

Leituras Impertinentes

Maria Lucia de Barros Camargo

Universidade Federal de Santa Catarina

Refletir sobre os rumos e a situação da poesia brasileira contemporânea implica não apenas pensar sobre a produção poética mais recente, ou aquela que poderíamos atribuir aos “anos 90”, mas também voltar os olhos para poetas das décadas imediatamente anteriores que possam de algum modo nos ajudar a ler o que temos hoje. Poetas que, inseridos na história recente de nossa poesia, nela possam ter deixado traços, filiações, desdobramentos, seja pela adesão, seja pela resistência.

Nenhuma escolha é aleatória. Toda escolha é excludente. Acredito que a opção pela leitura cruzada de dois poetas significativos da poesia brasileira contemporânea nos permite, a partir das diferenças e, por que não, das convergências, levantar alguns pontos de referência crítica para nossa poesia deste fim de século. Um homem, uma mulher; a construção, a expressão; a linguagem, o sentimento; a metrópole, a província; o barroco, a bíblia, a pós-modernidade. Haroldo de Campos e Adélia Prado. Tentativa de reler em conjunção dois aparentes antípodas.

Além das notórias diferenças entre as duas dicções poéticas, outra questão se antepõe à tentativa de aproximar tais poetas: haverá contemporaneidade entre eles? Em termos meramente cronológicos, é possível considerá-los como pertencentes a distintas gerações, apesar

de a diferença de idade entre ambos não atingir uma década: o então jovem poeta cosmopolita, paulistano das Perdizes, inicia sua atividade poética em fins da década de 40 (1949, para ser mais precisa), adquirindo reconhecimento e notoriedade já na segunda metade dos anos 50 como um dos criadores da poesia concreta, ao passo que a moça do interior, provinciana da mineira Divinópolis, estréia como poeta quase 20 anos depois e vê sua poesia chegar às grandes cidades a partir de 1976, com a publicação do primeiro livro, *Bagagem*¹, sucesso de público e de crítica, a que se acrescentam outros quatro livros de poemas, publicados entre 1977 e 1988, posteriormente reunidos num único volume em 1991², além de alguns livros de prosa de ficção.

Haroldo protagonizou a vanguarda concretista nos anos 50, mantendo desde então forte militância em defesa de uma poética de rigor formal, desenvolvida com afinco: constante participação no cenário cultural brasileiro, intensa atividade crítica e tradutora, produção poética relevante, como podemos ler em *Xadrez de estrelas*, que reúne sua produção poética entre 1949 e 1974, em *Signância quase céu*, em *A educação dos cinco sentidos*³, para mencionar apenas seu percurso poético até fins dos anos 80. Crítica, tradução, poesia – atividades mutuamente contaminadas e em constante diálogo. Nos anos 70, Haroldo de Campos já é poeta e intelectual reconhecido, legítimo representante, no Brasil, de uma poética construtivista e centrada na experimentação de linguagem. E, se é impossível separar a trajetória de Haroldo de Campos do movimento da poesia concreta, pode-se afirmar que, nos anos 80, sua poesia adquire contornos bem distintos e distantes do concretismo *tout court*, os quais, acrescidos da produção crítica e tradutora, nos permitem situar Haroldo como legítimo representante da poesia brasileira contemporânea.

Adélia surge no cenário poético brasileiro em pleno período da chamada poesia “jovem” e “marginal”, sem ser exatamente nem jovem, nem marginal. Seu primeiro livro nada teve de “alternativo”: foi publicado por editora, circulou convencionalmente através de livrarias, teve excelente vendagem. Tratava-se de uma poeta nova, ou melhor, inédita; não se tratava de uma “poeta jovem”: Adélia Prado já completara 40 anos em sua estréia poética. Estréia que traz uma dicção lírica e coloquial, de expressão íntima e prosaica, próxima do discursivo, que fala do amor e do sexo, do casamento e da bíblia, da vida cotidiana da mulher, em versos que parecem passar ao largo das experimentações de linguagem e dos debates sobre os rumos da arte e da poesia protagonizados por Haroldo desde 1956, com vinte anos de antecedência, portanto, ao lançamento de sua *Bagagem* poética.

Aproximar os dois poetas a partir do conceito cronológico, diacrônico de contemporaneidade traz, portanto, alguns problemas. O mesmo se pode dizer de uma aproximação sincrônica, além da cronologia,

¹ PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Labor, 1976. As edições posteriores saem pela Editora Nova Fronteira.

² Pela Editora Nova Fronteira (Rio de Janeiro), saem, além das reedições de *Bagagem*, *O coração disparado* (1978) e *Terra de Santa Cruz* (1981); pela Editora Rocco (Rio de Janeiro), saem *O pelicano* e *A faca no peito* (ambos em 1988). A *Poesia reunida* sai em 1991, pela Editora Siciliano (São Paulo).

³ *Xadrez de estrelas: percurso textual, 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. *Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

que busque a contemporaneidade de formas, tal como propõe o próprio Haroldo via Jakobson, em texto datado de 1967, publicado pela primeira vez nos idos de 1969, em italiano, e que chega ao Brasil no mesmo ano de *Bagagem*:

...a literatura é o domínio do simultâneo, um simultâneo que se reconfigura a cada nova intervenção criadora. Cada época nos dá o seu 'quadro sincrônico', graças ao qual podemos ler todo o espaço literário – um espaço literário onde Homero é contemporâneo de Pound e Joyce, Dante de Eliot, Leopardi de Ungaretti, Hölderlin de Trakl e Rilke, Púchkin de Maiakóvski, Sá de Miranda de Fernando Pessoa.⁴

⁴ CAMPOS, Haroldo de. Texto e história. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 21. Segundo a “Nota bibliográfica”, p. 151, este texto foi publicado em 1969 na revista *Aut Aut*, Milão, com o título “Avanguardia e Sincronia nella Letteratura Brasileira Odierna”.

Obviamente, tal conceito de simultaneidade não se confunde com o de pluralismo, ainda não discutido à época, no Brasil, embora, na prática, seus efeitos já pudessem ser detectados. Como o elenco citado a título de exemplo bem o demonstra, o domínio do literário, para Haroldo de Campos, é também o domínio da alta cultura, e, na esteira de Pound e seu “make it new”, o dos poetas inventores. Domínio que tem valores claros, em que se destaca o “novo”, entendido na poesia como o não discursivo, o não lírico, e sim a vanguarda, o experimental, que tenha a linguagem e, nela, a palavra como centro, numa prática poética em que o rigor e o fim do verso são as palavras de ordem. Dentre tais conceitos e valores, a poesia de Adélia Prado não se incluiria, não podendo nem figurar dentre a “poesia válida” para Haroldo de Campos, e nem ser lida conjuntamente à sua, a partir de um mesmo olhar.

