social a partir do qual se constrói, antes o "desenvolve", "amplia" e "estende" para outras direções. O que o substantivo "subterfúgios", relacionado aos papéis sociais, parece indicar é uma potencialidade que há nas coisas de esconderem sentidos ocultos por trás dos que lhe são convencionalmente atribuídos, que talvez um olhar mais atento possa identificar. Neste poema não se esclarece a que a convenção serve de subterfúgio, mas enunciá-la desta maneira significa, ao mesmo tempo que sua concepção crítica, a presença do olhar indagador que procura o sentido oculto das coisas do mundo. A esta questão será dedicado um tópico do quarto capítulo. Apenas para reforçar esta visão, transcrevo mais estes versos de "O sacrifício" (OP, p. 64):

"(...) Casar, ter filhos,
foi tido só um disfarce, recreio,
um modo humano de me dar repouso. (...)"

A consciência do "subterfúgio", do "disfarce" denota que a aceitação do papel não significa alienação nem conformismo. Somente acredita-se que o que verdadeiramente importa habita

outras regiões do ser, assunto para o quarto capítulo.

A partir das questões que foram discutidas aqui, poder-se-ia concluir que o ser desdobrável propõe-se como alternativa ao estado de laceração do ser dobrado: devolve-lhe a possibilidade da unidade e da alegria, sem que isto implique necessariamente em cooptação ao social. Ocorre, entretanto, que o desdobramento é postura que parece identificável unicamente ao feminino:

"(...) Vai ser coxo na vida, é maldição para homem. Mulher é desdobrável. Eu sou".

Só haveria, então, salvação par as mulheres ? Talvez os homens devessem aprender com elas a ser desdobráveis, mas nem mesmo assim se solucionaria a questão. A matriz de onde parte esta poética é a província e parece ser possível somente ali este resgate da unidade. Voltamos aqui à questão que foi formulada anteriormente. Seria possível ao homem moderno este tipo de retorno ? A resposta negativa parece-me a mais provável e, conseqüentemente, não haveria a possibilidade de se recuperar a unidade perdida a não ser por um ato de fé. Sabemos que o sujeito poético sente também esta questão, mas que busca frequentemente neutralizá-la desta maneira, pela fé. Logo, a poética do desdobramento, que se quer alternativa para o dilaceramento do ser dobrado, acaba não oferecendo uma posição muito mais confortável. Ao dilaceramento do homem moderno acaba por se opor um de outro tipo, caracterizado por buscar, a despeito de todas as evidências da ineficácia deste procedimento, recuperar um espaço onde o ser possa se realizar em termos de inteireza e unidade.

Voltemos à questão da busca de auto-afirmação desta poética diante do mundo da tradição literária. Sabemos que ela adota como referente sócio-cultural o mundo da província. Sabemos ainda que ela não só o adota como também exalta seus valores inerentes, apesar do dilaceramento, enquanto alternativa para os conflitos do homem moderno imerso num mundo onde esses valores são perdidos. Não é por acaso que o primeiro livro da Adélia Prado intitula-se *Bagagem*. Fala-se nele, e muito, do mundo de onde se provém e pelo qual se optou. Esta poética, entretanto, é também marcada por um conflito entre este mundo que se traz na bagagem, auto-suficiente e, portanto, fechado em si mesmo ao ponto de dispensar a poesia, e o desejo de um mundo mais amplo, aberto, que acena com a possibilidade de novas realizações, conforme percebemos nos poemas "Desenrendo" e "Bitolas". Este mundo mais amplo é o que acolhe a necessidade da poesia, mas faz exigências para recebê-la, pois aí inclui-se também o mundo da tradição literária. A preocupação do sujeito poético, poetisa-iniciante, com a originalidade é indício de que não há passe livre para ingresso nele, é preciso cumprir com certas exigências. Um dos poemas que trabalham o tema do ingresso da poetisa iniciante no mundo da tradição literária é "Alfândega" (B, p. 143).

"Alfândega" é o último poema de *Bagagem* e, como se pode perceber a partir do próprio título, enuncia um momento de passagem. A passagem de que aqui se fala é a que tenta empreender o sujeito poético, poetisa iniciante, para o mundo da tradição literária. Há aqui o anúncio de um movimento de dentro para fora, mediatizado por um instrumento de controle institucional.

Ocorre que a poetisa iniciante deseja inscrever-se no mundo da tradição literária sem desfazer-se dos pertences que traz na bagagem, vale dizer, trabalhando a partir de elementos do seu mundo original. A natureza desta bagagem, entretanto, parece não atender às exigências alfandegárias. Vejamos o poema:

"O que pude oferecer sem mácula, foi
 meu choro por beleza ou cansaço,
 um dente extraizado,
 o preconceito favorável a todas as formas
 do barroco na música e o Rio de Janeiro
 que visitei uma vez e me deixou suspensa.
 "Não serve", disseram. E exigiram
 a língua estrangeira que não aprendi,
 o registro do meu diploma extraviado
 no Ministério da Educação, mais taxa sobre vaidade
 nas formas aparente, inusita e capciosa - no que
 estavam certos - porém dá-se que inusitados e
 [capciosos
 foram seus modos de detectar vaidades.
 Todas as vezes que eu pedia desculpas diziam:
 'Faz-se educado e humilde, por presunção',
 e oneravam os impostos, sendo que o navio partiu
 enquanto nos confundíamos.
 Quando agarrei meu dente e minha viagem ao Rio,
 pronto a chorar de cansaço, consumaram:
 'Fica o bem de raiz pra pagar a fiança'.
 Deixei meu dente.
 Agora só tenho três reféns sem mácula".

Lendo o poema da perspectiva acima proposta, parece que a natureza demasiadamente pessoal da bagagem transportada, aparentemente vinculada exclusivamente às características particulares de seu condutor, inviabiliza o ingresso de seu texto num mundo que abarca horizontes mais amplos. Um dos pertences são os sentimentos e sofrimentos da poetisa iniciante, de cuja vinculação com o mundo da arte nem mesmo ela está certa¹⁹: "meu choro por beleza ou cansaço" (grifos meus). Apresenta-se o texto como um "choro" que pode ser unicamente cansaço e o que almeja ser poesia pode ser apenas desabafo, uma busca de alívio para a dor. Há aqui a possibilidade de associação do discurso novo com

uma visão que identifica poesia e expressão de estado de alma, que, aliás, aparece em outros poemas de Bagagem²⁰, e o remeteria ao encontro da lírica romântica de que fala Friedrich em citação no início deste trabalho. Para isto já não há mais espaço na literatura moderna, é o que parece sugerir o veto dos fiscais.

O "dente exraizado" é outro dos pertences que a poetisa iniciante traz na bagagem e que também metaforiza uma vinculação ao universo pessoal de seu condutor. Um dente é um elemento constitutivo do ser, algo que é intrínseco a sua estrutura biológica e, ainda que todos os seres humanos sejam geneticamente programados para terem dentes, os dentes de cada um deles lhe são próprios, enraizados no tecidos musculares de seus seres específicos. Cada ser com seus dentes, cada dente com seu ser.

Ampliando esta leitura que particulariza seres por seus dentes e buscando, metonimicamente, o ser deste dente, sabemos-lo, ainda que conflitivamente, vinculado ao mundo da província. Ocorre, entretanto, que o dente em questão é "exraizado". Se o dente metaforizaria, da perspectiva proposta, o que a poetisa traz em si do mundo de onde provém - já que o dente é esta parte inerente ao ser - e exhibe a condição de deslocamento em relação ao seu espaço original, esta é também a condição da poetisa. Conhecemos este seu processo de "exraizamento". Não é por outro motivo que ela se dirige à alfândega. É ainda o conflito que a metáfora do dente evoca. Mesmo buscando espaço em outros mundos, a poetisa iniciante carrega consigo seu mundo original, metaforizado no dente que, ainda que não mais integrado a seus tecidos musculares, é "bem de raiz" que ela traz na bagagem.

Interessa acrescentar ainda que um dente é um componente

extremamente resistente do corpo humano e quase que imperecível, continuando a existir mesmo após a decomposição dos tecidos musculares do cadáver. O "dente extraído", então, metaforizaria também a insistência dos sujeito poético em se manter vinculado ao seu mundo de origem, ainda que não consiga se integrar mais de maneira absoluta a ele.

A estes pertences, acrescentam-se, ainda, um gosto musical enunciado enquanto preconceito, mas que é favorável a todas as formas musicais, pelo menos as do estilo barroco, e a experiência pessoal de suspensão diante do Rio de Janeiro.

Conforme tem sido trabalhado aqui, a cidade grande não é a matriz de onde parte esta poética, mas não é também alheia a ela, na medida em que se relaciona aos vastos mundos que o sujeito poético ora quer, ora não quer atingir. Além do mais, o Rio de Janeiro é cidade litorânea e já trabalhamos também as conotações que o mar adquire nesta poética. O ambiente cosmopolita, acrescido do litoral, presume a multiplicidade de experiências novas que provoca este estado de "suspensão" no sujeito poético.

