

ADELMO OLIVEIRA, POETA DA SÁBIA E PROFÉTICA INOCÊNCIA¹

Maria da Conceição Paranhos

La poésie n'est pas la connaissance de soi-même, encore moins l'expérience d'un lointain possible (de ce qui auparavant n'était pas), mais la simple évocation par des mots de possibilités inaccessibles.

G. Bataille. *L'Impossible*

É de pouco tempo o meu convívio com a poesia de Adelmo Oliveira, a despeito das inúmeras vezes em que o meu grande amigo e poeta Ildásio Tavares me falava sobre a excelência dessa poesia. Na circunstância de uma apresentação a mim solicitada para a antologia *Sete Cantares de Amigo*², da qual Adelmo participa com sua generosidade de poeta maduro conjuntamente a outros bons poetas de variada e jovem faixa etária, fui tomada pelo que a filosofia sartriana denomina “choque do reconhecimento”.³ E ali estava eu lendo vorazmente os poemas de Adelmo e me surpreendendo com sua alta qualidade – ainda não suficientemente proclamada. Vivemos numa cidade (e num país) de “proclamações”: quem é gênio, quem é artista, ao vezo de uma história oficial da literatura fincada na troca de favores, o mais das vezes, ou no *marketing* que o dito gênio ou artista faz de si próprio à face de uma cultura de títeres desinformados ou mal formados – no *mare magnum* de muita mediocridade, pouco ou nenhum talento e imperícia artística. Então, neste momento, é necessário usar o verbo do mesmo étimo do substantivo entre aspas, com

¹ Este texto, com acréscimos e modificações, consta originalmente da antologia *Sete Cantares de Amigo*. (CARNEIRO, Miguel. (Org.) Salvador, BA: Edições Arpoador, 2003. O *corpus* mencionado neste trabalho estendeu-se à seleta do livro *Canto Mínimo* (TAVARES, Ildásio (Org.). In: _____. COLEÇÃO BAHIA Prosa e Poesia. Rio; Salvador: Imago; FUNCEBA, 2000).

² *Sete Cantares...*pp. 13-37.

³ Sartre se refere a este estado ao discorrer sobre o impacto da realidade vazia (o *néant*) na percepção, pelo ser humano, da existência. Tomo de empréstimo a expressão sartriana, particularizando-a para indicar o seu oposto, ou seja, o impacto da realidade epifânica gerada por alguns tipos de criação artística. Sartre formulou de modo magistral, na expressão entre aspas, a contundência provocada pelo reconhecimento de algo que se encontra fora do ser e que se abate sobre ele, revelando o valor (ou falta de valor) da existência humana – numa dialética de exterioridade / interioridade.

o intuito de retirar deste a “cor local”⁴ e proclamar Adelmo Oliveira como um dos poetas mais expressivos da sua geração e da poesia baiana como um todo – conseqüentemente, inserido na melhor lavra da poesia brasileira.

Adelmo Oliveira possui vasta experiência na arte esquiva da poesia. Na sua produção, encontram-se poemas de verso livre e de forma fixa – o soneto incluído, forma na qual é mestre –, uns e outros com recorrente teor conteudístico, a exemplo do debruçamento sobre o tempo e sua efemeridade; da morte como presença constante – diante da qual parece o poeta tomar suas decisões; do amor à mulher amada e mitificada, mas também do amor ao indivíduo humano e do devotamento às questões sociais e políticas, vivenciadas tão profunda e tragicamente por sua geração e a seguinte.

Menciono, inicialmente, três de suas baladas⁵, não sem antes tecer um breve comentário sobre esta espécie poética, a fim de melhor situar a contribuição de Adelmo.

Sabemos, a balada tem origem na Idade Média, inicialmente cantada e coreografada, logo após recitada. A partir do século XIV torna-se um poema de forma fixa – três estrofes em oitavas, seguidas de um refrão de meia estrofe. Do final do século XVIII para diante, ocorre como poema narrativo, curto, de três oitavas e uma quadra denominada “oferenda” ou “ofertório”. Na música, instrumental ou vocal, surgiu como forma livre pela mão dos românticos, própria para ser dançada (basta lembrar as inesquecíveis peças de Schubert e Chopin neste gênero). Do século XX para cá, a balada retoma algumas das feições a si atribuídas a partir do Romantismo, especialmente por William Wordsworth (1770-1850) no seu famoso prefácio às *Lyrical Ballads* (1802). De início, o bardo considerou sua composição (1798), feita em conjunto com Coleridge (1772-1854), como “experimentos”, pois que introduzia palavras e expressões presentes na linguagem da conversação. Na 2ª edição (1800), também em diálogo com Coleridge, não mais considerava as *Baladas* como