Se tais conceitos e valores não são consensuais nem hegemônicos, especialmente a partir dos anos 70 a diversidade da produção poética parecia indicar não apenas o fim do concretismo, mas o fim do conjunto de valores defendidos pela estética da experimentação e do rigor. E em boa parte do que se disse sobre essa poesia dos anos 70/80 há um tom de desencanto, de nostalgia, de perdas. Vejamos alguns exemplos.

Dizeres críticos

Em entrevista concedida a Augusto Massi, publicada em 1988, Alfredo Bosi procura justificar seu interesse pela “cultura brasileira” como conseqüência do desinteresse que a literatura brasileira contemporânea lhe provoca:

Como se limitar, hoje, no Brasil, à literatura pela literatura? [...] Não estou falando, estatisticamente, da enxurrada de livros inúteis, mal pensados e mal escritos, que a indústria editorial nos impinge para dano da economia planetária. Não é isso. Falo da irrelevância mesma da vida literária mais recente ou estreada no conjunto pensante e sensível da cultura brasileira tomada como um todo. Alguns jovens mais refinados traduzem, glosam, parafraseiam, parodiam, pasticham: são máquinas de escrever à procura de assunto [...]. Outros, ao contrário, creem ter muito a dizer, querem lançar tudo 'de qualquer jeito', mas não saem de um nível coprolático ou semipansfletário; [...] Hoje, um leitor de poesia ou de ficção sente extrema dificuldade de alimentar-se de um repertório de estreados (até a década de 50 a situação era bem outra)⁵.

O desencanto do crítico é bem explícito: não encontra na literatura pós anos 50 – e nem poderia encontrar – as marcas valorativas de uma literatura que já não existe, que já não atende aos preceitos desejados, nem clássicos, nem modernos. Ressente-se tanto da falta de conteúdo, como de acabamento formal; depara-se com uma literatura que não cumpre uma função utópica, que não atribui sentidos, ou que não exerce a resistência às ideologias, tal como dantes. Em suma, ao ressentir-se da impossibilidade de trabalhar a “literatura pela literatura”, o crítico está registrando o rompimento, talvez definitivo, de um postulado bastante caro à modernidade: a autonomia da arte.

Mas certamente o mundo não é mais o mesmo e, apesar da nostalgia da perda de um determinado conjunto de valores, tais como um projeto estético inserido num projeto histórico ou a potencialidade crítica e a originalidade da obra literária, o leitor de Croce e Vico, de Hegel e Gramsci, crítico marxista e cristão, deixa entrever, mesmo que às avessas, alguns aspectos importantes, tanto em relação às possibilidades contemporâneas da própria literatura dentro da sociedade de consumo e globalizada, como em relação à possível abordagem dos novos produtos literários. Evidencia, a contragosto, que um determinado projeto estético se esgotou a partir dos anos 50.

Centrando sua crítica nos homens, já que os livros, em sua maioria, são “inúteis, mal pensados e mal escritos”, Bosi divide os autores contemporâneos em duas categorias, ambas impiedosamente depreciativas: os que citam, em lugar de lembrar, e aliam refinamento à falta de assunto; e os que dizem qualquer coisa “de qualquer jeito”, combinando “grossura” e brutalidade das formas e conteúdos. Constatando que “não há muito que esperar de uns ou de outros”, pergunta: “será que o rótulo inexpressivo de pós-moderno basta para cobrir esse vazio?”

⁵ Céus, infernos: entrevista de Alfredo Bosi a Augusto Massi. *Novos Estudos – CEBRAP*. nº 21. São Paulo, julho de 1989, p. 110-111.

Certamente um rótulo – exterior e vazio por definição – não poderia preencher a lacuna deixada pela perda de valores que não encontram mais plena ressonância, que não respondem às contingências e coerções do mundo atual. Mas um rótulo, em sua função metonímica, pode evidenciar, neste caso, que estamos lidando com outras obras, portadoras de outros valores. Podemos pensar que há outros tipos de sensibilidade estética, que pedem diversas estratégias de leitura. Mais do que de um vazio, trata-se de novas formas e valores ainda não plenamente assimilados.

Estendendo sua desesperança à esfera da crítica literária, Bosi registra, também às avessas, um processo correlato às mudanças verificadas no campo da produção criativa: mais do que a mera interação entre os vários domínios do conhecimento, a quebra de fronteiras entre a teoria literária, a história cultural, a filosofia, para citar alguns. As delimitações precisas de campos teóricos, as afirmações da cientificidade de cada área de conhecimento, com métodos e objetos bem demarcados, já não convencem plenamente. Já não há autonomia. Já não há fronteiras rígidas. Será o vazio da teoria literária? Perda de sua especificidade? Ou ganho de um outro modo de se constituir e desenvolver?

A tais perguntas, a passagem que Bosi empreende da “literatura pela literatura” para a “cultura brasileira” como objeto de trabalho e reflexão parece responder. O crítico aponta, sem o dizer nem querer, para a interpenetração dos campos, para as discussões teóricas pós-estruturalistas, bem como para suas apropriações norte-americanas. Abre-se, na reflexão do crítico, o espaço da pluralidade, mesmo que para negá-lo e apesar da nostalgia da busca de um tempo perdido talvez para sempre.

Apesar do mesmo tom de desencanto face à ausência de valor literário na produção poética contemporânea, expresso desde o título, o ensaio que Iúlna Simon e Vinícius Dantas publicam em 1985 – “Poesia ruim, sociedade pior”⁶ – demonstra, a priori, uma posição bastante distinta: em lugar da recusa apriorística, os críticos dispõem-se à leitura, dedicando-se ao exame da produção poética dos anos 70 rotulada de “poesia marginal”.

Tal rótulo se deve às características de produção e veiculação dos livros de poesia à margem do sistema editorial. Características bastante efêmeras, aliás, uma vez que no início dos anos 80 vários dos até então “poetas marginais” passam a integrar a série “Cantadas Literárias” e viram “best-sellers” da Editora Brasiliense, à época uma grande editora. A integração desses poetas no circuito editorial e a abertura política vivenciada no país no início dos anos 80 permitem a própria leitura crítica da poesia dos 70 pela possibilidade de desvinculá-la tanto do carisma da produção alternativa, quanto do sentido de resis-

⁶ No Brasil, houve duas publicações deste ensaio: na revista *Novos Estudos – CEBRAP* n° 12 (São Paulo, junho 1985, p. 48-61) e na *Re-mate de Males* n° 7 (Campinas, 1987, p. 95-107). As referências, no texto, seguem essa última edição.

tência política que lhe fora atribuído.