De uma maneira geral, podemos dizer que a bagagem aqui apresentada é extremamente individualizada: são os sofrimentos, as origens, o gosto pessoal e as experiências de vida do sujeito poético. Mas os fiscais da alfândega exigem outra coisa. Exigem a língua estrangeira que o sujeito poético diz não ter aprendido, o registro de seu diploma extraviado e taxas sobre vaidades. Cria-se um impasse, gerado pela natureza personalista da bagagem e a exigência alfandegária de "oficialidades". Cumpre, entretanto, realçar que estas três exigências são diferentes entre si.

A língua estrangeira, dentro da perspectiva aqui proposta, estaria como contraponto ao que, no universo da poetisa iniciante, marcaria a presença de suas raízes provincianas, na medida em que o domínio de idiomas estrangeiros pode significar a possibilidade de acesso a outras realidades. Desta perspectiva, pode-se dizer que o que os fiscais da tradição literária exigem da poetisa iniciante é o abandono de suas raízes locais enquanto preço a ser pago para a produção de um texto de alcance menos restrito, um texto mais universal. Duas coisas, entretanto, demonstram que as exigências não são unicamente estas.

Uma delas já foi mencionada quando tratei dos pertences da bagagem. Ainda que ligados ao universo particular da poetisa iniciante, eles não o são unicamente: o que é apresentado como "choro" pode ser "cansaço", mas pode também ser "beleza"; o dente é "extraizado"; o preconceito é "favorável a todas as formas do barroco na música" e a viagem ao Rio provoca o estado de "suspensão", não de repúdio ou indiferença. Logo, os fiscais não parecem acostumados a lidar com um tipo de bagagem que mistura elementos de naturezas que eles se acostumaram a considerar mutuamente excludentes. Daí norteiam-se pela burocracia oficial de excluir o que não se encaixa em seus critérios pré-estabelecidos. E dão prosseguimento às suas exigências normatizadas.

A segunda exigência seria também o segundo elemento que possibilita prosseguir nesta leitura de que o que os fiscais da alfândega exigem não está fundamentado exclusivamente na necessidade de o texto poético não se prender a um universo demarcado geograficamente. Eles exigem o registro do diploma que

se encontra extraviado no Ministério da Educação.²¹ A exigência de um registro de diploma pode indicar, aliada às demais, a linhagem literária que os fiscais da alfândega representam. Um diploma indica um certo grau de formação cultural acadêmica que lhes parece desejável num escritor. A "academia" moderna está comprometida com que Merquior chama de "o cânon da vanguarda em nossa estética literária oficial - e oficialmente ensinada", a poesia "desegoicizada"²², a mesma da qual foram apontadas algumas características no início deste estudo. Esta "academia" necessariamente haveria de impor vetos a uma poética da natureza da que a poetisa iniciante apresenta em *Bagagem*.

A postura aparente da poetisa neste poema é de humildade e subserviência diante de seus juizes implacáveis, mas por trás dessa aparente submissão, deixa clara uma atitude crítica diante dos critérios de seus "algozes".²³ A natureza ambivalente de seus pertences, o veto dos fiscais que só os compreendem em sua face mais aparente e a natureza das exigências alfandegárias implicam num questionamento do dogmatismo e do academicismo que imperam em certos meios literários, como o aqui apresentado.

Uma reflexão desta mesma natureza ocorre em "A catecúmena" (B, p. 52). Trata-se de uma outra tentativa de iniciação no mundo da tradição literária. Em "Alfândega" os juizes são os fiscais; em "A catecúmena", os "doutores da Lei".

Desde a pompa do título atribuído aos juizes daqui, percebe-se a posição crítica da poetisa iniciante diante do ritual de iniciação para o qual se apresenta. Novamente revela-se a opressão doutrinária dos meios literários oficiais, que exigem da poetisa neófita e não ortodoxa a adequação de seu texto ao

dogmatismo de seus regulamentos. Vejamos o poema:

"Se o que está prometido é a carne incorruptível,
é isso mesmo que quero, disse e acrescentou:
mais o sol numa tarde com tanajuras,
o vestido amarelo com desenhos semelhante urubus,
um par de asas em maio e imprescindível,
multiplicado ao infinito, o momento em que
palavra alguma serviu à perturbação do amor.
Assim quero "venha a nós o vosso reino".
Os doutores da Lei, estranhados de fé tão ávida,
disseram delicadamente:
vamos olhar a possibilidade de uma nova exegese
deste texto. Assim fizeram.
Ela foi admitida; com reservas".

Como os "doutores da Lei", a jovem poetisa deseja o texto que, por sua natureza literária, extrapole as dimensões temporais e subsista ao seu produtor, "a carne incorruptível", mas deseja que ele assim o faça tratando de coisas banais como sol, tanajuras, vestido amarelo. A mesma insistência da jovem poetisa de "Alfândega" em não se desprender de sua bagagem manifesta-se aqui. Ela quer alcançar sua inscrição no mundo da tradição literária falando de elementos prosaicos e, além do mais, vinculados à existência da província. Ela não fala de elementos que fazem parte da vida cotidiana no mundo urbano industrializado (por exemplo, de micro-computador, video-cassete, forno de micro-ondas), mas de elementos ligados a um ambiente pré-industrial, mais próximos do natural, e que fazem parte de uma vida provinciana.²⁴ E ela não acredita que um texto que destas coisas trate não possa reivindicar espaço no mundo da tradição literária.

A jovem poetisa não acredita que não possa ser perdurável um texto que trate de aspectos fugazes da existência, que não possa ter caráter universalizante a poesia que parta de matrizes regionais, que não sirvam de matéria poética o banal e o

corriqueiro de uma existência provinciana.²⁵ Mais adiante retornaremos a esta questão, buscando fundamentar em que elementos a jovem poetisa fundamenta estas suas convicções.

Os "doutores" (estes certamente têm um registro de diploma), "estranhados de fé tão ávida" (talvez porque lhes pareça absurda), aceitam-na, mas "com reservas", tendo achado necessário estudar "a possibilidade de uma nova exegese" do texto apresentado. Verifica-se, aqui, o sentimento de estranheza provocado por um texto que, fugindo à ortodoxia dos meios literários oficiais, cria resistências a sua aceitação pelos mesmos. Um texto que ousa almejar à perenidade falando de sol e tanajuras, vestido amarelo e desenhos de urubu.

NOTAS

1. Vejamos na íntegra a descrição de Engels das ruas de Londres, citada por Benjamin:

"Uma cidade como Londres, onde se pode vagar horas a fio sem se chegar sequer ao início do fim, sem se encontrar o mais ínfimo sinal que permite inferir a proximidade do campo, é algo realmente singular. Essa concentração colossal, esse amontoado de dois milhões e meio de seres humanos num único ponto centuplicou a força desses dois milhões e meio... Mas os sacrifícios que isto custou, só mais tarde se descobre. Quando se vagou alguns dias pelas calçadas das ruas principais, só então se percebe que esses londrinos tiveram que sacrificar a melhor parte de sua humanidade para realizar todos os prodígios da civilização, com que ferve sua cidade; que centenas de forças neles adormecidas permaneceram inativas e foram reprimidas... O próprio tumulto nas ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de pessoas de todas as classes e situações, que se empurram umas às outras, não são todos seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões e com o mesmo interesse em serem felizes?... E, no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo".

In op. cit. p. 40.

2. Op. cit., p. 15.

3. Idem, ibidem, p. 21.

4. Provavelmente o ambiente urbano, arquetípico da modernidade. Outros poemas de Adélia Prado permitem que se faça esta extensão, aqueles em que se manifesta o fascínio do sujeito poético pelo Rio de Janeiro, ambiente que alia cosmopolitismo e

mar. "Alfandega", que será trabalhado posteriormente, é um deles.

5. O fechamento deste mundo, a redução das possibilidades de experiências em que implica é prenunciado pelo próprio título do poema "Bitolas". Todos os sentidos que Aurélio Buarque de Holanda atribui ao vocábulo implicam em demarcação de espaços:

"1. Medida reguladora, padrão, estalão, modelo, norma, craveira. 2. Distância que separa os trilhos de uma via férrea. 3. Espessura ou diâmetro de um perfil metálico ou de um vergalhão de construção. 4. Cost. Pedaco de cartolina no qual se faz um corte profundo, em V, para marcar a largura exata de bainhas, pregas, pespontos, etc. 5. Náut. Grossura de um cabo..."

Bitola seria, então, metáfora de um espaço estreito e limitado por demarcações que estaria identificado ao mundo da província.

