

ENTRE O SIGNO E O VERBO NUMINOSO

Leitura de “Vocabulário”, de Dante Milano

Prof. Dr. Luiz Camilo Lafalce¹

São várias as passagens na obra do poeta carioca Dante Milano (1899-1991) em que se encontram referências, algumas até bem explícitas, ao fazer poético e/ou ao próprio material trabalhado pelo artista, isto é, a palavra. Nelas, destaca-se, imbricada no desejo de continuar escrevendo, a percepção do eu lírico crivada de amargura e desencanto com relação à obra produzida: longe de representar o encontro epifânico do sujeito consigo mesmo, isto é, uma revelação redentora, a palavra poética revela-se como “restos de uma extinta música”.

O leitor se vê frente a um discurso radical: a linguagem da poesia usada como instrumento para que a voz lírica, num movimento metadiscursivo, auto-reflexivo, questione o valor, as pretensões e os limites do ato de nomeação. É quando o poema – na sua função crítica – assume a própria crítica da poesia. Assumindo-se explicitamente como poeta e, ao mesmo tempo, desqualificando o valor de sua enunciação, o eu lírico constrói, nesse paradoxo pragmático, um dos núcleos de tensão que o corporifica no discurso poético, enlaçando-o a uma paratopia específica: a do poeta moderno.

Nosso objetivo, neste trabalho, é justamente rastrear, no plano da materialidade do texto, os expedientes retóricos que configuram o modo como essa questão é tratada em “Vocabulário”, buscando, assim, compreender a tensão que o poema de Milano instaura, ao se constituir como eixo para o qual convergem tradições líricas antagônicas.

Vocabulário

Áridas palavras,
Refratárias, secas
Arestas de fragas
Secretando uma água
Morosa, suada,
Que não mata a sede.

São pedras na boca.
Rolam balbuciantes
Buscando um sentido.
Uma quer ser beijo.
Outra quer ser lágrima.

Não basta dizê-las.
Elas querem ser
Mais do que palavras.

¹ Professor dos cursos de Letras e Tradutor, do Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Como captarei
A idéia sem fim
(Não sei de onde vem)
Que tenta exprimir-se ...

Áridas palavras
Para as bocas ávidas.

E quando elas brotam
Não são mais que as notas
De uma extinta música...

(MILANO, 1979, p.151)

Nesse poema, o poeta substitui, não sem razão, os seus preferidos decassílabos por versos mais enxutos, redondilhos, que se arrastam intermitentes no ritmo sincopado imposto pela sintaxe e pela pontuação, construindo uma percepção desenganada acerca das possibilidades de criação oferecidas pelo signo lingüístico. Nesse dizer o eu ressalta a dificuldade de se realizar o trabalho artístico, dada a condição **estéril** da palavra. O ofício do poeta – aqui concebido como aquele que “tira água da pedra” para matar a sede, metáfora do alimento essencial à vida – caracteriza-se, assim, como infausto, penosa luta em busca da expressão que, uma vez consumada, decreta a própria morte da poesia, a “extinta música”.

No próprio título do poema – “Vocabulário” –, já somos surpreendidos com uma escolha lexical estranha, que não só beira o “mau gosto”, devido a seu caráter técnico, mas também indicia uma suposta impropriedade. Causa um certo desapontamento o fato de o poeta creditar todo o processo discursivo, que se realiza na nomeação poética, ao léxico da língua, mesmo que pretenda, com isso, um efeito metonímico. Mas o que, a princípio, revela um viés negativo, transforma-se em êxito, justamente pela escolha dissonante do título. Com seu matiz semântico de teor técnico, acaba por acentuar a atmosfera de aridez construída pela metaforização. Por essa e outras razões a serem examinadas, o texto realiza-se como poema, reafirmando a resistência estoicamente ativa desse poeta-enunciador.