É nessa possibilidade crítica que se localiza a leitura de Íumna e Vinícius, buscando, “na forma poética”, as “respostas objetivas acerca dos conteúdos dessa poesia, revelando as conseqüências de sua desqualificação literária” (p. 99). A desqualificação – tanto da própria sensibilidade como de suas formas de elaboração literária – implica, segundo os críticos, uma tendência à “banalização completa de efeitos”, uma vez que não há possibilidades para desenvolvimento de estilos individuais e sim coletivização, anonimato, “indiferenciação de valores e critérios.” Indo além, os críticos detectam, na poesia dos 70, uma “jovialidade”, ou, digamos, “adolescência”: poesia desliteralizada, fácil, pronta para o consumo lúdico, hedonista e descompromissado, sem a rebeldia e o inconformismo que caracterizavam, em décadas anteriores, a atividade cultural, da literatura ao rock-and-roll. Concluem que estamos às voltas com uma “nova sensibilidade literária” em construção, que tem nesta poesia um elemento formador, cuja expressão seria adequada à sociedade de consumo que rapidamente se consolidou entre nós, apesar das contradições: “os sintomas atuais denunciam o amplo espectro da crise pós-moderna que aqui já faz suas misérias” (p. 96).

Se para Alfredo Bosi o termo “pós-modernidade” não passa de um rótulo inexpressivo, tão inexpressivo quanto lhe parece a poesia destes tempos, para Íumna Simon e Vinícius Dantas trata-se de um conceito que pode dar conta da análise do novo contexto cultural. O que não significa, também para estes autores, o elogio qualitativo da literatura produzida sob o signo da pós-modernidade, nem a adesão ao estilo de vida típico da chamada sociedade pós-moderna. Afinal, desde o título, o leitor do ensaio é avisado que se trata de uma poesia ruim produzida por uma sociedade pior. Convergência, portanto, entre as posições vistas até aqui.

O termo pós-modernidade surge aqui como um conceito de poder explicativo para algo diferente, algo que já não consegue ser explicado pelas teorias poéticas da modernidade a não ser em termos de perda, vazio, ou mera nostalgia. Não exclusivo dos estudos literários, é introduzido a partir do hoje antológico texto de Jameson, “Pós-modernismo e sociedade de consumo”, publicado pela primeira vez no Brasil no mesmo número 12 da *Novos Estudos*, traduzido por um dos autores do ensaio, Vinícius Dantas.

Apesar da referência explícita à “poesia marginal” e de os exemplos utilizados remeterem a poetas que se vincularam de algum modo aos grupos identificados como de “poetas marginais”, o tema é tratado de modo generalizador: “a *expressão poética hoje* não toma qualquer distância da experiência e da linguagem cotidianas, nem mais aspira a idealizações formais”(p. 95 – grifo meu). Em outras palavras, não haveria mais estéticas do rigor. Ou, ainda, não mais haveria conteúdo

crítico, e “este quadro sintomático atravessa a sensibilidade poética brasileira e pode ser diagnosticado pela substância anti-literária e pela des-caracterização estilística das tendências atuais” (p.106).

Ao menos em parte, os críticos têm razão: neste final de século há, de fato, um questionamento quanto ao conceito de valor literário, ou seja, quanto ao próprio conceito de literário. Também é verdade que, dentre os poetas da geração marginal, especialmente os que vivenciaram o período que poderíamos chamar “fase heróica”, a desintelectualização e a recusa do experimentalismo, do rigor formal, ou seja, da herança cabralina e concretista eram explícitas e, quiçá, programáticas. No entanto, ao longo da década de 70 os poetas “marginais” não eram os únicos estreados na cena literária, como o surgimento de Adélia Prado o demonstra, e talvez a abordagem desse momento na poesia contemporânea brasileira deva levar em consideração, no confronto com os pressupostos estéticos anti-líricos, toda uma vertente de recuperação lírica, não necessariamente epigonal, nem desliteralizada, na constituição de outras tradições que irão se firmar na pluralidade de poéticas com que convivemos hoje. Um dos aspectos dessa “recuperação lírica”, que não se define necessariamente pela expressão de um eu lírico, ou pela re-subjetivação de que falava Merquior, está na releitura de uma certa tradição lírica do modernismo brasileiro e da lírica moderna de um modo geral, que não se inclui na “tradição válida” do concretismo, por exemplo. Digamos, mais Mário, Bandeira, e Baudelaire, menos Oswald, Drummond e Mallarmé.

Se os modos de recuperação lírica através de certas releituras das tradições na constituição da poesia dos anos 90 e no confronto com as novas condições sociais ainda precisa ser melhor estudado, nas leituras da poesia dos 70 que vimos examinando o que parece incomodar os ensaístas seria, de fato, o processo de banalização, a naturalização de procedimentos e a conseqüente ausência de sentido crítico, que de fato houve, mas não em todos os poetas mencionados no ensaio. Se de um lado registra-se a nostalgia da perda dos valores críticos e estéticos da modernidade literária e, nela, do poder de negatividade das vanguardas históricas, desdenhando o aspecto lúdico, prazeroso e até sedutor dessa “nova poesia”, os críticos podem perceber, por outro lado, algumas ironias da história: a poesia que vem dos 70 cumpriria, como farsa, o projeto concretista de estabelecer uma comunicação direta com o público, porém ao contrário: em vez de comunicação de formas, comunicação direta de “realidades”. Em vez de idealizações utópicas quanto ao poder transformador da palavra poética, o registro do cotidiano banal, do presente.

Ao concluírem o ensaio, Iúmna e Vinicius citam então recente reflexão de Haroldo de Campos sobre a poesia contemporânea, publicada em outubro de 1984 no *Folhetim*.⁸, em que o poeta defende, para

⁷ Refiro-me aqui aos poetas “inaugurais” do movimento marginal (se é que o termo “movimento” se aplica!), no início da década de 70, como Chacal, Cacaso, Geraldo Carneiro, Eudoro Augusto, Bernardo Vilhena, entre outros.