6. Rio de Janeiro, José Olympio, 1990.

7. E isto se percebe a partir do próprio título: "Círculo".

8. Concebido aqui a partir de uma visão judaico-cristã, conforme foi dito.

9. Títulos de poemas de Bagagem, páginas 85, 34 e 68, respectivamente.

10. Percebe-se, nesta procura, novamente a resistência desta poética a aceitar a agonia do sujeito individual. Aqui, recusa-se, outra vez, a concepção borgeana de dissolução do ser diante do mundo da linguagem pela afirmação das noções de autoria e originalidade, perdidas na "biblioteca mundo de Ficciones", para usar uma expressão de Merquior. In O fantasma romântico e outros ensaios. Petrópolis: Vozes, 1980, p. 47.

11. Conforme se percebe, inclusive, pelas referências que esta mesma poética faz ao mundo da tradição literária, citadas no início deste estudo. A única referência feminina é a Clarice Lispector.

12. O sentido da alegria nesta poética, da perspectiva da leitura que aqui está sendo proposta, já foi trabalhado no segundo capítulo.

13. O "Poema de sete faces" foi publicado em *Alguma poesia* (1930).

14. Octávio Paz foi quem definiu o moderno enquanto "tradição de ruptura". Afirma ele:

"... o moderno é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo". (p. 17)

Octávio Paz identifica o início do processo de formação desta tradição no romantismo, a partir da cisão que ali ocorre entre poesia e sociedade:

"O sentimento e a consciência da discórdia entre sociedade e poesia converteram-se, a partir do romantismo, no tema central, muitas vezes secreto de nossa poesia". (p. 11).

In *Os filhos do barro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

15. O desdobramento é um dos aspectos mais estudados da poética de Adélia Prado, por isto buscou-se trabalhar aqui apenas os aspectos mais relevantes a esta proposta de leitura. Um dos estudos bastante detalhados desta questão é a dissertação de mestrado defendida em 1984, na UNESP, Campus de Assis, por Irene Vieira da Silva, intitulada *Bagagem de Adélia Prado: uma poética do desdobramento*.

16. BUENO, Francisco da Silveira. Grande dicionário etimológico - prosódico da Língua Portuguesa. São Paulo: Edição Saraiva, 1963.
17. CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
18. Op. cit.
19. Outra vez, aqui, o dilaceramento.
20. A identificação poesia/expressão angustiada do eu aparece também em "Módulo de Verão" (B, p. 26), onde se metaforiza, no canto da cigarra, a linguagem do poeta. Veja-se a natureza deste canto:
- "(...) Esguicham atarrachadas nos troncos
o vidro moído de seus peitos, todo ele
(chamado canto) cinzento seco, garra
de pelo e arame, um áspero metal. (...)"
- Note-se que, bem como o sujeito poético-poetisa iniciante vinculado ao mundo da província, as cigarras cantam "atarrachadas em seus troncos". Em "Com licença poética" também manifesta-se este tipo de concepção, no verso: "Mas, o que sinto escrevo..."
21. Nota-se, no viés, a ironia para com as instituições sociais. Elas reciprocamente dificultam-se o cumprimento de funções: numa delas exige-se um documento que outra, que funciona para atender a mesma sociedade, retém em suas instalações.
22. "O comportamento da musa: a poesia desde 22 (comentário a uma

análise de Guilhermino César". In *O elixir do apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

23. A postura simultânea de submissão e de crítica diante dos fiscais da alfândega denuncia, novamente, o dilaceramento deste sujeito poético. Ao mesmo tempo em que questiona o dogmatismo do seu procedimento, a poetisa iniciante parece reconhecer neles uma posição hierarquicamente superior. Do contrário o que justificaria a sua "humildade" ?
24. Se os fiscais da alfândega representam a "vertente oficial da estética moderna", os textos aos quais eles franqueariam a passagem seriam aqueles que tendessem a auto referencialidade. O que a poetisa iniciante apresenta recupera "conteúdos das coisas e dos homens", que estão, além do mais, vinculados a uma realidade nada típica da problematização moderna: o mundo da província.
25. A partir de uma visão desta natureza parece possível aproximar a poética de Adélia Prado de uma outra tendência da poesia moderna, esta marginal, segundo Merquior: a que processa uma "incorporação do trivial". (Op. cit., nota 14, pp. 166-167). Esta questão será retomada posteriormente.

POESIA: REVELAÇÃO E FORMA ACERTADA

1 - A "visão de olhos limpos"

Vimos que esta poética propõe-se, desde o início, a trabalhar a partir dos elementos prosaicos do mundo da província e que, contrariamente aos "doutores da Lei", ela acredita que possa surgir poesia daí também. A poetisa iniciante de "A catecúmena" acredita nisto porque desdenha os dogmatismos dos esquemas acadêmicos. A crença é que o poético subjaz a todas as coisas, desde que sejam vistas pelo olhar indagador de quem o procura. As coisas do mundo e dos homens atribui-se, nesta poética, a possibilidade de adquirirem significados novos, para além dos que, normalmente, se costuma atribuir a eles. Daí o prosaísmo na escolha dos temas que aparece também nestes versos de "Apelação" (OCD, P. 95):

"É bom que uma vez se tenha usado bainha em calças.
 No juízo final nos servirá de defesa.
 Em algumas coisas fomos tão inocentes...
 Houve, é certo, sob nossos telhados,
 ruidoso desamor,
 fel em gotas segregado.
 Mas fazemos laços tão honestos com os cordões dos
[sapatos
 e é tão coitado o nó de uma gravata
 que ao pescoço logo se perdoa(...)"

Os versos de "Apelação" revelam um olhar que perscruta os aspectos mais insignificantes da vida, buscando descobrir, por trás de sua aparente trivialidade, um sentido oculto que empresta-lhes um poder regenerador.

Neste poema, as bainhas das calças e os nós de gravata, índices do desvelo humano para com a aparência pessoal, são também subterfúgios: recobrem o desejo desesperado do homem de negar a sua finitude. Considerada a inevitabilidade da morte, não faria mais sentido cuidar de coisas desta natureza. O homem,

entretanto, usa destes artificios para ajudá-lo a esquecer-se de para onde caminha. Eles fazem parte de um esforço desesperado de viver a despeito da morte e de viver com dignidade, altivamente, como se já não se nascesse fadado à derrota neste campo de batalha.¹

Ao olhar que perscruta o sentido profundo das coisas, entretanto, a constatação do absurdo da existência seria inevitável, uma vez que se reconhece tais expedientes humanos enquanto artificios. Não o é, contudo, porque haveria um sentido mais profundo nas coisas do mundo, o sentido que uma convicção, ao mesmo tempo poética e religiosa, consegue emprestar a eles. É o que se verifica, também, nestes versos de "Porfia" (OCD, p. 67):

"Inventou-se o ferro de brasa
por causa da Vida Eterna,
Senão, pra que vincar o terno,
se todo fim é madeira carcomida,
osso tão limpos que dispensam nojo ? (...)"

A constatação da finitude humana não torna a existência e as "inocências" do homem absurdas "por causa da Vida Eterna". A despeito da morte inevitável, o homem esforça-se por viver altivamente, emprestando dignidade à existência do ser que Deus criou. Honrando-O, portanto. Apesar do "ruidoso desamor" que ocorre "sobre nosso telhados", as bainhas das calças, os nós de gravata, os ternos vincados salvarão o homem no dia do juízo final porque fazem a criatura digna do criador.²

O olhar que perscruta as coisas do mundo tentando descortinar nelas um sentido profundo não pararia, então, na constatação do absurdo. Da perspectiva deste poema, o absurdo seria ainda superficialidade.³ No seu ponto mais íntimo,

existiria ainda a relação das coisas com uma outra lógica, a lógica divina. É por isto que se pode dizer em "A poesia, a salvação e a vida" (OCD, p. 92):

"(...) mas sei que existe um grão de salvação escondido nas coisas deste mundo. (...)"

O que queremos dizer é que, sendo condição da criatura a finitude (assim Deus a teria criado), viver com dignidade dentro desses seus limite é o que Ele espera dela. Por isto, coisas como nós de gravata e bainhas de calças, "grãos de salvação" que se escondem nas coisas do mundo, mesmo sendo expedientes humanos, integram a lógica divina.

Para que se tenha a revelação dessa lógica outra, entretanto, é necessário que se veja o mundo com "olhos limpos": ela, então, surgirá enquanto beleza. Quem limpa os olhos do homem para que ele a veja é Deus, conforme enuncia o sujeito poético nestes versos da "Graça" (OCD, p. 103):

"O mundo é um jardim. Uma luz banha o mundo.
A limpeza do ar, os verdes depois da chuvas,
os campos vestindo a relva como o carneiro a sua lã
(...)
Esta tarde inesquecível Deus me deu. Limpou meus
[olhos e vi:
como o céu, o mundo verdadeiro é pastoril."