⁴ A literatura brasileira, nos seus inícios, afirma-se como manifestação de “cor local”, paisagem, exterioridade e língua portuguesa com dicção brasileira, mais marcadamente na poesia. Entretanto, só se torna capaz de expressar de forma brasileira o rosto humano, universal sem deixar de ser fiel a si mesma, do momento que amadurece esteticamente. Não bastava apenas o uso explícito da temática brasileira e a referida “cor local”. Era preciso também tomar posição diante da questão da linguagem, historicamente, romper com os cânones estilísticos da literatura portuguesa. A expressão, aqui, é usada pejorativamente, conforme o contexto permite perceber.

⁵ Observe-se que, a despeito dos títulos nomearem esta espécie poética como “baladas” em três das composições mencionadas, podem ser encontrados outros poemas longos de mesma feição na poesia de Adelmo, a exemplo de. “Bilhete, em Prosa, a Leopold Sedar Senghor”, “Irmão das Horas”, “Fragmentos da Criação”, “Noturno”, “Poema entre Amigos” e “Fragmentos de um Monólogo” entre outros (v. *Canto Mínimo*).

experimentos, mas sim uma espécie que resume os princípios de toda boa poesia, sintetizados na famosa sentença: “*all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings*”, entendendo-se “*feeling*” como “emoção”⁶ – diversa da acepção um tanto apequenada que “sentimento” adquiriu em certos contextos da língua portuguesa. Apesar disto, a espontaneidade indicada se apresenta informada pelo pensamento e pela perícia poética até então adquirida. Ele falava da gênese emocional da percepção do mundo, sim, comum a todos os homens, apesar de, pelo trabalho do poeta, adquirir forma a partir da linguagem e da língua-mãe, resultando na forma poética. Essa emoção é da mesma natureza daquela a que, mais tarde, John Keats (1795-1821) se referia como a “verdadeira voz” da poesia, o que incluía a sua especificidade enquanto gênero – mundo paralelo e intercomunicante com o das experiências individual e histórica.

A digressão acima me pareceu necessária para indicar a contribuição de Adelmo à balada, pois que guarda e leva adiante os traços acima mencionados, utilizando-se de elementos da prosa na poesia, recuperando-os da amorfia e da atonia por meio de um discurso exuberante, entretanto voltado para a precisão no uso da palavra, meditada em cada caso, muitas vezes desbordando imagens surreais. Conheço três de seus poemas longos, denominados por ele mesmo de baladas: “Balada de uma Canção que Morria”, “Balada entre Devaneios (Fragmentos)”⁷ e “Balada dos Erros de um Profeta” (inédita). Nesta modalidade, a poesia o acomete, por vezes, em estado de reminiscência, a exemplo da “Balada de uma Canção que Morria”, poema circular, num passo cumulativo de sinestésias vívidas e hiperbólicas, cujo valor semântico é acentuado por sua distribuição gráfica. Na segunda, não por acaso insere uma epígrafe de Rimbaud retirada de *Une saison en Enfer*: “*Un soir, j’ai assis la Beauté / sur mes genoux. – Et je l’ai trouvée / amère. – Et je l’ai*

⁶ Além disso, o sentido de “*feeling*”, em Wordsworth, se identifica com o uso que dele faz a teoria da expressão de Edmund Husserl (1859-1938) – o que ilumina a questão do uso da palavra na poesia. Os estudos de Husserl sobre a natureza da lógica se iniciam com a sua pesquisa sobre a expressão e o significado, reflexão, fundamental para a lógica, para a filosofia da linguagem e para a teoria e a crítica da literatura. Partir das palavras e atingir o seu significado, rumo às coisas. As coisas enquanto tais, às quais as palavras nos fornecem o acesso, não são coisas singulares, empíricas, mas algo convergentes com a sua idéia (“[...] palavras são idéias” – Fernando Pessoa) ou com a sua essência. Trata-se de um ato que Husserl chama de visão (*Anschauung*) da essência ou de intuição da essência. Assim, ocorre o retorno às coisas mesmas, às coisas enquanto tais. Diante do empirismo que só enfoca a experiência sensível, a fenomenologia se distingue como teoria das essências e, como tal, está em contato com o pensamento que se inicia com Platão, passa por Aristóteles e deságua na Escolástica. A esta construção do mundo pelo Eu que vive nos seus atos e que pode analisá-los reflectivamente, Husserl denomina de constituição, de consciência transcendental, de função primordial da fenomenologia transcendental.