⁸ “Poesia e modernidade”, ensaio publicado em duas partes: “Da morte da arte à constelação” (*Folhetim* n° 403, *Folha de São Paulo*, 7/10/84) e “O poema pós-utópico” (*Folhetim* n° 404, *Folha de São Paulo*, 14/10/84).

estes tempos “pós-utópicos” (e não pós-modernos), a vigência de uma prática poética marcada pelo diálogo com a tradição, ou seja, a poesia contemporânea deve trazer a marca explícita da intertextualidade. Na primeira parte, Haroldo rediscute o conceito de modernidade a partir dos pontos de vista diacrônico (Jauss) e sincrônico (Octavio Paz), elegendo este último como o corte que lhe permite definir as relações entre poesia e modernidade, a partir de “Um lance de dados” (Mallarmé). Na segunda parte, traça o legado de Mallarmé, inclusive pela releitura de Baudelaire, atribuindo a este último a “função crítico-negativa” que concluiria a história da modernidade, enquanto Mallarmé e sua linhagem, através da “função crítico-histórica”, abririam o espaço da “pós-modernidade”, ou, em outras palavras, o após-Baudelaire, espaço das utopias vanguardistas, que, no caso brasileiro, desembocam, claro, na poesia concreta. Para Haroldo, portanto, o momento atual se caracteriza como “pós-utópico”, em que o princípio-esperança é substituído pelo princípio-realidade; o projeto totalizador das vanguardas dá lugar à pluralização das poéticas possíveis e a poesia da modernidade dá lugar à poesia da agoridade.

Mas se os ensaístas concordam com Haroldo na desconfiança para com a desqualificação literária, discordam da possibilidade vislumbrada pelo poeta de encontrar, no cenário pós-utópico, possibilidades de a poesia da agoridade “velejar incólume às intempéries da barbárie”. Afinal, o panorama descrito por Lúmna e Vinicius como a evolução da poesia brasileira a partir do “fenômeno marginal” leva os autores a concluir que

o que está sendo socializado é uma experiência de poesia afetada no mais alto íntimo de sua capacidade de formular e revelar ao mundo promessas do novo. É imprescindível dotar o conceito contemporâneo de poesia de um conteúdo crítico, mas seria ainda a formulação mallarmeana de poesia absoluta apta a nos guiar em meio às solicitações do presente? De qualquer maneira, é irretorquível que a experiência poética culturalmente desqualificada de hoje depõe acerca de um estado objetivo da sensibilidade contemporânea; o que não tem muitos encantos mas pode vir a ter sua força. (p.106)

Como vislumbramos nas palavras de Alfredo Bosi, o que lemos aqui é, de fato, o declarado desejo de encontrar, na poesia contemporânea, algo perdido da poesia moderna: sua possibilidade crítica. Mas, apesar da nostalgia, lemos também o reconhecimento de que estamos diante de uma nova sensibilidade, de uma nova poesia, e a disposição, quem sabe fingida, para ver, ou esperar, algo de positivo. Creio que aí

está a diferença de postura entre os críticos: um, recusa em bloco a produção recente; os outros, mesmo a desqualificando também em bloco, ao menos dispõem-se a lê-la e, quem sabe, a entendê-la.

Adotando postura crítica totalmente diversa diante da poesia contemporânea brasileira, sem deter-se na desqualificação literária e muito menos sem recusá-la, Benedito Nunes procurou mapear as linhas que caracterizariam o conjunto da poesia brasileira dos anos 80⁹. Embora partindo de um recorte temporal aparentemente mais restritivo, o autor, sem cair em generalizações fáceis ou em definições valorativas apriorísticas ou preconceituosas, traça um abrangente quadro da poesia brasileira no período examinado. Uma observação inicial define a amplitude de sua sondagem: “Não se trata apenas [...] de uma notícia *sobre o que há de mais novo na poesia brasileira*. Nosso intuito é levantar, do ponto de vista da expressão e da forma, algumas linhas características do conjunto da produção poética brasileira, dentro de um marco cronológico definido: a década de 80” (p. 171).

A busca de linhagens orienta o “olhar para trás”, na definição das “matrizes históricas” atuantes na poesia contemporânea e que estão, para o crítico, na tradição moderna brasileira. Tradição que se constituiu por cerca de 40 anos e que dá a perceber, nos anos 50, traços distintivos. Assim, a obra de João Cabral somente poderá ser lida e compreendida, diz Benedito Nunes, a partir do fundo da tradição moderna, antes de se constituir, ela mesma, em uma linhagem interna. Do mesmo modo os poetas concretistas que, apesar de se colocarem como a possibilidade de superar a tradição moderna, projetando-se para o futuro, visavam, mais do que à “anti-tradição”, à instauração de uma “outra tradição”. De qualquer modo, o pano de fundo dos debates e especialmente das recusas e rupturas é a tradição da poesia brasileira moderna.

Procedendo ao mapeamento histórico, o crítico passa pelos desdobramentos concretistas, que incluem a discussão do engajamento, seja poético, seja político. Comungando, neste ponto, com os críticos que acabamos de ver, Benedito Nunes registra também, nos anos 70, a existência de uma poesia, no geral, de má qualidade, com o abandono da tradição moderna, quando não o desprezo por ela. Mas não atribui tais efeitos à “condição pós-moderna”, ou à sociedade de consumo e de massas, e sim a um sentimento de decepção com a cultura associada aos fantasmas do autoritarismo ou ainda ao cultivo de atitudes transgressivas a todos os códigos. O crítico refere-se, certamente, às fortes mudanças no campo do comportamento, que podem ser associadas à contracultura e que marcaram a virada dos anos 60 para os 70.

Benedito Nunes registra ainda o “atordimento dos críticos da época, indiferentes ou perplexos” (p.173), e considera que, graças ao casamento entre poesia e música popular evitou-se um período total-

⁹ NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. *Novos estudos – CE-BRAP* n° 31. São Paulo, outubro de 1991, p.171-183.

mente perdido em termos de produção poética. Juízo rigoroso, sem dúvida, mas que não desqualifica homogeneamente a “poesia marginal”, podendo perceber, em vários poetas nela incluídos, valores e qualidades literárias. Quanto aos anos 80, objeto declarado de seu ensaio, considera-os uma década, comparada às anteriores, “pouco ruidosa, nada polêmica, sem embates teóricos” (p.175)¹⁰.

