

## O PELICANO - O SER DEFINE O SER

Adelita Vieira Rêgo

### INTRODUÇÃO

O presente ensaio é dedicado a alguns aspectos metalingüísticos evidenciados em *O pelicano*, de Adélia Prado, analisando esta obra sob o ângulo da teoria fenomenológica de Roman Ingarden.

Considerando Adélia Prado um dos maiores poetas da atualidade, propõe-se esse estudo a detectar quais os aspectos metalingüísticos que carregam a marca da modernidade na obra da reconhecida artista. Estamos convencidos de que ela inova neste redimensionamento da literatura brasileira a que se convencionou chamar metalinguagem. Este novo procedimento encontra expressão, atualmente, nas variadas artes do país e, como procedimento recorrente, transformou-se em objeto de constante observação.

Temos por escopo evidenciar o procedimento metalingüístico por meio da análise fenomenológica de Roman Ingarden que, por sua vez, baseia sua proposta nos estudos filosóficos de Husserl. Para tanto, foram escolhidos o poema "*A rosa mística*" e excertos da obra que pareceram apropriadas à corroboração da idéia esboçada.

Como gostaríamos de que este estudo chegasse às mãos de estudantes de graduação em Letras, abrimos o estudo com algumas preliminares teóricas que possibilitarão ao neófito uma base teórica para a análise proposta por Roman Ingarden.

Evidentemente que esse estudo é insuficiente para esgotar o tema proposto, mas espera-se contribuir com uma parcela mínima, na compreensão e apreensão da essencialidade da obra de arte *O pelicano*.

## PRELIMINARES TEÓRICAS

Foi na busca de uma definição do ser da literatura que o polonês Roman Ingarden desenvolveu a fenomenologia, teoria filosófica baseada no método fenomenológico da primeira fase de Edmund Husserl.

Segundo Husserl, a consciência é o requisito necessário e anterior para que um dado adquira existência no mundo. Sendo assim, não há um conhecimento das coisas como elas são, mas como elas se mostram, como o sujeito cognoscente as percebe. Nesta percepção do objeto cognoscível observa-se também o conceito de intencionalidade, que consiste no voltar-se da consciência para algo que não é ela, ou seja, o movimento da consciência de tender para o objeto que existe fora de si. Imbricado na intencionalidade, surge o fenômeno: tudo aquilo que, percebido pela consciência, torna-se apreendido por ela, ou seja, tudo aquilo que, como fenômeno, torna-se objeto de conhecimento. O método fenomenológico consiste em “pôr o mundo entre parênteses”, pois para Husserl a consciência deve-se despojar de todo conhecimento anterior que tenha sobre o objeto cognoscível, apreendendo a essência desse objeto através dos fenômenos imutáveis. Dessa maneira, o estudioso garante a apreensão do conhecimento verdadeiro, sem que haja possibilidade de erros.

A preocupação de apreender na obra de arte literária uma estrutura imanente que correspondesse à sua natureza ontológica, discordante das definições estereotipadas e dos conceitos tradicionais, impulsionou Ingarden a, numa atitude extremamente científica e ao mesmo tempo com uma atitude estética, propor que a obra de arte literária seja como a constituição de um sistema de estratos heterogêneos. Os estratos são dependentes entre si e inseparáveis como existências autônomas que juntos, harmonicamente, ensejam a polifonia da obra de arte literária de que falaremos mais adiante.

Através dos estratos singulares, Ingarden observa os múltiplos papéis e funções dos mesmos, bem como suas inter-relações na estrutura da obra literária. Como cientista sobre o objeto cognoscível, opera uma “incisão transversal” que põe a nu a estrutura da obra, ao tempo em que opera uma “incisão longitudinal”, visando apreender as qualidades metafísicas e os diversos sentidos de “verdade” num texto artístico.