⁷ Estas, no livro *Canto Mínimo*.

injuriee”. Aqui, Adelmo revela a fonte dos mistérios das experiências individual e social, históricas, de seu processo poético, quando aquelas experiências explodem no tempo humano em sua inexorabilidade, sob a custódia do amor, ou, como diz, sob “as metáforas agudas da Paixão” – indicando a passagem da realidade para o território da poesia, o que equivale a dizer para a palavra poética e seus códigos estéticos. Ao castigar a beleza, surpreendido por sua exigência inelutável, desde que não cura a dor de viver, traz-nos o resultado de sua composição, instância e exigência do verdadeiro artista: a recorrência da beleza ela mesma – não mais assentada “sobre seus joelhos” (Rimbaud), pois não mais nos é dado possuí-la tão próxima como conseguia o poeta-menino de Charleville, poeta do paraíso perdido. Se a Beleza é contundida, nos citados versos de Rimbaud, é para que ela renasça outra – menos “humana” talvez, talvez mais forte – do corpo ferido. Não podemos, nesta nossa época, esperar por tal renascimento, por também cruel que tenha sido aquele momento do mundo na segunda metade do século XIX. Podemos, sim, herdeiros desses avatares, castigar-nos enquanto poetas se não chegarmos a divisar a face da beleza, extraindo-a deste mundo de agora, titanicamente, por meio da realização poética em suas lides com a palavra. Na “Balada dos Erros do Profeta” nos defrontamos com uma atmosfera apocalíptica⁸ – o que equivale a dizer de revelação das experiências individual, social, ética e poética, radicais, a despeito de moverem-se em direção aos páramos da estase estética – característica dominante na poesia de Adelmo. Nesta balada, presenciamos a recursos formais em sete estrofes assimétricas, plasmadas num ritmo épico, iniciadas com a repetição do mesmo oco-tossílabo, que se fecham com versos suspensos no silêncio a dialogar com a palavra. O “profeta”, uma das sub-rogações do eu poético, conta a história do ser humano pelo viés da tragédia, expressa em imagens inusitadas e carregadas de um tipo de força bruta, lâmina bárbara a cortar o fio do tempo, espacializando-o no poema e salvando-o da precipitação no vazio. Este é um poema, entre outros, que situa a gênese do agir poético numa matriz incomum na literatura brasileira, presente em Jorge de Lima (1893 – 1953), inclusive no uso da técnica do fragmento e na interveniência do delírio na linguagem, bem como na contristação de poetas como Antero de Quental e Cruz e Sousa,

⁸ Na parte 6 do *Canto Mínimo*, “As Esporas do Apocalipse” (pp.109-113), esta temática é explicitamente tematizada. Contudo, tal característica temática é recorrente na obra como um todo – ao menos no *corpus* aqui referido – realizando-se no texto poético em imagens alucinatórias, que se dirigem para o encontro com a face da humanidade no seio da história.

sem que daí se exclua a face noturna e espectral, também delírica, da *ars poetica* de Augusto dos Anjos.

Atente-se na presença do mencionado uso do fragmento na poética de Adelmo, quando, por exemplo, constrói poemas com pedaços soltos da sua experiência vivida, o que se observa em nível da consciência pelo uso de títulos incluindo a palavra “fragmento(s)”⁹, embora não apenas. Esta característica implicitamente se encontra infiltrada em sua poesia, rachando as paredes da lógica causal.

Tenho insistido em apontar na poesia o paradigma do pensamento fragmentário, do momento em que a palavra se conjuga ao silêncio – o “indizível” dos poetas românticos –, e este à palavra, suspensa do raciocínio objetivo e binário, de visão analítica. Por isto mesmo a poesia é provocativa, com um tipo de poder que a retira da chamada inutilidade em sociedades votadas ao uso e ao pragmatismo. Abate-se sobre esse tipo de sociedade a iminência de um sentido contraditório, evento histórico (Valéry), constituindo-se, simultaneamente, como forma radical de agressão ao utilitarismo capitalista e, enquanto fragmento, possibilidade de pensar a história fora do seu *continuum* catastrófico (Benjamin / Adorno). Em exemplos meramente didáticos podemos ler o poema “Irmão das Horas”¹⁰, “Fragmentos da Canção”¹¹, “Noturno”¹², “Poema entre Amigos”¹³ e “Fragmentos de um Monólogo”.