“Em nosso tempo, a arte poética não pode ter uma só medida; ela não é mais canônica, é uma composição de cânones” (p. 178). Essa afirmação resume o que venho discutindo: muito do que se lê como perda qualitativa na poesia contemporânea passa pela eleição de um cânone, por um critério de valor. Mas estamos no terreno da pluralidade, do cruzamento de cânones e, para Benedito Nunes, no campo da hermenêutica, já que “a compreensão canônica exige a hermenêutica”. Dessa união, o crítico e filósofo distingue dois resultados: a tradução como atividade poética e o fazer crítico da poesia enquanto hermenêutica dos textos, isto é, enquanto historicidade.

Buscando ordenar o múltiplo, encontrar afinidade entre as diferenças, o crítico reafirma, primeiramente, o que, na produção poética contemporânea, talvez esteja na origem da sua pluralidade: “fora do ciclo histórico das vanguardas”, os poetas “já não se acham mais sob urgente pressão da busca do novo – o império da tradição moderna”. Dentre esses, Benedito Nunes cita os que considera as “melhores vozes reflexivas da poesia recente”, de que participam inúmeros poetas de distintas gerações.

Se as catalogações são sempre problemáticas, especialmente dentro dos limites de um ensaio relativamente curto, mas que se quer abrangente, importa a percepção de que o ponto definidor da poesia contemporânea é a convivência da diversidade, em regime de pluralismo estético: poemas de teor classicizante, versos breves e rememorativos, iluminação epifânica, poesia encantatória, ritmo de canção, sacralização do cotidiano, verso gnômico. De tudo um pouco. Distinguem-se ainda nesse conjunto heterogêneo os poetas em que a glosa e a paródia são preponderantes, pela prática do que o ensaísta denomina “esfolhamento da tradição”: “conversão de cânones, esvaziamento de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas” (p. 179). Para Benedito Nunes, apenas essa relação intertextual livre e múltipla, esse passeio atemporal e extraterritorial pela “Biblioteca de Babel”, pode explicar os paradoxos e as contradições em obras como a de Ana Cristina Cesar.

Finalmente, a tentativa de condensar em algumas linhas as características de algo que é, por seu caráter híbrido, praticamente incondensável, leva o crítico a traçar quatro modos básicos de formar, constantes na poesia contemporânea: “a tematização reflexiva da poesia ou a poesia sobre a poesia; a técnica do fragmento; o estilo neo-retórico;

¹⁰ Embora essa afirmativa mereça discussão e até alguns reparos, assim como outras afirmações relativas à institucionalização da crítica entre o jornal e a universidade, acredito que não caiba aos propósitos e limites deste ensaio discuti-las aqui. Deixo-as, portanto, para outros escritos.

a configuração epigramática”(p. 179). Sem ignorar, obviamente, que todos esses elementos – formais e/ou conteudísticos – já estavam na poesia moderna. Mas, observa o crítico, “a retomada graças à qual hoje reaflore, verdadeira recapitulação retrospectiva do modernismo e de sua tradição, passa pelo duplo crivo axiológico, valorativo [...]: o hermenêutico [...] e o histórico-crítico [...]” (p. 179). São estes dois crivos que introduzem tanto as releituras do passado, ou a prática intertextual, como a possibilidade de ainda repensar, criticamente, o próprio mundo, situando-se, paradoxalmente, “ao mesmo tempo dentro e fora da história real”. E é sob o signo do paradoxo e da intertextualidade programáticas que me parece possível empreender a leitura dos poetas de nosso tempo.

Dizeres poéticos

Se admitimos a emergência de um novo tipo de sensibilidade poética, de novos e vários princípios estéticos, onde situar, no quadro da poesia brasileira contemporânea, o “novo” Haroldo de Campos da poesia da agoridade? O poeta tem consciência de que

o pós-utópico é um momento difícil em que você tem que saber que não é mais possível uma solução coletiva, saber que não há mais plano-piloto para reger seus poemas. Tem que se descobrir qual é o poema que você pode fazer na circunstância atual, na agoridade, a cada agora que surge. A cada novo momento se faz um poema, num momento x eu faço ‘Baladeta à moda toscana’, num momento y eu escrevo ‘O opúsculo goetheano’, num momento z eu escrevo ‘Finismundo a última viagem’. Em todos eles está presente a bagagem que eu adquiri como poeta concreto, quer dizer, eu não faço poesia concreta há mais de 20 anos. Se eu escrever um livro de sonetos, vão me chamar de poeta concreto...¹¹

¹¹ Trecho da entrevista concedida por Haroldo de Campos a Susana Célia Leandro Scramin em 28/6/90. Ver SCRAMIN, Susana C.L. *Para além do cisco do sol no olho*. Florianópolis: UFSC, 1991, anexo I, p. 31 (dissertação de mestrado).

De fato, o poeta de *A educação dos cinco sentidos* não é mais um poeta concreto. Retoma o verso, após ter declarado seu fim. Verso também praticado por Adélia Prado.

Para proceder à leitura, ora cruzada, ora em paralelo, dos dois poetas, é preciso tocar, inicialmente, em algumas questões não abordadas diretamente pelos críticos que acabamos de comentar.

A “eliminação de fronteiras” é um dos conceitos mais abrangentes e mais consensuais quando se trata da pós-modernidade. Por ele transitam as tensões especialmente no que diz respeito à relação entre

o fácil e o difícil, vanguarda e kitsch, letrado e popular, o alto e o baixo, cultura erudita e cultura de massa, passado e presente, cânone e anti-cânone, originalidade e citação, arte e vida, além de outras, com as conseqüentes implicações relativas à banalização e à indústria cultural. Tensões muito próximas de nós. É a partir dessa perspectiva que podemos ler, por exemplo, algumas das aparentes contradições num autor como Haroldo de Campos. Não poucas vezes a crítica brasileira, ao tratar do concretismo, acentuou, com reprovação, as propostas de vínculo entre a poesia e a propaganda, signo maior da sociedade de consumo, contidas em vários textos de Haroldo. Era a partir da “alta poesia”, Maiakovski e Mallarmé, que o poeta-crítico-teórico-tradutor afirmava, em 1957: “O poema concreto instiga um novo tipo de tipografia e propaganda e mesmo um novo tipo de jornalismo, além de outras possíveis aplicações (TV, cinema, etc.). [...] uma reversão de interesses, do jornal, de certas técnicas do jornalismo, para a órbita da poesia concreta não seria, portanto, um acontecimento desconcertante”¹².