Ressaltando o caráter ontológico da obra de arte literária como produto da consciência, Ingarden enfoca quatro estratos principais que são essenciais para que se configure uma obra literária: o estrato fônico-lingüístico, constituído por palavras, frases e períodos, é a primeira configuração percebida pela consciência numa obra literária; o estrato das unidades de significação,

que se preocupa com a compreensão dos sentidos das formas e sons configurados no estrato fônico. Desses dois estratos emergem mais dois percebidos pela consciência a nível sensorial: o estrato das objetividades apresentadas, que se configura em tudo que é projetado numa obra (coisas, pessoas e estados, etc.) e o estrato dos aspectos esquematizados, que tem sua determinação e existência, em sentido potencial, nas relações objetivas projetadas pelas frases e pelos objetos por elas apresentados. Tais aspectos ficam em “estado de disponibilidade” na obra e são completados de acordo com a vivência do leitor.

A função e atuação de cada um desses estratos faz com que a obra de arte literária seja uma produção multiestratificada de caráter polifônico, isto é, todos os elementos da obra se inter-relacionam e atuam, dando origem a um todo harmônico de configuração singular. Ingarden adverte que o caráter artístico de toda obra de arte literária decorre da harmonia polifônica aliada às qualidades de valor estético e às qualidades metafísicas.

## O PELICANO: POÉTICA DO FAZER E SER

A arte contemporânea está sendo obrigada a tematizar a própria sobrevivência e crise, onde o artista, consciente dessa luta, procura acompanhar a evolução do homem moderno. Assim, a metalinguagem apresenta-se como procedimento artístico com signo moderno, configurado até mesmo na posição de vanguarda, porque tematiza o processo criador e expõe a obra e sua linguagem, deixando o espectador de ser um mero contemplador de “algo inacessível” (pelo próprio caráter da inspiração mágica e divina), para transformar-se em co-partícipe do processo de criação da arte.

Segundo Walter Benjamin, o novo conceito de arte mudou a sensibilidade e a percepção, produzindo uma nova consciência da linguagem técnica: a arte apropria-se do seu código como pretexto para desnudar-se, isto é, mostrar o seu próprio código. Pode-se detectar no mundo artístico em geral este procedimento, tanto no cinema, como na pintura, no teatro, na música popular e, muito especialmente, na literatura.

É preciso, portanto, tecer algumas considerações sobre a metalinguagem na literatura moderna. Em termos de discurso e suas regras, não seria privilégio da arte moderna esse enfoque, pois desde Aristóteles já se pensava a linguagem na literatura. Entretanto, o que se discute neste estudo é a reflexão sistematizada de um conceito - veiculada pela arte literária e para a arte literária - cuja linguagem procura equacionar o dizer e o fazer da

literatura.

A palavra utilizada no discurso literário é objeto comum ao poeta e ao leitor, sendo portanto maior o desafio ao poeta: desautomatizar o signo insensível do falante, transformando-o em ícone, pleno de significações, capazes de dizer e fazer a própria literatura.

Nesse sentido, o leitor, obrigado a “criar” com o poeta, passa de mero assistente passivo, para desempenhar um papel muito mais ativo, já que reflete e questiona a própria arte. Vista sob esse prisma, a sobrevivência da poesia depende diretamente dos leitores que encontrar. Evidente que há risco de a poesia transformar-se em arte restrita a especialistas (iniciados na arte), mas é um risco que a tem desafiado, diante da necessidade de resguardar a sua identidade, garantir o que lhe é específico.

Entre as obras que trazem a metalinguagem como procedimento artístico paradigmático, destaca-se a obra de Adélia Prado. No presente estudo, observou-se que a recorrência ao tema criação poética é uma constante na maioria dos poemas do seu livro *O pelicano*. Essa intencionalidade da autora se apreende desde a divisão do livro em subtítulos que constata a obcecada preocupação com o tema (Licor de romãs - Jardim das Oliveiras - O pelicano - Colméias), até o próprio tecido dos poemas, que se tranveste de linguagem em tema e exemplo, como poema dentro do poema, como metapoema:

“Sai, travesti poético. Arre! Credo!”

No poema “Genesíaco”, as objetividades “homem”, “fogo”, “genesíaco”, “vocativos” remetem-nos a concretizações do homem primordial e a palavra ganha significado mítico, pelo seu próprio caráter fundador e instaurador do mundo. Como o homem primitivo tem necessidade de nomear as coisas para fundá-las, o próprio poeta é convocado pela poesia - nomeação e figuração do existente, configuração da própria existência das coisas.