Esta visão de olhos limpos que descobre o "mundo verdadeiro" é também o caráter atribuído ao poético, conforme estes versos de "A poesia, a salvação e a vida II" (OCD, p. 93):

"Eu vivo sob um poder
que às vezes está no sonho,
no som de certas palavras agrupadas,
em coisas que dentro de mim
refulgem como ouro:
a baciinha de lata onde meu pai
fazia espuma com pincel de barba.
De tudo uma veste teço e me cubro. (...)"

A natureza deste poder que permite que se veja nas coisas

sua refulgência de ouro é a mesma da que permite a visão do "mundo verdadeiro" em "Graça": confunde-se, em Adélia Prado, revelação poética e revelação divina. O desvendamento da ordem divina, que subjaz às coisas do mundo, coincide com a experiência do poético; daí termos dito anteriormente que os seus textos professam uma crença ao mesmo tempo religiosa e poética. É a mesma a natureza dos dois fenômenos. Estes versos de "Paixão" (OCD, p. 75) assim o confirmam:

"De vez em quando Deus me tira a poesia.
Olho pedra, vejo pedra mesmo.
O mundo, cheio de departamentos,
não é a bola bonita caminhando solta no
[espaço. (...)]"

Poesia, então, é dádiva divina, é "graça" que Deus concede ao homem, proporcionando-lhe enxergar a ordem secreta de beleza que emprestou ao mundo em que vive. É o que se diz novamente nestes versos de "Guia" (B, p. 71):

"(...) Que outra coisa ela é senão Sua Face atingida
da brutalidade das coisas?"
(o ela refere-se à poesia)

Como é ela ordem divina deixando-se revelar aos olhos dos homens, ela acalanta e protege, veste e cobre o sujeito poético de "A poesia, a salvação e a vida II", consola-o da precariedade que o constitui.⁴

2 - As palavras de um certo modo agrupadas

Dissemos anteriormente que o esforço do homem de viver com dignidade, honrando seu criador, é salvístico. Dissemos também que, por trás de coisas como nós de gravata e vinctos de calças, revela-se aos olhos do sujeito poético este esforço. O

que se revela para ele é o poético, que subjaz a estes elementos prosaicos. O poético é visão de salvação e a poesia é ela própria salvação. Ainda são de "Guia" estes versos:

"A poesia me salvará.
 (...) Por ela entendo a paixão
 que Ele teve por nós, morrendo na cruz.
 Ela me salvará, porque o roxo
 das flores debruçado na cerca
 perdoa a moça do seu feio corpo. (...)"

Aqui a palavra poética identifica-se ao Deus encarnado, a Jesus, "o Salvador", o que veio para redimir os pecados do mundo, dando uma oportunidade de recomeço à humanidade. Assim também a palavra que, ao encarnar o poético, ao transformar trepadeira roxa em

... o roxo
 das flores debruçado na cerca...

possibilita a redenção, possibilita o perdão para o corpo feio da moça, para as imperfeições de quem o enuncia.

O poema, então, é ainda algo mais que "visão de olhos limpos". A revelação poética é vislumbre da ordem secreta do mundo, epifania do poeta, mas não é somente isto o poema. O poema é o poético encarnado, realiza-se a partir da transformação da revelação em linguagem.

É um poema o que a jovem poetisa de "A catecúmena" apresenta aos "doutores da Lei". A natureza demasiado prosaica dos assuntos a partir dos quais se constrói parece dificultar a sua aceitação por eles. O que eles não parecem compreender (e o que justifica a "fé tão ávida" da poetisa iniciante) é que, por trás dos elementos prosaicos a partir dos quais se constrói, esta poética almeja captar, e multiplicar ao infinito, um momento, anterior à linguagem, em que "palavra alguma serviu à

perturbação ao amor". Há aqui uma negação explícita da linguagem num contexto diferente do contexto anterior que foi trabalhado, aquele em que o sujeito poético negava a poesia por ela marcar seu desajuste em relação ao seu mundo original.

No primeiro, a produção poética era elemento perturbador porque evidenciava o distanciamento do sujeito poético do seu mundo original. Em "A catecúmena", o sujeito poético não nega mais a poesia, tanto que apresenta seu texto aos "doutores da Lei". A linguagem que se nega aqui, obviamente, não pode ser mais a linguagem poética. Nega-se, ao contrário, a linguagem pragmática, a que serve aos objetivos triviais da existência humana.

Em "Antes do nome" (B, p. 30), delinea-se uma situação semelhante, conforme este seu primeiro verso:

"Não me interessa a palavra, esta corriqueira(...)"

Entretanto, escreve-se o poema. Com palavras. Busquemos averiguar, então, o que caracterizaria a linguagem poética em oposição à pragmática nesta poética.

Foi dito anteriormente que o credo estético que estes textos professam é o de que o poético habita todas as coisas e revela-se ao olhar indagador de quem o procura. A realização do poético, entretanto, depende de que encontre a forma acertada, a organização correta de palavras.

Já em "A poesia, a salvação e a vida II" manifesta-se essa segunda postura poética: o sujeito poético diz viver sob um poder que está, entre outras coisas, "no som de certas palavras agrupadas". Enuncia-se aqui que, ainda que a poesia se revele a

partir da visão límpida que Deus proporciona ao poeta, ainda que ela seja graça, ela tem de se realizar enquanto forma poética e o alcance desta forma implica numa combinação acertada de palavras. A linguagem que a jovem poetisa de "A catecúmena" nega é a que não realiza o poético, a que não alcança esta forma. A este tipo de linguagem, prefere-se a vivência do sentimento, no caso do referido poema, o amor.

No poema "Em português", de A faca no peito (p. 27), esta situação aparece claramente enunciada:

"(...) Palavras, quero-as antes como coisas. (...)"

A linguagem que não dá conta da complexidade da situação que evoca é necessário repudiar o preterir em função da "coisa", pois esta sempre contém o poético em estado latente.

Este tipo de linguagem é insuficiente, por exemplo, para lidar com os sentimentos humanos. O poema citado fecha-se com os seguintes versos:

"(...) As línguas são imperfeitas
pra que os poemas existam
e eu pergunte donde vêm
os insetos alados e este afeto,
seu braço roçando o meu."

Dissemos anteriormente que, da perspectiva desta poética, a poesia é salvística. Os sentimentos do homem também o são, os que revelam suas "inocências" e os que o levam ao encontro de uma realidade maior, como o amor.

No poema "Para o Zé" (B, p. 107), diz-se do amado:

"(...) Te alinho junto das coisas que falam
uma coisa só: Deus é amor (...)"

Em "Poema começado no fim" (AFP, p. 45), a rua mais torta

da cidade torna-se, na companhia do amado,

"(...) O Caminho do Céu".

E em "O conhecimento bíblico" (AFP, p. 45) o amor, bem como a poesia, serve para louvar a Deus:

"Deus me deu um amor e estas palavras
pra que eu possa erigi-lo (...)."

Esse entrelaçamento entre Deus e amor, o poder salvístico atribuído aos sentimentos faz com que a linguagem adequada para se tratar deles só possa ser a da poesia, a que desvenda a ordem secreta do mundo disposta por Deus. A linguagem comum, pragmática, que serve aos objetivos triviais da existência do homem, é insuficiente para lidar com o que é muito maior do que isto. Para esta outra natureza das coisas da vida, a linguagem própria é a da poesia, obtida a partir de uma arte combinatória de palavras.

Vejamos como ela aparece enunciada no poema "A rosa mística", de O pelicano (p. 18):

"A primeira vez
que tive a consciência de um forma,
disse à minha mãe:
dona Armanda tem na cozinha dela uma cesta
onde põe os tomates e as cebolas;
começando a inquietar-me pelo medo
do que era bonito desmanchar-se,
até que um dia escrevi;
'neste quarto meu pai morreu,
aqui deu corda ao relógio
e apoiou os cotovelos
no que pensava ser uma janela
e eram as beirais da morte'.
Entendi que as palavras
daquele modo agrupadas
dispensavam as coisas sobre as quais versavam,
meu próprio pai voltava, indestrutível.
Como se alguém pintasse

a cesta de d. Armanda
 me dizendo em seguida:
 agora podes comer as frutas.
 Havia uma ordem no mundo,
 de onde vinha ?
 E por que contristava a alma
 sendo ela própria alegria
 e diversa da luz do dia,
 banhava-se em outra luz ?
 Era forçoso garantir o mundo
 da corrosão do tempo, o próprio tempo burlar.
 Então prossegui: 'neste quarto meu morreu...
 Podes fechar-te, ó noite,
 teu negrume não vela esta lembrança.
 Foi o primeiro poema que escrevi.