A posterior aproximação com o movimento tropicalista e com Caetano Veloso, bem como as “performances” de projeções de poemas nos céus paulistanos e europeus através de raios laser, podem ilustrar um tipo de relação com a indústria cultural distante das previsões adornianas. Em “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, ensaio redigido em 1980, ao historiar a trajetória do movimento concretista em suas aproximações com a música, Haroldo explicita, positivamente, as relações possíveis entre a “cultura erudita” e a “cultura de massas”:

*Mais tarde, esse percurso poesia/música de vanguarda (erudita) reverteria para uma excepcional conjuntura brasileira: Augusto de Campos seria o principal crítico e propugnador da nova música popular de Caetano Veloso e Gilberto Gil [...]. O produssumo, como definiu D. Pignatari: a poética de invenção no consumo de massa, para além do ceticismo adorniano... Imagine-se só, como termo de comparação e demonstração, esta convergência ideal: Os 'Beatles' compondo em contato presencial com John Cage sobre textos de e. e. cummings...*¹³

Por outro lado, tanto a reivindicação de critério de autoridade emprestado pelo campo do erudito, no caso por Mallarmé, Maiakovski e John Cage, como a sofisticação tecnológica e, ainda, o princípio norteador de toda uma vida de militância cultural – “O Preceptor – Meisterludi – dá o tema: rigor!”¹⁴ – exemplificam mais do que a eliminação das fronteiras entre o erudito e o massivo, entre o fácil e o difícil, sua tensão. Ou ainda, olhando por outro ângulo, como diria Rouanet, não se

¹² Poesia concreta - Linguagem - Comunicação. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos*. 2ª ed. Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

¹³ *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 249.

¹⁴ Ciropédia ou a educação do príncipe. *Xadrez de estrelas*. Obra citada, p. 47. Neste poema de 1952, já estão presentes algumas imagens que marcam as concepções poéticas de Haroldo, independentes do concretismo, e que reaparecem com vigor em *A educação dos cinco sentidos*.

trata de nivelamento entre cultura de elite e cultura de massas, e sim, da tentativa, utópica, diga-se, de superar o elitismo, superando o “monopólio da cultura superior por parte da classe alta”¹⁵. Todavia, é preciso acentuar que, ao falarmos das fronteiras e sua eliminação, estamos adotando não o conceito simplista de homogeneização de produtos culturais, mas da tensão que se estabelece, ora por apropriação mútua, ora por contaminação, não necessariamente depreciativa, entre esferas que se queriam, ao menos teoricamente, distintas, autônomas e hierarquizadas.

A entrada de Adélia Prado no cenário cultural brasileiro toca em questões similares. Grande vendagem de seus livros – “best-seller” poético? –, manifestações favoráveis na crítica. Uma poesia aparentemente fácil, comunicativa, quase uma prosa coloquial, tratando de “coisas de mulher” entre outras coisas, direta em sua fragmentação. Uma poeta-prosadora vinda de uma cidadezinha do interior mineiro, que se já não chamasse Divinópolis, certamente assim seria nomeada a partir da palavra religiosa de Adélia Prado. Produziu poemas que em menos de dez anos se transformaram em “Dona Doida”, texto para teatro encenado com sucesso, por todo o país, pela muito competente, mas nem por isso menos “global”, Fernanda Montenegro. E se o teatro está no campo da chamada “alta cultura”, as estratégias de montagem e divulgação dos espetáculos a partir da notoriedade dos atores obtida como “artistas de televisão” reforça, em vez de eliminar, as tensões entre o campo da arte enquanto esfera supostamente autônoma e a indústria cultural. Se tais fatos não servem para valorizar, por si só, a obra de Adélia Prado, também não a desvalorizam. Colocam, simplesmente, a tensão de que vimos tratando. Isso sem falar dessa mesma tensão elaborada na própria obra, o que abordarei mais adiante.

Outra fronteira que se dilui, ou melhor, se tensiona na pós-modernidade, é a de gênero, entendida em sentido amplo. Gêneros literários se mesclam, se aproximam, dialogam. A crítica e a teoria surgem no poema; a poesia contamina o ensaio; a prosa de ficção, a história. E vice-versa. Os gêneros autobiográficos ganham estatuto literário, vida e ficção se confundem e se interpenetram. Os exemplos abundam, mas para ficar apenas com os meus eleitos nesse ensaio, basta lembrar o constante vaivém entre crítica, teoria e poesia na obra de Haroldo, mediadas pela atividade tradutora. E, inclusive, uma certa discursividade (poesia discursiva é igual a poesia tradicional, pregava Haroldo), tons circunstanciais e elementos autobiográficos podem ser lidos nos poemas de *A educação dos cinco sentidos*. Adélia, por sua vez, funde ficção e realidade, mistura sua própria vida à obra, transporta elementos da prosa para a poesia e vice-versa. Isso sem falar nas relações de gênero, em que feminino e masculino se redimensionam e vêem suas hierarquias canônicas serem subvertidas, quando não diluídas, mesmo sem mili-

¹⁵ ROUANET, Sérgio Paulo. O novo irracionalismo brasileiro. *As razões do iluminismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 124-146.

tâncias feministas explícitas.

Quanto à fronteira entre o universal e o particular, traduzida em termos de internacionalização e regionalização, ou ainda de cosmopolitismo e provincianismo, sem tocar diretamente nos ensaios de Haroldo de Campos que recobrem praticamente todas as questões envolvidas no debate contemporâneo, a leitura cruzada das obras poéticas de Haroldo de Campos e Adélia Prado exhibe, quase por si só, a tensão entre estes dois pólos. Relativização e deslocamento da idéia de um centro, de um único lugar simbólico a partir do qual se pode produzir poesia de boa qualidade. Lugar polivalente que pode incluir o sujeito.

Se a eliminação de fronteiras, ou em outras palavras, a tensão entre limites é um elemento caracterizador da atividade artística pós-moderna (sem esquecer das outras atividades), concordo com a posição de Linda Hutcheon em priorizar, dentre os aspectos caracterizadores do pós-moderno, a relação com o passado:

aquilo que quero chamar de pós-moderno é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da 'presença do passado'. [...] não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade [...].¹⁶

Certamente se pode objetar, mais uma vez, que a modernidade efetua, através da paródia, a reavaliação crítica do passado. Aliás, é pela oposição paródia/pastiche que Jameson distingue, respectivamente, modernismo/pós-modernismo, com sinal negativo para o segundo termo da conjunção. É preciso, no entanto, observar que o “retorno ao passado” empreendido pelos poetas contemporâneos pode ser afirmativo, sem deixar de ser crítico, sem deixar de ser historicidade, sem deixar de ser uma reinterpretação. E tal retorno se dá de forma programática: seja pelo pastiche, recuperando estilos e formas esquecidas para deslocá-los, seja pelas várias formas e fontes de citação, seja pela intensa atividade tradutora e transcriadora, como diria Haroldo, seja pelo resgate dos esquecidos pela história oficial.