Convocado pelo amor, tudo se resume à ação do poeta sobre a palavra fundadora. A necessidade da palavra para o homem primitivo é comparada à necessidade de poesia do homem atual, sendo facultados ao poeta todos os direitos sobre a palavra, como um Deus fundador na criação do mundo. Essa responsabilidade é maior por ser o poeta um sobrevivente entre os homens que são muitos. Conotando isso, temos os versos iniciais do poema “Genesíaco”, referentes à objetividade “homens”; há um maior número de sílabas (13 no verso inicial), mas quando a ação do poeta transmuda-se em palavras, ou seja, em poesia - como a de um Deus - os versos se resumem em quatro sílabas - “ó Deus, ó Pai” - numa configuração da função do poeta: o significante transforma-se no seu próprio significado, ser absoluto.

Na busca da forma perfeita, no desafio constante, o poeta constrói a palavra ambígua originária e a reconstrução nasce do natural acoplamento significante x significado.

“Não construí as pirâmides. Sou Deus”.

Por outro lado, o “eu lírico” continua questionando-se, dialeticamente, sobre a tirania da forma: “É quando mais sei que não sou Deus”. Essa preocupação perpassa todo o livro. Mesmo quando infrator da gramática, o “eu lírico” reassume o seu lugar de Deus, não matando o cacófato, refletindo como um espelho significativo a tirania gramatical:

“Também quero infringir.

Quem ama mata o cacófato”.

A metafórica poesia de Adélia Prado constrói-se sobre uma linguagem específica onde não falta metáforas geniais para criação poética. Alcançando o fio metafórico como realização do poético e engrenados significantes e significados, “basta um beijo/ e a delicada engrenagem movimenta-se”.

Para criar a ilusão da imagem, tornando o discurso rico em aspectos suscitados pela intencionalidade, o “eu lírico” traz metaforicamente a figura do pelicano, imagem que conota a própria atividade do poeta. Como se sabe, o pelicano é uma ave que costuma trazer no papo a alimentação dos seus filhotes, daí a comparação. A impressão visual trazida dessa ave que, embora livre, voa com dificuldade devido ao seu peso e à sua atividade de provedor, compara-se com a do poeta, que se dispõe “a falar do que não sabia”. Daí então as percepções do leitor diante do pelicano fazem todas as associações possíveis.

Em *O pelicano* a definição de poesia se dá em termos de recriação do amor, como ocorre em termos de poética. Assim, o amor é definitivamente existente na personificação de Jonathan. A preocupação do “eu lírico” em se mostrar amante desejosa é pejada da intencionalidade de valorizar o tema, submetendo-se à sua finalidade metalingüística, pois Jonathan é a própria poesia, desejo que se mantém consciente de transformar sempre em fusão significante x significado:

*“Eu já amava Jonathan  
porque Jonathan é isto,  
fato poético desde sempre gerado,  
matéria de sonho, sonho,  
hora em que tudo mais desce a desimportância”.*

A objetividade “silêncio” em *O pelicano* pode ser encarada muitas

vezes como exercício metalingüístico. Em "A vida eterna", conota o nada = tudo, caos = mundo que se instala na criação literária, não como ausência de comunicação, mas como a comunicação feita através do silêncio, em plena conotatividade. Devido à precariedade da palavra, o silêncio diz o indizível. A objetividade "silêncio" leva ao branco da folha de papel que, por sua vez, esquematiza o aspecto psicológico do "eu lírico": na ausência, a presença de todas as cores e vozes = silêncio.