Defrontamo-nos, além, com uma poesia hierática, impulsionada por todos os estigmas da Paixão (sic) – como se lê na referida “Balada entre Devaneios (Fragmentos)”, um longo poema de mobilização das camadas profundas da realidade efetiva (*dingliche Sache*, Hegel), por intermédio de metro variado e de estrutura rítmica veloz; ou no “Soneto Antigo da

Paixão” (inédito?) –, em que ao penumbrismo dos quartetos se mescla o expressionismo¹⁴ dos

⁹ Pp. 131, 133 e 135 de *Canto Mínimo* entre outros exemplos, mesmo se ausentes de qualquer nomeação.

¹⁰ OLIVEIRA, A. *Canto Mínimo*. pp. 100-101.

¹¹ Idem, pp. 135-136).

¹² Ibid, pp. 88-89.

¹³ Ibid., pp. 102-103.

¹⁴ Vale lembrar que o expressionismo é uma arte do instinto, dramática, subjetiva, “expressando” sentimentos humanos. Utiliza o patético, dá forma plástica ao amor, ao ciúme, ao medo, à solidão, à miséria humana, à prostituição. Há uma predominância dos valores emocionais sobre os intelectuais. Em Adelmo, como se quer deixar claro, o expressionismo é um traço estilístico.

tercetos, quando o eu poético se desdobra em seu duplo para assistir à calamidade da experiência (*Erfahrung*), a um tempo individual e social. Todavia, esse tipo de atividade contém em seus meandros uma utopia de futuro, na qual a poesia funciona como alavanca propulsora, uma das faces de sua função redentora diante da Queda do homem e de sua conseqüente queda na história e da linguagem.

Não por acaso *Canto Mínimo* faz constar como epígrafes uma de Luís de Gôngora (1561-1617) e outra de Vladimir Maiakovski (1894-1930) – esta, na primeira parte do livro, “Três Poemas” (1966). A primeira ilumina o livro como um todo: “*porque de caducas flores / teje el tiempo com sus grinaldas*”, e a segunda: “O futuro / não virá por si só / se não tomarmos medidas” – e a medida do poeta é a poesia, mesmo que se sinta acuado por sua consciência a lutar em favor da liberdade, da dignidade humana, da justiça social quando menos – como ocorreu com os poetas da geração 60 e seguinte, inarredável escolha, embora não abandonássemos a peleja no *front* da beleza.

Nas formas curtas da lírica de Adelmo, os poemas atingem uma pungência e uma intensidade dolorosas e admiráveis. Leia-se “Soneto do Último Tango”¹⁵ em que à realidade plena dos dois quartetos – nos quais surge a imagem poderosa do eterno feminino em seu estado estético – contrasta-se violentamente a tragédia contida nos dois tercetos, realidade flagelante e irreversível, paroxística, como reiteradamente ocorre na poesia de Adelmo:

Mas tudo desabou dentro do peito
- A flor do baile desfolhou no leito
Fingindo a dor nos vãos de um picadeiro

Bandoneon correu atrás da lua
- A louca já dançava pela rua
Sobre as ondas do mar do desespero.

Seu *daimon* mescla a realidade efetiva com a efetividade (*Wirkung*) da poesia (veja-se o belo poema “Noturno”¹⁵), e o eu poético é tragado pela inexorabilidade do tempo, não sem render-se à magia da música, seja pelo uso de consonâncias e assonâncias, seja pelo recurso da repetição entre tantos outros que poderiam ser destacados. Vale dizer que Heráclito, filósofo pré-socrático (500 a. C), uniu dois conceitos-chave no aforismo 119: “o *ethos* é o *daimon* do ser humano”; vale dizer, não há gênio protetor (e não demônio, como se julga

¹⁵ Ibid., p.45.

erroneamente) – traço marcante na poesia de Adelmo. Sócrates, que sempre se deixava orientar por seu *daimon*, o chama de “voz profética”, proveniente de um poder divino, ou, também, de "sinal de Deus". É a voz interior, conselheira da consciência, sede do sentimento de justiça, além de, na poesia, de justeza nas palavras e nos atos que se anunciam pela realização verbal.