Estamos aqui numa situação bastante diferente da de "Alfândega", onde a poetisa iniciante apresenta seu texto como um choro. A poesia em "A rosa mística" é apresentada como a criação de uma certa ordem de palavras que, ao alcançar o poético, chega a ter o poder de burlar o tempo e perenizar o mundo. A forma acertada é que a realiza e confere-lhe este poder.

Temos observado como a angústia do sentimento da finitude humana é uma constante nesta poética. A crença na "Vida Eterna" é um dos seus instrumentos apaziguadores. A poesia é outro deles e também decorrência do anterior, pois que é também dádiva divina. Mas não o é somente. Em "A rosa mística" percebe-se o desejo da vida eterna não apenas na dimensão religiosa, mas numa dimensão profana também. Deseja-se "garantir o mundo da corrosão do tempo". A poesia não é só visão de ordem divina, mas também instrumento de perenização das coisas do mundo. O poético, que o Criador dispôs nas coisas do mundo, é matéria para a poesia, e realizá-la, eternizando o mundo, é tarefa da criatura.

Ao eternizar o mundo através da poesia, o homem empresta-lhe uma ordem outra. Na verdade, recria-o na linguagem, equiparando-se a Deus da perspectiva da criação. O poeta recria o

mundo criado na linguagem poética obtida no jogo combinatório de palavras que empreende, atribuindo-lhe, inclusive, características novas, vale dizer, aperfeiçoando-o, tornando-o perdurável. Já é este mesmo o objetivo da poesia em "Linhagem", onde ela se diz veículo de transmissão de uma sabedoria ancestral. Ela existe para que este mundo não se perca, para que a passagem do tempo não o sepulte. Já é isto também o que se diz em "Com licença poética": o poeta que cumpre sua sina funda linhagens, inaugura reinos. Poesia é, então, participação humana na ação divina.

Em "A rosa mística", a preocupação com a forma advém, justamente do "medo do que era bonito desmanchar-se" e a decorrência deste medo, anunciada no oitavo verso pelo "ate' que" que o o introduz, é uma primeira produção poética, os versos do nono ao décimo terceiro:

"(...) neste quarto meu pai morreu,
aqui deu corda ao relógio
e apoiou os cotovelos
no que pensava ser uma janela
e eram os beirais da morte. (...)"

Esta primeira produção tem como versos finais:

"(...) neste quarto meu pai morreu...
Podes fechar-te, ó noite,
teu negrume não vela esta lembrança".

Aqui, como em "Linhagem", os acontecimentos referidos situam-se num tempo passado. Quem os recupera novamente é a memória, a faculdade humana que pereniza os acontecimentos ao nível do ser. Mas o ser é também perecível e o angustia, além do sentimento de sua finitude, a finitude das coisas que deram sentido à sua existência. A alternativa que se busca, então, é a de alcançar "a carne incorruptível", o discurso que não se

restringe ao espaço limitado da existência do ser. Daí a necessidade do encontro da ordem acertada que o realiza. A poesia oferece-se, então, enquanto substituto da imortalidade e adquire assim, ela também, o poder de conferir sentido à existência do ser.

Vejamos mais um poema onde a questão da organização própria do discurso poético se manifesta. Trata-se de "Antes do nome", do qual foi citado, anteriormente, o primeiro verso:

"Não me importa a palavra, esta corriqueira.
 Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,
 os sítios escuros onde nasce o "de", o "aliás"
 o "o", o "porém" e o "que", esta incompreensível
 muleta que me apóia.
 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".

Como foi dito, percebe-se aqui a mesma negação da palavra que aparece em "A catecúmena" ou em "Em português". Nega-se a palavra pragmática, "essa corriqueira", a que é insuficiente para abrir caminho à espaços mais profundos do ser. Esta é a palavra falsa, a que é "disfarce de uma coisa mais grave, surda muda, / foi inventada para ser calada".

O que esta palavra disfarça é a experiência do poético, a ordem secreta do mundo disposta por Deus. Este é o indizível que só a poesia alcança dizer. Em "Antes do nome", ela é "peixe vivo", alguma coisa de escorregadio e resistente à captura, mas, "em momentos de graça, infrequentíssimos", pode-se apanhá-la com a mão, colhê-la, em estado de "puro susto e terror", imagem do efeito de estranhamento que o discurso poético, em sua

especificidade, provoca por deslocar os significados de seu contexto habitual e empobrecedor.⁵

A questão da proposição da organização das palavras na forma acertada aparece também, neste poema, na medida em que, como em "A catecúmena", a palavra dá-se o conhecer num espaço anterior ao da linguagem pragmática. De um "esplêndido caos", de "sítios escuros", emergem conectivos, artigos, a "incompreensível muleta" que apoia a construção da linguagem literária, o jogo articulador do discurso poético.⁶ A partir destes instrumentos, a poesia realiza o paradoxo, "diz" o indizível, o que não poderia ser dito de nenhuma outra maneira.

Esta é a "fé tão ávida" da poetisa iniciante de "A catecúmena". Tão ávida que perturba os "doutores da Lei" e obriga-os a considerar o texto que têm diante de si. Ela sustenta-se, fundamentalmente, na convicção de que, em poesia, o que é realmente imprescindível é que se capture, e se multiplique ao infinito pela combinação acertada de palavras, o instante em que se manifeste o poético, "o momento em que palavra alguma serviu à perturbação do amor". Um texto que assim o faça é sempre poesia, ainda que fale de sol, tanajuras, coroação de Nossa Senhora, vestido amarelo, baciinha de lata, ou nós de gravata. Alcançando capturar e realizar na forma correta o poético, vale dizer, alcançando a "carne incorruptível", é legítimo a qualquer texto reivindicar seu ingresso no mundo da tradição literária.

3 - O paradoxo da forma

Cumprе considerar ainda alguns aspectos acerca desta

concepção poética. As bases sobre as quais ela se assenta são de natureza bastante problemática. O que parece ocorrer nos poemas trabalhados é uma busca de habitar, simultaneamente, dois mundos que são, por condição, inconciliáveis. Esta concepção poética fundamenta-se num paradoxo: como, ao mesmo tempo, exaltar o referente sócio-cultural da província e a necessidade da forma ?

O objetivo da arte, segundo Chklovsky, é, artificialmente, ou seja, através da elaboração formal:

"(...) criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento".⁷

Logo, o "objeto" a partir do qual a arte se constrói, torna-se outro depois da sua transformação em linguagem, pois passa a ser visto deslocado do seu contexto original. Além disto, a "percepção particular do objeto" que a arte empreende tende a provocar o apagamento do referente, fazendo com que as atenções se voltem para os procedimentos que a tornam possíveis. Assim, o poema, enquanto discurso que desvenda a ordem secreta do mundo e depois a reconstrói em forma poética, tende a chamar a atenção sobre si mesmo, provocando o esquecimento da matriz a partir da qual se constrói.

O próprio sujeito poético de "A rosa mística" assim o reconhece. Recriado pela forma artística, o mundo torna-se dispensável:

"(...) Como se alguém pintasse
a cesta de d. Armanda
me dizendo em seguida:
agora podes comer as frutas".

A realidade do mundo, imperfeita pois transitória, torna-se elemento menor diante da realidade da arte, "carne

incorruptível". Assim, o mundo da província, exaltado insistentemente, passa a ser menos importante se "marmorizado". Esta é a ambivalência da forma. Se ela surge para marmorizar este mundo, para não deixá-lo perder-se, destruído pela ação devastadora do tempo, paradoxalmente é ela mesma quem o sepulta.

Os versos citados do poema "Porfia" são também exemplares para elucidar esta questão. Voltemos a eles:

"Inventou-se o ferro de brasa
por causa da Vida Eterna.
Senão, pra que vincar o terno,
se todo fim é madeira carcomida,
ossos tão limpos que dispensam nojo ? (...)"

Além da leitura proposta anteriormente, é possível uma outra, considerando a combinação de palavras, presentes no segundo e terceiro versos, "vincar o terno / vida eterna". Trata-se de uma construção formal que se apoia no procedimento de "singularização" de que fala Chklovsky. O efeito de estranhamento que este procedimento provoca decorre da mistura de tons que opera o seu enunciado (associa-se um elemento prosaico a um outro solene, que liga-se a esfera do sagrado)⁸ e da combinação sonora que efetua. Vincar o terno adquire, assim, uma nova dimensão que, pela percepção automática, o leitor não pode apreender. Não é possível reconhecer, da maneira como ele se apresenta no poema, o ato banal e corriqueiro de vincar o terno; é necessário, também ao leitor, ter os "olhos limpos", vê-lo, em sua realidade de forma, pela primeira vez.

Vincar o terno, tanto pelo enunciado do poema quanto pela continuidade sonora que a paronomásia e a aliteração presentes nos versos constroem, leva à Vida Eterna. E o que é vincar o terno? é também dar-lhe, por mãos humanas, uma forma. É o mesmo

que acontece com nós de gravata e bainhas de calças. O cuidado, formal, com as vestes é também desejo de imortalidade. E a forma é quem o realiza. Aqui, como em "A rosa mística", a renovação do mundo, a Vida Eterna, é alcançada via organização formal. Marcada no tecido pelo vinco, pelo nó e pela bainha, marcada no texto pela linguagem poética.