*"Onde está Deus?  
Abril renasce é do cosmos  
no mais perfeito silêncio.  
É dentro e fora de mim.*

O sonho também é uma objetividade constantemente retomada em Adélia Prado, talvez pelo próprio caráter fantasioso e imagético da poesia, só que o sonho aqui não resulta de um "pôr a dormir" simplesmente, mas decorre da própria atividade da "bela adormecida" que, ao contrário da lenda infantil, mantém-se cada vez mais bela porque mais experiente:

*"Mais é de noite, quando a alma vigia  
e um olho, que não o do corpo, espia".*

Nada em *O pelicano* deixa de passar pelo crivo da consciência do poeta. Tudo é intencional, até mesmo a divisão do livro em subtítulos constitui-se fenômeno de recriação da criação poética: "Licor de romãs" - o título do primeiro livro - conota a própria embriaguês primeira no ato de criação. Inspiração? Poesia é prazer quase físico, urgência na busca da forma que traduza o sentimento embriagador: como deixar de beber desse licor se o poeta foi "convocado pela voz do amor?". "O Jardim das Oliveiras" conota o sofrimento, a dor, portanto, a catarse que toma o poeta por estar alerta enquanto os outros dormem. Somente ao realizar-se no contexto "amor - poesia" esse sofrimento é superado. A realização da poesia é consubstanciada na força do sacrifício cristão como doação: ato de doar + ação = escrever. "O pelicano" indica que poesia é jogo, é acoplamento natural entre significante x significado. É fundação através da palavra de onde tudo provém. E, finalmente, em "Colméias", a poesia é deleite e trabalho, prazer supremo de se saber homem - Deus:

*"Como abelha em seu afinco  
trabalho para que entendam".*

No poema "A rosa mística", desde o título já se percebe uma metáfora extraordinária ao ser da poesia. A adjetivação da metáfora empresta ao

substantivo uma característica de contemplativo, de misterioso, no devotamento de uma idéia, ou seja, da poesia.

Com a leitura do poema "A rosa mística", o leitor se depara, primeiramente, com o estrato fônico-lingüístico, que possibilita o primeiro contato com o ser do poema. Este, por sua própria essência, é constituído por uma série de palavras que se seguem e formam frases que, por sua vez, formam o todo do poema. No decorrer desse mesmo poema, há uma assonância da vogal *li*. Essa assonância chama mais a atenção do leitor porque recai sempre na sílaba acentuada.

*"A primeira vez  
que tive a consciência de uma forma,  
disse à minha mãe:"*

Ainda com relação ao estrato fônico, observou-se uma nasalização das vogais *lãl, fãl, lãl, fãl, fãl*, que parecem se opor à vogal *li*, funcionando no poema como o grito incontido do poeta, e, no contexto, obtém a conotação de firmeza, determinação e alegria que o próprio fazer poético suscita no poeta.

À poesia de Adélia Prado não se impõe uma metrificação tradicional nem uma disciplina rítmica rígida. A rosa mística apresenta um ritmo imprevisível e liberado, com o uso de versos livres, onde existe uma predominância de versos heptassílabos, que traduzem melhor a construção poética:

*"E por que contristava a alma  
sendo ela própria alegria  
e diversa da luz do dia  
banhava-se em outra luz?"*

Começando o poema com um período composto, o "eu lírico" ressalta a emoção da "primeira vez" diante da "consciência de uma forma". Inicialmente, a forma apresentada no segundo verso pode ser comparada a uma "cesta" no quarto verso. A partir dos versos quinze e dezesseis traduz-se a idéia de uma forma que bem pode ser no sentido de cesta, isto é, recipiente, como também a palavra poética, ícone, alternando-se em significante e significado numa cadeia mais ou menos interminável. Esse sentido dinâmico da palavra na literatura ocorre através da conotação de uma aparência visualizada no objeto de representação, no caso, a cesta. Chegou-se também a esse outro significado: o incontido dentro do contido, através dos versos:

*“Entendi que as palavras  
daquele modo agrupadas  
dispensavam as coisas sobre as quais versavam”.*

É importante ressaltar que foi a primeira vez que ao “eu lírico” ocorreu a sutileza da forma e, desde então, o aprendizado de poesia, ou melhor, o seu conceito de poesia começou a esboçar-se através de uma experiência que começa no plano objetivo, mas sente-se indubitavelmente atraída para o mundo subjetivo:

*“começando a inquietar-me pelo medo  
do que era bonito desmanchar-se,  
até que um dia escrevi:”*

Ainda a esse respeito, observa-se que o poema, desde o início, tem uma carga crescente de subjetividade, e mesmo as objetividades são usadas apenas como pretexto para que o poeta possa externar toda a sua emoção diante do fazer poético. Essa subjetividade está expressa, principalmente, na escolha dos verbos de significação pertencentes ao segundo estrato: “tive” (verso 2); “inquietar” (verso 6); “pensava ser” (verso 12); “entendi” (verso 14); “contristava” (verso 24), finalizando com o verso “escrevi!” (verso 33). Apesar de delimitar em uma ação concreta, abarcam também toda possibilidade do abstrato e sintetizam o fazer poético.