Se nos deixarmos levar por essa emoção veemente e aí nos detivermos, não entenderemos o lirismo tocante e terno de tantos dos motivos e momentos do poeta Adelmo Oliveira. Ao erigir seus poemas longos com um fundamento na meditação metafísica, mais óbvia, talvez, na última das três baladas acima mencionadas, poeta experiente, sabe muito bem que poesia se faz com palavras. Vale a pena lembrar um famoso diálogo entre o poeta Mallarmé e o pintor Degas. Teria dito Degas: “Não sei por que não faço belos poemas. Tenho tantas belas idéias”. Ao que lhe respondera Mallarmé: “Acontece que não se fazem poemas com idéias. Fazem-se com palavras”. É uma lição definitiva. Imagino Degas lhe ter contra-arguido o mesmo em relação às tintas, pincéis e outros materiais utilizados para criar suas telas. E, tendo dito isto, Mallarmé e Degas se referiam à expressão artística em todas as suas manifestações – o traço diferencial da forma artística é seu trabalho na superfície do objeto ou evento a constituir-se, com a matéria sensória e por intermédio dos órgãos do sentido. Obras de arte não veiculam pensamentos abstratos, e sim pensamentos concretos, expressados em forma.

Parecerá contraditório comparar a reflexão acima com o já mencionado verso de Fernando Pessoa (Ricardo Reis):

Severo narro. Quanto sinto, penso.
Palavras são idéias.
Múrmuro, o rio passa, e o que não passa,
Que é nosso, não do rio.
Assim quisesse o verso: meu e alheio
E por mim mesmo lido.

Porém, não há contradição. Sim, confluência. Enquanto Mallarmé teria mostrado o aspecto sensorial da poesia, Fernando Pessoa nos remete para a sua essência (observe-se sua posição nos dois últimos versos, quando indica o processo do leitor, e o do criador ele mesmo – que, enquanto emprega as palavras, expressa um sentido e indaga o significado por ele dinamizado na utilização daquelas). Trata-se de um movimento dialético recursivo. Um e outro disso tinham a consciência.

Basta ler a poesia de cada um deles, a poesia de modo geral, que em si subsiste sem teorias exteriores àquela que as palavras conduzem e formam na urdidura poética.

Toda essa controvérsia sobre a matéria formal da poesia¹⁶ diferentemente do material utilizado nas outras artes, seu legado, tantas vezes espúrio, são as palavras – a carregarem em si a ignomínia da história de um povo ou cultura, em termos de diacronia, e, sincronicamente, o zumbido incessante das sociedades de consumo nas quais nós, brasileiros, fomos inseridos, quando não mais, pelas dominações políticas de vária origem. Afortunadamente – e Adelmo vivenciou à exaustão esta outra face da linguagem –, também pelo convívio com os poetas a linguagem e a língua que o poeta redime ambas da ele anteriores¹⁷ – *locus* sagrado do trânsito do poeta. E é no processo de lidar com a catástrofe, iluminando-as, conferindo-lhes nitidez e dignidade, além da liberdade: um espaço no qual o leitor ingressa, reconhecendo-se e recuperando a sua face perdida e a face da humanidade vilipendiada. Jamais se falará o bastante do poder redentor da arte. Aqui, da poesia.

Não fora a necessidade de síntese demanda pelo momento, seria prazeroso para mim e justo para com o poeta Adelmo Oliveira apontarem-se múltiplos e variados recursos e traços a fazerem de sua poesia uma realização apical das lições do cânone ibérico, permeado pelas culturas francesa e moçárabe, aculturado no Brasil e aqui enriquecido, ainda com o acréscimo da singularidade conceptual, imagética e formal da contribuição singular desse poeta – sem dispensar, contudo, a leitura da poesia universal, homem de convivência constante com a leitura a par de sua auscultação do mundo.

Adelmo dá corpo ao etéreo (v. “Poema”¹⁸ particularmente) e sucessiva ou simultaneamente mitifica e demitiza a realidade, a mulher incluída, em poemas da altura expressional do “Soneto da Última Estação (Mitologia Marinha)”¹⁹ e “do Dever de Casa” – este, antes mencionado, com um eco marcadamente baudelairiano, não só pela atmosfera carregada de reflexões penosas, como pela dicção dos versos, a exemplo do famoso soneto de *Spleen*: “*Je suis comme le roi d'un pays pluvieux, / Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très-vieux*”. Em 2004, à porta dos 70 anos, Adelmo já nos legara antes um seu eu lírico, o ator,

¹⁶ V. ALONSO, Damaso. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1979. Também BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Editorial Gredos, 1970 (Biblioteca Romanica Hispanica). 2v.