Considerados estes elementos, é possível perceber a ambivalência mencionada da concepção poética que os textos de Adélia Prado professam. Adota-se neles, frequentemente, uma postura anti-intelectalista, buscando-se manter contatos menos mediatizados com a realidade utilizada como referente. Para o confirmarmos, basta que nos lembremos de poemas como "Linhagem", "Clareira", "Círculo". De alguns poemas de Adélia Prado fala uma voz poética que busca despojar-se da intermediação intelectual - própria a indivíduos formados dentro das normas da "classe culta" - para explorar motivos e assuntos simples a vida humana, partindo de matriz regional, buscando encontrar neles componentes primários da existência do ser, aqueles que são capazes de conferir a ela um sentido profundo. Encontrando-os, busca transmiti-los como alternativa para a vacuidade de valores da vida moderna.⁹ Daí a opção pelo prosaísmo. Por outro lado, entretanto, seus textos professam que o prosaísmo deve realizar-se em organização formal, conforme enunciam poemas como "A rosa mística" ou "A poesia, a salvação e a vida II": no primeiro manifesta-se a preocupação com a ordem acertada de palavras que realiza o poético e no segundo enuncia-se o poder que adquirem as palavras quando organizadas em combinações sonoras adequadas.¹⁰ Este mesmo poder, entretanto, tende a desviar a atenção do

referente para a organização discursiva que o constrói. O prosaico, organizado em forma poética, continuaria ainda prosaico? Alguém se lembraria, diante de um achado formal da natureza da paronomásia "vincar o terno / vida eterna", de que esta poética almeja marmorizar os valores do mundo da província? Pode-se argumentar que o restante do poema se encarregaria de assim o fazer e aí teremos, novamente, a ambivalência e o dilaceramento. Muitas vezes, a poética em questão rebela-se contra o cativo da forma, como em "O despautério" (OP, p. 58):

"Insinua-se a tentação de rejeitar a forma
e não sei se vem do Bem ou do Mal.
Um enfado pelo que só se mostra
à força de palavras desse
e não de outro jeito dispostas.
É quando mais sei que não sou Deus. (...)"

Aqui, entretanto, a "tentação de rejeitar a forma" advém da angústia em que implica o duro exercício do signo, da dificuldade de se lidar com o que parece maior que o poeta, o "esplêndido caos" de onde emergem os elementos que apoiam a construção do discurso poético. Sabe-se, nestas horas, que não se é Deus pela dificuldade, pelo sofrimento em que implica o trabalho da elaboração poética. O poeta é

"(...) passarinho cego trinando. (...).",

ser limitado que insiste em tentar alcançar esferas mais altas que seu tamanho permite. Daí a tentação de rejeitar a poesia (como temos visto, outro tema recorrente nesta poética, em várias nuances, algumas apontadas aqui) para se resguardar da angústia do sentimento desta limitação.

Em outros poemas, entretanto, rejeita-se a forma por motivos contrários a este. Neles, o sujeito poético chega a desdenhar a forma rigorosamente construída por ela marcar o distanciamento da realidade implícito no exercício do signo. É o caso de "A formalística" (AFP, p. 15):

"O poeta cerebral tomou café sem açúcar
 e foi pro gabinete concentrar-se.
 Seu lápis é um bisturi
 que ele afia na pedra,
 na pedra calcinada das palavras,
 imagem que elegeu porque ama a dificuldade,
 o efeito respeitoso que produz
 seu trato com o dicionário.
 Faz três horas já que estuma musas.
 O dia arde. Seu prepúcio coça.
 Daqui a pouco começam a fosforecer coisas no mato.
 A serva de Deus sai de sua cela à noite
 e caminha pela estrada.
 passeia porque Deus quis passear
 e ela caminha
 (...)
 As rãs pulam sobressaltadas
 e o pelejador não entende,
 quer escrever as coisas com as palavras."

Estabelece-se aqui uma oposição entre a "serva de Deus" e o "poeta cerebral", que teima em não compreender que as coisas não podem ser escritas com as palavras.¹¹ A "serva de Deus", que sabe disto, ao invés de fechar-se num gabinete e tentar fazê-lo, sai para experimentar a vida no mato. Mas de quem é a voz poética que se escuta nesta poema, senão a dela (ou de alguém que com ela muito se identifica, conforme pode-se perceber nos três últimos versos)? Há aqui um sujeito poético que constrói imagens de uma atmosfera tórrida, onde o mundo se desintegra, reduz-se a cinzas pelo "lápis-bisturi" do "poeta cerebral", carregando todo o seu universo do sentido de morte. Constrói também, contrastivamente, uma outra atmosfera, carregada de forte conotação vital ligada ao universo por onde passeia a "serva de Deus". O que se verifica a

partir daí é que, no poema, nega-se o que se faz. Voltamos a uma situação bastante parecida à de "Círculo", onde a existência do texto nega o seu enunciado. Percebe-se aqui o dilaceramento do que nega a necessidade de forma ao mesmo tempo em que só pode se realizar através dela. A "serva de Deus" deseja as coisas que "fosforecem no mato", deseja a força vital que este relacionamento menos mediatizado com o natural pode trazer para a existência, mas, para registrá-lo, necessariamente estabelece a mediação, distancia-se das coisas. Esta mediação que o escrever estabelece com o mundo imediato é o que não se deseja, mas é também o que não se pode evitar.

O sujeito poético deste poema é o que busca resgatar o valor da vida "do mato", aquele mesmo que busca a força regeneradora advinda de um ambiente "primitivo"; aquele sujeito poético que conhecemos, o que fundamenta uma busca de salvação num ato de fé. O seu dilaceramento, entretanto, está implícito na tensão que a própria existência do seu texto estabelece, no paradoxo de um enunciado que nega-se a si mesmo.

NOTAS

1. A partir de uma visão desta natureza, talvez seja possível encontrar uma justificativa menos fútil para o desejo de estátua em "Bitolas" e para o reconhecimento nos meios literários que a poetisa iniciante almeja alcançar em "Alfândega", que são admitidas, nestes poemas, como vaidades. O que eles podem revelar é a necessidade de se negar a finitude, a busca humana de encontrar alternativas para a sensação de absurdo que a inevitabilidade da morte pode emprestar à existência em certos momentos (não em todos, conforme se verá a seguir. As posturas ambivalentes desta poética manifestam-se também por aqui).
2. Há aqui uma inversão do dogma religioso: elementos exteriores são também elementos de salvação. Novamente percebemos aqui a heterodoxia que caracteriza o catolicismo "tão ávido" da poética de Adélia Prado. O sentimento de religiosidade não se confunde com submissão institucional e, deixando o ser mais livre no relacionamento com a divindade, é mais poderoso: torna-se valor existencial; adquire uma capacidade maior de tornar a existência significativa.
3. Importante lembrar, novamente, que não é com estes olhos que o sujeito poético sempre vê as coisas. Em "Móviles", por exemplo, já se esbarrou na sensação de absurdo que a oposição fugacidade/beleza do mundo pode emprestar à existência.
4. Foram trabalhados até aqui três temas recorrentes na poética de Adélia Prado que, da perspectiva do presente estudo,

convergem para um mesmo ponto. A experiência religiosa, a poética e a erótica buscam transcender as limitações humanas indo em busca do encontro do absoluto. Uma concepção bastante próxima a esta revela Octávio Paz, em *O arco e a lira*. (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982). Afirma ele:

"o homem moderno descobriu modos de pensar e de sentir que não estão longe do que chamamos de parte noturna do nosso ser. Tudo aquilo que a razão, a moral ou os costumes modernos nos fazem ocultar ou depreciar, constitui para os chamados primitivos a única atitude possível ante a realidade. Freud descobriu que não bastava ignorar a vida inconsciente para fazê-la desaparecer. A antropologia, por sua vez, mostra que se pode viver num mundo regido pelos sonhos e a imaginação, sem que isto signifique neurose ou anormalidade. O mundo divino não cessa de nos fascinar porque, mais além da curiosidade intelectual, há no homem moderno uma nostalgia". (pp. 141-142).

Da perspectiva que foi trabalhada, essa nostalgia da "parte noturna do nosso ser" teria um mesmo sentido existencial da "nostalgia da continuidade perdida" de Bataille, ou do que chamei na poética de Adélia Prado de desejo de absoluto.