Em “A rosa mística”, o poeta expõe como se dá a construção poética numa alquimia moderna e perfeita através das objetividades “consciência” (verso 2) e “construção” (verso 14, 15 e 16); não deixando de lado, porém, a fórmula mais antiga do sentimento (verso 6 e 7). Ao expor assim a técnica de construção do poema, Adélia Prado faz com que o mesmo seja visto sob o novo ângulo da construção, isto é, faz com que o poema seja experimentado como objeto artístico menos enigmático e distante, participando o leitor mesmo da sua feitura.

Mas um poema não emerge somente da forma que deve questionar e conter a própria essência. Nesse sentido é que se deve aprisionar a essência nas objetividades apresentadas pelo poema: “alma”, “luz” e “lembrança” são objetividades que, pela sua própria natureza etérea e fluida, conotam o próprio tecido da poesia. Por outro lado, são apresentadas objetividades como “noite”, “negrume” que podem suscitar no leitor o indiviso e informe - o próprio caos do mundo sem a arte literária. Mundo que emerge da escuridão da noite, sem a possibilidade de experimentar a claridade concedida pela arte literária.

O poema também faz um questionamento sobre o que leva o poeta a escrever, ao mesmo tempo em que responde apenas com um motivo forte: escrever é um ato de eternização, perenização do existente através da palavra. Inquieto, o poeta se questiona sobre a fugacidade da vida: “neste quarto meu pai morreu”. O poema é uma forma de parar o tempo, impedir o desgaste das coisas como um Deus, tudo isso através do uso da palavra, pois esta tem a força fundadora de uma nova ordem mágica no mundo:

*“Entendi que as palavras  
daquele modo agrupadas  
dispensavam as coisas sobre as quais versavam,  
meu próprio pai voltava, indestrutível”.*

O verso “inquietar-me pelo medo” vem sintaticamente ligado ao verso “do que era bonito desmanchar-se” por um “enjambement” que completa a significação de que a beleza do poema não está somente nas palavras, mas também na construção sintática engendrada pelo poeta de maneira peculiar e única.

No verso 14, há a introdução da oração através da hipotética comparativa “como se” que, sintaticamente, introduz a comparação entre a literatura e a pintura, pois o poema eterniza a emoção e, pela sua própria condição de arte, proporciona ao poeta o prazer e a catarse conotados no verso 21:

*“agora podes comer as frutas”.*

É interessante ressaltar que os versos 18, 19 e 20 obedecem à mesma silabação, enquanto o verso 21 (do qual falou-se há pouco) quebra essa previsibilidade com as suas nove sílabas, acentuadas diferentemente dos versos anteriores, conotando o prazer mais prolongado, desfrutado pelo poeta ao término do trabalho poético. O gozo que a poesia proporciona é mais pleno? Talvez aí esteja a explicação para o tamanho do verso. “A fruta” traz em si mesma a conotação de poesia que alimenta e realiza o poeta.

Auto-conceituando-se mais uma vez, a poesia é a ordenação do caos que, à semelhança das palavras arrumadas, ordena-se através da própria estrutura da poesia. O verso 23 “de onde vinha?” questiona-se, apesar de saber de antemão a resposta: a ordem do caos depende da força ordenadora da palavra. E o poeta, mais que ninguém, precisa ordenar sintaticamente as palavras para ordenar o mundo.