Intensificação da intertextualidade, ou, melhor dizendo, da hipertextualidade – e penso, é claro, nos *Palimpsestes* de Genette – como projeto estético-crítico, como modos de retornar ao passado, instaurando descontinuidades, desestabilizando certezas, relativizando o conceito de novo. Eis um dos paradoxos da poesia e da própria cena contemporâneas: exatamente onde ela é acusada de eliminar a referencialidade

¹⁶ *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 20

do tempo histórico, deslocando, cruzando e sobrepondo tempos e textos diversos, é exatamente nessa prática desestabilizadora que se dá a historicidade, que se potencializa a crítica.

Na poesia de Haroldo de Campos a presença do passado sempre foi muito forte. Mesmo nos tempos da militância concretista, em que a poesia que se pretendia propor e, até, impor, projetava-se nitidamente para o futuro a partir de seu compromisso com um presente de modernização, ou, mais ainda, num tipo de presente que se via como literalmente na “vanguarda”, mesmo aí a presença do passado é muito forte. Não há dúvida de que se tratava de um processo de legitimação da própria prática concretista, através da construção dos antepassados. Um passado construído pela seleção rigorosa da “tradição válida”, que deseja reescrever a própria história a partir do presente autocentrado. No entanto, sem jamais ter renegado os princípios teóricos que enformaram sua militância poética e cultural, o Haroldo de Campos dos anos 80 intensifica sua atividade tradutora e transcriadora, abre o leque de possibilidades e amplia suas incursões pelo passado, indo aos textos, por assim dizer, fundadores: Homero e a Bíblia; Finismundo e Qohelet.

É sem dúvida *A educação dos cinco sentidos*, único livro de poemas publicado por Haroldo de Campos nos anos 80, o que melhor exemplifica essa poesia “da agoridade”, que não se confunde com poesia do momento presente, e se constrói, paradoxalmente, pela intensa revisitação do passado. Sem entrar na visão pedagógica que funcionaliza esta poesia desde o título – título do livro como um todo, de uma parte dele e do poema de abertura¹⁷ –, vamos encontrar, no conjunto do volume, uma grande heterogeneidade entre os poemas. E o leitor mais antigo de Haroldo certamente se surpreende ao encontrar, neste livro, grandes diferenças em relação ao anterior, *Signância quase céu*, e talvez se surpreenda ainda mais ao constatar que poemas bem mais antigos do próprio Haroldo, poemas pré-concretistas, em pleno uso do verso aí ecoam. Dessa volta a seu próprio passado, à “Ciropédia ou a educação do príncipe”, Haroldo retoma as imagens do rigor e da educação pela poesia.

Dos 50 poemas que, divididos em cinco partes, compõem *A educação dos cinco sentidos*, cerca de 20 são poemas longos, seja para os padrões concretistas, seja para aqueles em voga nos anos 70. São poemas com mais de vinte versos, sendo que a “Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács” combina seu verboso título com 144 versos! Sim, versos. Porque neste livro não mais nos deparamos com a palavra estilhaçada no branco da página, com o poema constelação predominante até o livro anterior. Isso não quer dizer que Haroldo tenha “retrocedido” em sua poética, raciocínio aplicável apenas numa perspectiva evolucionista linear. Bem ao contrário, creio que o poeta retrabalha sua poesia, enriquecendo-a com as múltiplas possibilidades de com-

¹⁷ Esse ponto foi tratado por Susana Scramin em sua dissertação de mestrado, já referida.

posição a partir da biblioteca e que a história da poesia lhe dá.

Este livro conta, de algum modo, histórias da poesia. Primeiro, da própria poesia desenvolvida por Haroldo e seus pares, não sem uma boa dose de ironia, mas também de narcisismo e de rancor, de auto-referencialidade autobiográfica um tanto cabotina: “a” poesia é igual à sua poesia; os percalços “da” poesia são os percalços do poeta ressentido frente a seus contemporâneos – “e todo mundo querendo tricaptar/ há mais de trinta anos/ esses trigênios vocalistas”¹⁸. No entanto, além de registrar sua luta poética, Haroldo parece subvertê-la ao reafirmar conceitos de poesia pelo olhar de um eu, de um sujeito situado no tempo e no espaço e que rememora, na velhice, sua própria história; que expõe versos de circunstância, apesar das mediações de linguagem e dos distanciamentos daí decorrentes, como na série “Austinéia desvairada”; e que escava textos remotos no tempo e no espaço, passeando entre o pensamento e a poesia: revisita Heráclito e a lírica de Mitilene, revê al-Ghazzali e Heidegger, vai à China do século VIII para reescrever Li Po em duas versões, depois de rever Mencius. Passeia pela Provença, traduz uma anedota barroca, homenageia Vallejo, citando Sousândrade e Shakespeare, inventa um diálogo entre Ungaretti e Leopardi e, num dos melhores poemas do livro – “Baladeta à moda toscana” – desloca para a São Paulo contemporânea a balada do exílio de Guido Cavalcanti¹⁹. Além do processo de recriação, em que parodia versos e imita o estilo, Haroldo praticamente infla o poema com tal abundância de citações e alusões, de ordens e tempos diferentes, acabando por construir um poema sem fronteiras demarcadas, pleno também de lirismo, humor, sutil ironia e extrema riqueza sonora. Um bom poema, digamos, pós-moderno.

Mas não basta. Além da presença ostensiva do passado, explícita nas longas e detalhadas “notas” que complementam os poemas no final do livro, a variedade e intensidade das citações e referências, ao longo de quase todos os poemas, fazem de *A educação dos cinco sentidos* um exemplo mais do que eloqüente da hipertextualidade, ou da intertextualidade acirrada e programática que parece caracterizar, sem demérito, a poesia contemporânea. Não há apenas destruição ou devoração do passado, ou rupturas que se queiram nítidas e definitivas. Há homenagem e resgate, que também se tornam críticos ao espraíarem a idéia de uma “única” tradição, ao trazerem elementos díspares para uma renovada percepção estética contemporânea.

Se em Haroldo de Campos o retorno ao passado literário, incluindo-se nele o seu próprio, é ato explicitamente programático em seu fazer poético mais recente, o mesmo não se pode dizer da poesia de Adélia Prado. Pelo menos quanto à explicitação. É verdade que seu comentadíssimo poema “Com licença poética”, que abre *Bagagem*, dialoga com outro poema de abertura, o “Poema de sete faces”, o pri-

¹⁸ “Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács”, obra citada, p.104-127.