As experiências vitais que possibilitam o encontro com o estado original do qual o ser sente nostalgia implicam sempre em mudanças de estado, conforme a visão de Bataille e conforme verificamos que também ocorre na poética de Adélia Prado. Para Octávio Paz, dá-se o mesmo. Falando especificamente do sagrado, ao qual subjazem as mesmas motivações do erótico e do poético, conforme será demonstrado a seguir, afirma ele:

"O ponto de partida de alguns sociólogos (para procederem ao estudo delas) é divisão da sociedade em dois mundos opostos: um, o profano; outro, o sagrado". (p. 146)

E prossegue mais adiante:

"Se o sagrado é um mundo à parte, como podemos penetrar nele? Mediante o que Kierkegaard chama de 'salto' e nós, à espanhola, de 'o salto mortal'". (p. 147)

Sobre a natureza deste salto:

"...o 'salto mortal', a experiência da 'outra margem', subentende uma mudança de natureza - é um morrer e um nascer". (p. 148)

Ainda segundo Octávio Paz, a experiência do salto é a experiência do encontro com o Outro e:

"Em sua forma mais pura e original, a experiência da 'outridade' é estranheza, estupefação, paralisia do ânimo: assombro". (p. 156)

E continua ele:

A experiência do Outro culmina na experiência da Unidade. (...) O precipitar-se no Outro apresenta-se como um regresso a algo de que fomos arrancados. Cessa a dualidade, estamos na outra margem. Demos o salto mortal. Reconciliamo-nos conosco". Ou seja: "é a vida anterior que retorna". (p. 161)

Chegamos então a identidade entre poesia, religião e erotismo que foi enunciada. Afirma Octávio Paz:

"Há um buraco, uma cova a nossos pés. O homem anda desamparado, angustiado, buscando esse outro que é ele mesmo. E nada pode fazê-lo tornar a si, exceto o salto mortal: o amor, a imagem, a Aparição". (p. 162)

(Octávio Paz chama de "Aparição" à teofania).

Sobre o amor mais especificamente, afirma ainda ele:

"O amor nos suspende, nos arranca de nós mesmos e nos lança no pasmo por excelência: outro corpo, outros olhos, outro ser. E só nesse corpo que não é nosso e nessa vida irremediavelmente alheia podemos ser nós mesmos. (...) O instante da alienação mais profunda é o da plena reconquista do nosso ser". (p. 162)

Acreditamos que se diga aqui algo extremamente próximo do que podem dizer estes versos do "Memória amorosa":

"seus dedos com unhas, inacreditáveis !"

E, concluindo, cito ainda Octávio Paz:

"As três experiências (a do sagrado, a da poesia e a do amor) são manifestações de algo que é a própria raiz do homem. Nas três lateja a nostalgia de um estado anterior. E esse estado de unidade primordial, do qual fomos separados, do qual estamos sendo separados a cada instante, constitui nossa condição original, para a qual nos voltamos de vez em quando. Sabemos apenas que é aquilo que nos chama do fundo de nosso ser. (...) No encontro amoroso, na imagem poética e na teofania, conjugam-se sede e satisfação: somos simultaneamente fruto e boca, numa unidade indivizível. O homem, dizem os modernos, é temporalidade. Mas essa temporalidade quer se apaziguar, saciar-se, contemplar-se a si mesma. Jorra para se satisfazer". (pp. 164-165)

5. O efeito de estranhamento próprio do discurso poético é trabalhado por Chklovsky, no texto "A arte como procedimento". Segundo ele, o objetivo da arte é desautomatizar a percepção,

"(...) é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento".

Dai que:

"O procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos". (p. 45)

Esta "singularização" faz com que se perceba a imagem poética com estranhamento e surpresa, como universo que, pela percepção automática, não se consegue penetrar. Atuando desta maneira, entretanto, a imagem obriga a percepção a se deter sobre ela e alcança, assim, força e duração. (In TOLEDO, Dionizio de O. (org.). Teoria da literatura: formalistas russo. Porto Alegre: Editora Globo, 1978).

6. A referência ao caos de onde emergem elementos que operacionalizam a criação remete, outra vez, à idéia de recriação do mundo pela poesia.

7. Op. cit., p. 50.

8. Esta mudança abrupta de tons é muito característica dos poemas de Adélia Prado. é muito frequente que a construção de uma atmosfera grave seja seguida de um extremo prosaísmo discursivo, procedimento este que parece objetivar a uma desierarquização de discursos. No poema "Tulha", por exemplo, a respeito do qual foram feitas algumas considerações, verifica-se um procedimento desta natureza. Os sete primeiros versos tem este tom "elevado", criado pela elaboração formal que explora a sonoridade das palavras. Vejamos, novamente, os seus primeiros versos:

"Ontem de noite a tentação me tentou,
no centro da casa escura, no meio da noite escura.
A noite dura seu tempo, mas a barra do dia barra,
espanca a soberba das trevas.
O que trêmulo e choroso vagou nos cômodos quietos
encontra os pardais falando,
mulheres com suas trouxas reverberando no sol".

As combinações sonoras marcam todo o poema: alterações (mais marcadas no 1º, 6º e 7º versos), paralelismos sintáticos (no 2º), rimas (2º e 3º versos, este último com rima interna), repetição de palavras (2º e 3º versos), estrutura rítmica com acentuação regular (em sílabas alternadas, no 5º verso), predomínio de vogais fechadas. Estes versos iniciais dão a impressão de serem o resultado de uma escolha cuidadosa de palavras com vistas a criar a atmosfera "solene" de que falamos e que o 7º verso quebra, pelo seu prosaísmo "descuidado":

"Declaro que a vida é ótima, a realidade múltipla,
[os nossos sentidos fracos".

O poema inclui ainda três versos que parecem reproduzir os dizeres de um convite de aniversário, bastante

convencionalmente redigido:

"Marly Guimarães, esposa de Mário Guimarães, completa mais um aniversário e na oportunidade recebe os cumprimentos dos parentes".

9. Lembremos ainda que produção desta poética ocorre em um momento histórico em que a possibilidade de encontrar sentido para a existência encontra-se ainda mais ameaçada, conforme foi abordado no início deste estudo. A experiência que vive o homem contemporâneo é a de estar imerso num mundo onde o "progresso tecno-ilógico", amparado pela crescente "intelectualização" da realidade empreendida pela ciência, vai gradativamente destruindo os valores que davam sustentação à sua existência e a consequência disto é a sensação de ausência de um sentido profundo que se possa atribuir a ela. Escrever, então, "anti-intelectualmente" (se isto fosse possível) a partir do prosaísmo e do referente sócio-cultural da província, poderia ser mesmo a opção adequada a uma poética que busca resgatar aqueles valores como forma de reconferir sentido à existência do homem contemporâneo.
10. O poder que adquirem as palavras quando acertadamente agrupadas é o efeito estético que produzem, a intensificação de percepção de que fala Chklovky, o que faz com que ela chegue "ao máximo de sua força e duração". Op. cit., p. 54.
11. A nomeação "poeta cerebral", o destaque da imagem da pedra e a referência ao "amor pela dificuldade" como característica do trabalho poético são elementos que nos remetem a identificar a que tipo de concepção poética faz-se oposição neste poema:

muito provavelmente a que caracteriza a obra de João Cabral de Melo Neto. A opção por uma poética que ao descarnamento das coisas (que efetua o "bisturi") e à sua petrificação, prefere "rãs" que "pulam sobressaltadas", coisas que "fosforecem no mato", evidencia-se nas imagens de aridez, esterilidade, enfim, de morte, que constroem o universo do "poeta cerebral". Seu "bisturi", ao dissecar, mata o mundo. A "serva de Deus" (e por isto serva de Deus), ao contrário, passeia na estrada e frui a vida do mato, a criação.

C O N C L U S ã O

Discutidas estas questões, persiste ainda a pergunta: trata-se esta de uma poética anacrônica? Se considerarmos suas opções temáticas, parece que sim. As "respostas" às questões engendradas pela modernidade que empreende fundamentam-se, basicamente, num retorno a um espaço anterior ao moderno, ou ainda não totalmente penetrado por ele, com vias a resgatar valores capazes de reconferir ao homem contemporâneo a identidade perdida. Assim, recupera-se Deus, o amor, o erotismo, o convívio humano mantido por relações de afetividade e respeito, a poesia, todos enquanto valores existenciais, numa tentativa de recuperar também o seu poder de conferir sentido à existência humana, de reagir contra sensação de vacuidade da existência. Retornando à província para recuperá-los, Adélia Prado recusa o moderno: não atua dentro dele para modificá-lo conforme propõe Berman, antes prossegue afirmando a força subjetiva diante de uma realidade que não a reconhece.

Sabemos, entretanto, que não é exatamente isto o que ocorre em todos os momentos. O dilaceramento, marca fundamental de seus textos, denuncia que as opções não se fazem impunemente. Mais do que efetivamente o não reconhecimento do moderno, seus textos expressam o desejo de que fosse possível não reconhecê-lo.