O encadeamento dos versos seguintes, sintaticamente dependentes, traduz a alegria da apreensão do instante poético como luz para o poeta e para o leitor. Talvez para realçar ainda mais o momento de captação, essa

consagração do instante, é que o poeta utiliza-se de uma rima externa:

*"E por que contristava a alma  
sendo ela própria alegria  
e diversa da luz do dia  
banhava-se em outra luz?"*

No poema, é questionada ainda a recuperação do tempo, pois para a poesia ele é reversível, uma vez que o fazer poético se instala no presente e capta a emoção para o momento presente, ficando a poesia como instalação de um novo mundo. O que importa é o tempo perenizado pela poesia, a reintegração da vida conseguida pelo poeta, através da palavra poética e não a desintegração da matéria ("desmanchar-se").

Pelo seu próprio caráter metalingüístico, "A rosa mística" é um poema, ou melhor, um metapoema que se monta e desmonta, equaciona-se no fazer = dizer. A intenção é tornar mais familiar a própria construção.

O poeta monta, reconstrói (o primeiro poema) dentro do poema "A rosa mística", resultando disso uma mensagem que indica a sua própria estrutura. Como a experiência de construção do poema está contida na experiência atual do poeta, o poema de hoje é também uma "narração", reinvenção e tomada da primeira experiência. O primeiro poema se abre dentro de "A rosa mística" com uma espécie de aspas, como se o poeta fosse o tradutor de si mesmo. Esse procedimento conota o próprio ser da literatura: um discurso que se apropria de um objeto para falar de si mesmo.

*"Então prossegui! neste quarto meu pai morreu...  
Podes fechar-te, ó noite,  
teu negrume não vela esta lembrança!"*

Dessa alquimia resulta uma mensagem que conota a própria estrutura do poema, que a si mesmo se espelha, desnudando-se na intenção de mostrar-se como objeto artístico. Para fazer e dizer, o poeta reconstrói o mundo a partir da reconstrução do poema, no natural acoplamento significante/significado. Nesse ponto, as objetividades enfocadas nos últimos versos do poema (quarto, pai, noite e lembrança) ganham relevo, uma vez que podem receber a conotação de eternos através da poesia que, como tal, se opõe à fugacidade da vida. Dentro do poema essas objetividades ganham vida, eternizando-se através da força mítica, reveladora e desveladora da palavra. Por isso, o poeta não mais precisa da noite para velar a lembrança da pessoa

amada. A poesia o fará a contento.

No primeiro poema (o poema dentro do poema), a objetividade "pai" se opõe ao "eu poético" desde a percepção das coisas. A objetividade "pai" conota a criatura comum sempre surpreendida pelo súbito da morte. Por outro lado, temos a posição do poeta que, na familiaridade com as palavras, poetiza, "versa" sobre as coisas, inquietando-se com a morte, vence-a com a palavra e abre uma janela para o eterno.

O aspecto metafísico introduz-se num questionamento da eternidade. A arte pode ser entendida como eternidade e amor enquanto recriação, enquanto nova linguagem.

Convém assinalar que nos últimos versos a objetividade "noite" obtém a conotação da própria morte e, apesar da persistência do seu "negrume", os dois poemas (isto é, o metapoema) encerram celebrando a própria vida oferecida pela poesia. O júbilo da linguagem poética se expressa até mesmo na rima interna, cuidadosamente trabalhando para conotar (ou comemorar com a poesia?) a vitória da vida sobre a morte.

*"Então prossegui: "neste quarto meu pai morreu...  
Podes fechar-te, ó noite,  
teu negrume não vela esta lembrança!  
Foi o primeiro poema que escrevi".*

Observe-se que o primeiro poema é apenas um começo na longa caminhada do poeta que busca a forma perfeita que capte e traduza melhor a essência da vida. E nada melhor para traduzir que a linguagem - objeto, onde significado/significante se acoplam artisticamente.

Observou-se que a harmonia polifônica é um dos aspectos que ressaltam na obra de Adélia Prado, apontando-a, sem sombra de dúvidas, como expoente do campo literário. Essa polifonia em *O pelicano* é marcadamente observável num discurso que se equaciona sempre entre o fazer e dizer a poesia numa relação propriamente metalingüística.

Essa relação se reveste de qualidades estéticas porque o poeta opera o código para chegar ao processo de definição da criação poética através do significante que se transmuda em significado, numa proximidade idêntica.