¹⁹ Haroldo distingue este seu poema, “inspirado” em Guido Cavalcanti, da tradução propriamente dita, feita por ele como adendo ao ensaio “O doce estilo novo: (Bossa-nova) na Itália do *duocento*”, publicado no Folhetim nº 339, *Folha de São Paulo*, 17/7/83. Caracteriza-se, assim, a distinção entre “transcriar” como ato tradutor e “criar a partir de”, relativizando o conceito de originalidade.

meiro que se lê em *Alguma poesia*, no primeiro livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade, já devidamente canônico em 1976. Diálogo retomado por Adélia em outros poemas do mesmo livro, assim como em outros poemas dos outros livros, em que além de Drummond entram na conversa, muitas vezes sendo citados nominalmente, Guimarães Rosa, Murilo Mendes, Fernando Pessoa, Castro Alves, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Gregório de Matos, Manuel Bandeira ou Camões. História oficial da literatura brasileira, diria certamente Haroldo de Campos. E, nessa história, a relação mais forte, mais explícita, um misto de amor e ódio, e de elaboração da tão moderna “angústia da influência” se dá com a “herança” do mineiro de Itabira. Mas há também alusões menos corriqueiras a qualquer estudante de poesia, como no verso “Já li ‘mar de sargaços’; seja o que for, é belo”²⁰. Terá Adélia Prado lido Jean Rhys?

²⁰ “Bitolas”, poema do livro *Coração Disparado*. Em *Poesia reunida*, p. 205.

Não me parece, contudo, que essa presença do passado, ou essa intertextualidade seja o ponto mais forte ou mais determinante na obra poética de Adélia Prado. Não é tão evidente o projeto de elaboração poética a partir de outros textos do acervo literário aludido, dessa biblioteca quase que oficial. Embora esteja bastante presente esse passado, o que lemos em “Licença poética” é, paradoxalmente, uma poeta que se propõe uma tarefa fundadora, geratriz de uma linhagem que se definirá pelo papel feminino, pela diferença. No lugar do anjo torto que vive na sombra, surge o anjo esbelto que toca trombeta; à sina de ser *gauche* na vida, sobrepõe-se a de carregar bandeira. Num ato inaugural: “...Cumpro a sina./ Inauguro linhagens, fundo reinos/ – dor não é amargura./ .../Vai ser coxo na vida é maldição pra homem./ Mulher é desdobrável. Eu sou.” (p.11)

Certamente a defesa de uma poesia de expressão lírica no Brasil de 1976 pode ser lida como volta ao passado, como retrocesso. Como volta a um passado romântico, mas com dicção coloquial e moderna. Mas que recusa a maldição do poeta moderno e busca suas raízes num passado extremamente mais longínquo do que aquele representado pela produção literária brasileira que a antecede. A mesma imagem de recusa das heranças imediatas e da busca de re-fundação a partir de raízes antiqüíssimas reitera-se em lugares inaugurais na poesia de Adélia: está também no primeiro poema do segundo livro. Significativamente, o poema chama-se “Linhagem”. Poema longo, discursivo, descreve/narra situações corriqueiras, modos de vida de “pais” e “avós” desprovidos de heroísmos e “que jamais pensaram em escrever um livro”. Nada de heranças nobres, de dicções poéticas “elevadas”. Mas, diz o poema, “Minha árvore ginecológica/ me transmitiu fidalguias, gestos marmorizáveis”, e falas que só se atualizam na palavra poética depois de depuradas em novo ato inaugural, que nega origem, ascendências ou marcas de autoria: “esta sentença não lapidar, porque eivada/ dos solu-

ços próprios da hora em que foi chorada,/ permaneceu inédita, até que eu,/ cujas mães e avós morreram cedo,/ de parto, sem discursar,/ a transmitisse a meus futuros,/ enormemente admirada.”

A mesma preocupação em marcar uma ancestralidade quase além do tempo, e por isso mesmo indefinida, e a poesia como expressão do sentimento, como fruto da experiência emocional transmissível, mesmo que mediada pelo diálogo com outras vozes, é recorrente e retorna, ainda uma vez, num poema de *Pelicano*; último livro de poesias de Adélia Prado. Em “Heráldica”, o poema se abre com dois versos decassílabos, barroquizantes, à Gregório de Matos, nitidamente paródicos, para, a partir do terceiro verso, baixar e mudar o tom, retomando o discurso sobre a poesia e sobre a crítica com muitas alusões a fontes diversas:

*Grande luxo é ser pobre por escolha,
tentação de ser Deus que nada tem,
orgulho incomensurável.
Por causa disso sou advertida
de que muitos me precederão no Reino,
os ladrões, os maus poetas
e pior, os bajuladores que os louvam.*

.....
*Sei quando um verso é mau,
quando não vem desgarrado
da margem ignota da alma.*

.....
*Só posso dizer que é amor
esta fadiga de catar as pérolas,
descobrir nos brasões a milenar linhagem.
Ninguém sabe o que diz quando fala dos pobres.*

Parece que essa busca nos “mil avós”, busca da milenar linhagem, que se refunda na mulher desdobrável confrontada a valores poéticos garimpados na tradição, mas encontrados fora do centro, “na margem ignota da alma”, parece que essa busca, ao ser lida na relação com a religiosidade erotizada, ou com a sexualidade sacralizada, sinais invertidos que marcam toda a obra de Adélia, aponta para um passado textual muito antigo e muito presente nessa obra. Passado que faz a convergência com a obra de Haroldo de Campos e que, se leva a produtos poéticos aparentemente muito distintos enquanto realização, leva também a uma espécie de iluminação compartilhada pela imagem do sol, pelo mesmo solo: a Bíblia, a tradição barroca.

Sol, lua, ouro, prata, amarelo, roxo. Um cisco de sol no olho. Um jogo que pode ser jogado pelos dois parceiros neste ensaio. Metáforas

solares e desdobramentos do amarelo em que os dois poetas se encontram. Encontram-se para nos deixar ler que os rumos da poesia brasileira dos 90 pode ter assimilado, da imaginária conjunção destes poetas, na pluralidade de seus caminhos, não a desqualificação literária, não o novo pelo novo, não a imediatez da vida travestida de poesia, mas as possibilidades de, cruzando linhagens e linguagens da tradição, encontrar o rigor e a simplicidade. Encontrar poesia.