O dilaceramento manifesta-se, também, no tipo de organização discursiva que a poética de Adélia Prado efetua. Sistematizando algumas questões que foram mencionadas aqui, são características suas: o prosaísmo na escolha de temas, o emprego de recursos cujo registro pertence tradicionalmente ao território da narrativa (como o relato), um verso com ritmo bastante aproximado ao da prosa, a incorporação de um tom de

coloquialidade e uma estrutura de caráter fortemente dialógico-conversacional. Adélia Prado, obviamente, busca uma organização discursiva coerente à intencionalidade de valorizar o espaço que adota como referente poético: a preferência pelo relato, a estrutura dialógico-conversacional, o ritmo aproximado ao da prosa servem à função da qual esta poética se investe de ser veículo de transmissão de sabedoria; a coloquialidade e prosaísmo objetivam desierarquizar linguagens e indicam o mundo do qual a sabedoria advém.

É importante observar, entretanto, que estes procedimentos são fundamentalmente modernos. Embora suas raízes remontem ao romantismo¹, as experiências das vanguardas que marcaram esteticamente o início deste século é que os radicalizaram e legitimaram seu emprego na literatura posterior. Estas experiências propiciaram, entre outras coisas, uma dilatação da expectativa poética que permitiu que inúmeros elementos considerados tradicionalmente não aptos a figurar no discurso poético a ele ascendessem e ocupassem aí lugar de destaque. Isso ocorreu em decorrência do que Benjamin definiu como "a perda da aura da obra de arte", fenômeno gerado pelas condições de produção desenvolvidas a partir da Revolução Industrial². Sempre objetivando romper com estruturas estéticas identificadas ao passado, estas vanguardas, não só dilataram as fronteiras do literário, como também tornaram difusas as outrora estabelecidas entre os gêneros.

No Brasil, aos modernistas de 22 coube empreender estas transformações: a rapsódia de Mário de Andrade e as Memórias sentimentais de João Miramar são textos em que se observa, tanto

a perda da visibilidade de fronteiras entre gêneros literários, quanto a incorporação de elementos até então considerados espúrios a este tipo de discurso.

Adélia Prado utiliza-se desta mesma linguagem que sua época lhe propiciou. As fronteiras entre gêneros apresentam-se tão difusas em sua poética que, muitas vezes, colocam-na num terreno indistinguível entre poesia e prosa. Quanto ao prosaísmo na escolha de temas, suas raízes remontam também à tradição moderna. Difícil não identificar o título de uma das partes que compõem *O coração disparado*, "Qualquer coisa é a casa da poesia" (p.19), a estas palavras de Oswald de Andrade, no Manifesto da Poesia Pau-Brasil:

"A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos."³

A aproximação a Manuel bandeira, sob esta perspectiva, é também obrigatória. Adélia Prado certamente assinaria embaixo destas palavras do Itinerário de Passárgada:

"(...) a poesia está em tudo - tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas quanto nas disparatadas."⁴

Ocorre, entretanto, que a organização discursiva que se apropria de conquistas modernas ainda serve ao objetivo de recuperar o antigo, de resgatar um espaço "anti-moderno" e que o moderno parece fadar a extinção. Verifica-se, assim, mais uma vez, o dilaceramento desta poética em sua própria estrutura discursiva: adoção de um temário "anti-moderno" numa organização que incorpora aspectos modernos para servir, novamente, a um

objetivo "anti-moderno".

Lembremos ainda de uma outra tensão estrutural que a caracteriza: a que se manifesta, por um lado, no desdém pelo exercício do signo - que instaura uma mediação indesejável com a realidade a partir da qual se almeja recuperar um poder regenerador para a existência; por outro, no postulado de que poesia é forma, organização acertada de palavras que alcança a "carne incorruptível", da qual se necessita enquanto alternativa de imortalidade.

Aqui nada se resolve, nada se apazigua, a não ser muito provisoriamente. Tão difícil quanto determinar uma posição rígida para esta poética no contexto da produção literária contemporânea é concebê-la desvinculada destas tensões. É no paradoxo que ela se funda, no desejo do impossível; e oferece-nos o dilaceramento do que se pôde construir entre o desejo e a realidade, entre o afã e a insolvência.

NOTAS

1. Wordsworth já as enuncia no "Prefácio" às Baladas líricas:

"(...) o principal objetivo a que me propus nestes poemas foi escolher incidentes e situações da vida comum e narrá-las ou descrevê-las totalmente, tanto quanto possível, com a escolha de uma linguagem utilizada pelas pessoas, e, ao mesmo tempo, dar-lhes um certo tom de imaginação que apresentasse à mente coisas comuns num aspecto pouco usual."

In LOBO, Luíza (org.). Teorias poéticas do romantismo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 170.

2. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In op. cit., nota 10, cap. I.

3. In TELES, Gilberto Mendonça (org.). Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 203.

4. In Manuel Bandeira: Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

B I B L I O G R A F I A

1 - OBRAS DA AUTORA (por ordem de publicação):

- PRADO, Adélia. Bagagem. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- . O coração disparado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- . Solte os cachorros. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- . Cacos para um vitral. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- . Terra de Santa Cruz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- . O pelicano. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- . A faca no peito. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

2 - SOBRE ADÉLIA PRADO

- CORREIA, Marlene de Castro. "Adélia Prado e a construção poética do sujeito feminino". In MUZART, Zahidé L. (org.) 3º Seminário Nacional Mulher e Literatura - Cadernos (1). Florianópolis, UFSC, 4 a 6 de outubro de 1989.
- FRANCO, Adércio Simões. A poética de Adélia Prado. Dissertação de Mestrado. Universidade Católica do Paraná. 1984. Orientador: Professor Vicente Ataíde.
- JUNQUEIRA, Ivan. "O 'caso' Adélia Prado". In À sombra de Orfeu: ensaios. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, Brasília: INL, 1984.

MORAES, Vanessa de Landa. A mulher desdobrável: Transgressão e completude na poética de Adélia Prado. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientadora: Professora Marlene de Castro Correia.

OSAKABE, Haquira. "A ronda do anticristo". In SCHWARZ, Roberto (org.). Os pobres na literatura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SÁ, Jorge de. "Presença de Carlos Drummond de Andrade na poesia de Adélia Prado". In Ensaios e Semiótica (Caderno de Lingüística e Teoria da Literatura), n. 8. Faculdade de Letras da UFMG, 1982.

SILVA, Irene Vieira da. Bagagem de Adélia Prado: uma poética do desdobramento. Dissertação de Mestrado. UNESP, Campus de Assis. Orientador: Professor Antônio Lázaro de Almeida Prado, 1984.

3 - BIBLIOGRAFIA GERAL

ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.

--. A metáfora crítica. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BATAILLE, Georges. O erotismo. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Tradução, introdução e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Max Limonad, 1981.

--. A modernidade de Baudelaire (textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. O cristal em chamas: uma introdução à leitura do texto literário. Florianópolis: Editora da UFSC, 1986.

--. "O novo humanismo: formas de descentramento". In Estudos Germânicos (Revista do Departamento de Letras Germânicas da Faculdade de Letras da UFMG). Ano V, v.I. Belo Horizonte, dezembro de 1984.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas, v.I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

--. Obras escolhidas, v.III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia da Letras, 1986.

BÍBLIA SAGRADA: Antigo e Novo Testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1960.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1983.

- . O ser e o tempo na poesia. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1977.
- BRADBURY, Malcom e McFARLANE, James (org.). Modernismo: guia geral. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BUENO, Francisco da Silveira. Grande dicionário etimológico-prosódico da Língua Portuguesa. São Paulo, Edição Saraiva, 1963.
- CAMPOS, Haroldo de. "Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação". In Folhetim, n.403. São Paulo: Folha de São Paulo, 07-10-1984.
- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ELIOT, T. S. . "A tradição e o talento individual". Trad. Alberto da Costa e Silva. In Revista Branca, ano VI. n. 30. Rio de Janeiro, 1954.
- FILHO, Domicio Proença (org., prefácio e notas). O livro do seminário. São Paulo: L.R. Editores Ltda, fev. de 1983.

- FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna. Trad. do texto: Marise M. Curioni, trad. das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HAUSER, Arnold. História social de literatura e da arte, v. II. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.
- JAMESON, Fredric. "Pós-modernidade e sociedade de consumo". Trad. Vinícius Dantas. In Novos Estudos: CEBRAP, n. 12. São Paulo, CEBRAP, jun. 1985.
- LOBO, Luiza (trad., seleção e notas). Teorias poéticas do romantismo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- MERQUIOR, José Guilherme. O elixir do apocalipse. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- . O fantasma romântico e outros ensaios. Petrópolis: Vozes, 1980.
- PAZ, Octávio. Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- . O arco e a lira. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROSENFELD, Anatol. Texto\Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. O que é pós-moderno. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1978.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). Teoria da literatura: Formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.