Observa-se este fato nos versos a seguir, onde a assonância da vogal *lul*, aliada à acentuação das sílabas tônicas e à rima, fornecem ao leitor a impressão de visualizar pingos de chuva, numa conotação de morte que o poeta consegue vencer com a poesia:

*“Chuva choveu, goteira pingou  
pergunta ao papudo se o papo molhou  
pergunta a menina se a vida acabou”;*

O poeta também opera o código através de formas - o tema significado é proposto numa mensagem linear. É o que ocorre nesse exemplo, onde o cacófato se coloca, alargando a própria significação do fazer poético, que muitas vezes desvia-se de regras em busca de uma significação mais real:

*“Também quero infringir.  
Quem ama mata o cacófato,  
acha bonita e ruidosa máquina do corpo”.*

A linguagem de Adélia Prado também procura operar, através da equivalência do significado, uma tradução de conceito, na definição de poesia:

*“E principalmente eu:  
'usualidades vão ganhar a guerra',  
sabendo, por divina inspiração:  
“o poder é de quem detém a palavra”.*

A polifonia da obra de Adélia Prado, portanto, decorre da reunião de todos os estratos que se imbricam num todo harmônico de grande efeito estético, como nos exemplos acima, onde cada um dos estratos funciona numa inter-relação e se apresenta à consciência do leitor aos poucos, até que seja, finalmente, apreendido o objeto artístico.

## CONCLUSÃO

Nesse ensaio, tentou-se mostrar a essencialidade da obra *O pelicano*, através do estrato fônico-lingüístico, do estrato de significação, do estrato das objetividades apresentadas e do estrato dos aspectos esquematizados. Ressaltou-se, além disso, as qualidades metafísicas e as qualidades de valor estético, enfocando sobretudo a polifonia da obra que faz com que a poesia de Adélia Prado constitua-se num objeto essencialmente artístico sob o ponto de vista de Roman Ingarden.

A harmonia polifônica de *O pelicano* decorre da atuação e função

conjunta de cada um dos estratos como foram vistos, resultando numa produção multiestratificada que, aliada às qualidades metafísicas e às qualidades de valor estético expostas, convertem-se numa obra de arte cuja essência agora foi conhecida.

Concentrou-se ainda o presente estudo em rastrear o procedimento metalingüístico na poesia de Adélia Prado. Com criação ousada e numa estilização que se submete à equação “fazer = dizer” (embora não seja a primeira nem a última a utilizar esse procedimento), resulta sua contribuição como valiosa para a renovação da arte literária contemporânea.

Eis que se abre, então, uma concepção de arte otimista e empreendedora, que leva em conta também a evolução do pensamento artístico do leitor, fazendo-o renunciar aos hábitos de espectador passivo, ou de leitor egoísta, para habituar-se ao procedimento artístico da metalinguagem. Essa orientação de arte é incomparavelmente mais complexa: apresenta-se à consciência do leitor um mundo intencional pleno de pontos de indeterminação que devem ser preenchidos diante do objeto artístico.

Porém, isso não significa dizer que, uma vez enriquecida a literatura brasileira com o fazer poético que se entremostra duplo como metapoema, deva-se renegar formas menos modernas como desnecessárias e menos artísticas. A influência de novos procedimentos contribui para dinamização de procedimentos velhos, na maioria dos casos, para a renovação e o enriquecimento destes. Assim, pois, nenhum procedimento artístico novo suprime ou substitui os velhos.

Concluindo, pode-se afirmar que Adélia Prado em *O pelicano* diz acreditar nas potencialidades do leitor, quando lança os fundamentos do ato de criação da poesia no exercício silencioso da escritura poética sobre a página, consciente da necessidade de um redimensionamento da arte poética.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas; textos escolhidos*. São Paulo, Abril, Coleção Os Pensadores, 1983.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis, Vozes, 1970.
- INGARDEN, Roman. *A obra da arte literária*. Trad. de Albin E. Beau; Maria da Conceição Puga e João F. Barreto, Lisboa, Calouste Gulbekian, 2ª ed., 1973.
- PRADO, Adélia. *O pelicano*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.