¹⁷ É impossível pensar-se num poeta (num escritor de modo geral) sem a convivência com seus antecessores na dinâmica do artefato poético e da história de sua recepção, seja mesmo para negar a tradição

¹⁸ *Sete Cantares de Amigo*, pp.52-53.

¹⁹ *Ibid.*, p.55.

no segundo dos sonetos citados, em realização de tocante beleza e força expressional a testemunharem o flagrante do rosto humano na virada do milênio, equivalente, *mutatis mutandi*, à vivência do poeta francês, com seu poeta / rei na segunda metade do século XIX – a aura perdida.

“Dever de Casa” se faz em alexandrinos perfeitos, cuja beleza formal e condução dos motivos cumprem a trajetória trágica do poeta / homem no mundo, ao tempo em que o libertam por meio da própria experiência com a poesia, em busca da visão da beleza, comunicada à posteridade pela linguagem e pela língua, como ali podemos ler, coração aos pulos.

Além, sua poesia também se faz de formas mínimas, carreando significados surpreendentes, como na realização primorosa de poemas como “Cantiga da Tarde”.²⁰

Águas verdes
Nos teus olhos
de verão

Não é rio
Não é mar
Nem solidão

Mas este amor foi embora
Na crista zonza da aurora
Com punhais.

Por tais características, a poesia de Adelmo Oliveira pranteia e sangra, todavia com a contenção que o separa do sentimentalismo banal de lágrima fácil. Mesmo porque, ao prantear e sangrar em sua história, pranteia e sangra pela humanidade – como todo grande artista.

Uma de suas buscas, por óbvio, é a de decifrar o sentido da existência, o mistério de Delphos (v. “Ortígia, ou a Ilha das Codornizes”²¹). Conseqüentemente, o questionamento de estar-no-mundo move-se em direção a ser-no-mundo²², em crescente essencialização

²⁰ *Canto Mínimo*, p.56.

²¹ *Ibid.*, p.137. Sabe-se, em algumas filosofias e teorias da arte, em Delphos estaria presente o deslindamento da face oculta da vida por meio do agir humano (*streben*) – sua parte clara, como resume a figura da Janus bifronte em contextos similares.

²² Este é o movimento fenomenológico do ser (ôntico) para o Ser (essência) do qual nos fala Heidegger em sua hermenêutica, mormente ao realizar a exegese da poesia de Hölderlin. Nesta ambiência, “Linguagem é Ser” (*Sprache ist Sein*).

temática e formal – que irá distender-se em beleza enquanto dure o tempo terrenal do poeta (e que dure muito!) nesta curta passagem nas estações da terra. É inevitável lembrarmos de F. Schlegel e Novalis (grupo romântico de Iena, 1789), quando situam a poesia como filosofia responsável pela revelação do sentido da história humana (*Philosophie der Poesie*).

Nos poemas longos, de verso livre, nos de forma fixa (mais especificamente o soneto) e nas pequenas peças líricas (simétricas ou assimétricas) cada poema carrega intensidade cruel e paroxística, numa espécie de *conjunctio oppositorum* que permite divisar, no mínimo, três vertentes que não se excluem, pois se contactam: 1) uma, a da atmosfera apocalíptica, com imagística surreal, de visão profética; 2) outra, a da percepção lírica exacerbada pela comoção diante da vida, mas condensada e contida em composições curtas; 3) a terceira, a de uma poética de consumpção, da qual, apesar, renasce com mais de uma roupagem, pantomimo trágico que sobrevive por meio de suas *personae*, dentre as quais ressalto as cênicas (teatro e circo) e as boêmias (seu “teatro de rua”).²³

Correndo ao longo e ao largo do lastro conceitual, da filosofia, do conhecimento teórico do fenômeno poético e da poesia universal – da qual o manancial ibérico deságua e amalgama-se à dicção brasílica – o poeta descerra, diante de cada tema ou motivo poético, em formas várias, a sabedoria do homem de muitas batalhas amargas, dulcificando-se quando se faz emerso, pela poesia, seu olhar inocente. Sábia e profética inocência.

²³ Seria de extremo interesse um estudo sobre o caráter cênico da poesia de Adelmo Oliveira.