Na primeira estrofe tem início o processo metafórico que irá identificar “palavras” a lâminas rochosas (“Arestas de fragas”), ressaltando-se os semas da esterilidade (“Áridas”, “secas”) e da inacessibilidade (“Refratárias”). Mas esse processo não se dá de imediato: são três referências que, justapostas, constroem uma gradação no discurso analógico, para que no terceiro verso a metáfora, antes apenas indiciada pelos adjetivos (“Áridas”, “Refratárias”, “secas”) agora se dê de forma total: “Arestas de fragas”. Nesse tipo de construção, ao se impor um ritmo sincopado à leitura, presentifica-se o próprio esforço criador do poeta em busca da justa nomeação. Essa unidade sintática estende-se com a oração reduzida (“Secretando uma água”) que, apenas agora, no verso 4, revela o resultado mínimo do esforço do artista, mimetizando-se, assim, a própria referência e retomando-se o ritmo sincopado do início, com a justaposição dos dois adjetivos “Morosa” e “suada”. A sutil sibilância que percorre a estrofe, em especial a partir do verso 4 (“Secretando uma água / Morosa, suada, / Que não mata a sede”) evoca o escasso fluir aquoso a que os versos aludem. E com a oração adjetiva do verso

6, fecha-se a unidade sintática, concluindo a estrofe com o signo da carência: “Que não mata a sede”.

Para essa sugestão de angustiante esterilidade concorrem os ecos metálicos da assonância da vogal /a/, bem como a aliteração – em especial nessa primeira estrofe – dos encontros consonantais constituídos pela vibrante /r/ (“palavras”, “Refratárias”, “**fr**agas”, “**sec**retando”, “**ped**ras”). Sinestesicamente, esse arranjo fonético transfere, para o ato locucionário, o incômodo das “pedras na boca”, referência que, compondo o jogo da equivalência metafórica e sonora – “fragas / pedras” –, dá início à segunda estrofe: “São pedras na boca./ Rolam balbuciantes / Buscando um sentido./ Uma quer ser beijo./ Outra quer ser lágrima”.

A concretude estéril do signo revela, metonimicamente, uma outra face: a palavra “quer ser beijo”, “Outra quer ser lágrima”. Aqui, é a pretensão do poeta que aparece. No esforço doloroso que constitui o ato de criação (“Rolam balbuciantes / Buscando um sentido”) está subentendido o desejo de eliminar a distância inexorável entre signo e realidade, idéia explícita na seqüência: “Não basta dizê-las. / Elas querem ser / Mais do que palavras”.

Essa terceira estrofe, um terceto, corresponde a um estágio de desenvolvimento do poema que marca uma gradação descendente do número de versos: a primeira estrofe com seis, a segunda com cinco e esta com três. Como se o processo discursivo estivesse, de fato, secando. Mas é justamente esse modo especial de escrever o texto – o modo poético – que permite, com o hábil manejo dos significantes e conseqüente potencialização do signo lingüístico, diminuir – não abolir – a distância entre o signo e a realidade, transformando a palavra senão em “coisa”, pelo menos num simulacro do referente. O signo torna-se motivado. Nesse sentido, acreditamos, o poema **presentifica** a realidade à qual alude.

Devido ao fato de se organizar segundo esse **sub-código da presença**, o processo de enunciação metadiscursivo em “Vocabulário” absorve, ele mesmo, a própria intraduzibilidade referenciada, com a presença desse corte metalingüístico que corresponde à quarta estrofe: “Como captarei / A idéia sem fim / (Não sei de onde vem) / Que tenta exprimir-se ...”. Ferida aberta no corpo do poema, essa estrofe constitui uma referência direta ao discurso que se constrói. E, numa reação em cadeia, a mesma estrofe quebra-se – outra fenda – com o inciso parentético no terceiro verso – “(Não sei de onde vem)” –, separando no espaço gráfico as duas instâncias que, no texto, mantêm relação de oposição: a “idéia sem fim” (e sem começo) e a tentativa de expressão (“Que tenta exprimir-se”). Essa materialização do sentido no plano do significante – traço constitutivo do gênero lírico – aproxima o signo do referente. A palavra é modalizada de tal forma que sugere um deslizamento de sua condição simbólica para uma condição “icônica” e/ou até mesmo, “indicial”. E, assim, vai adquirindo aquela **consistência de coisa**, afirmando-se em sua materialidade de **palavra poética**.

Para o eu lírico, contudo, o poema, mesmo realizado, se apresentará precário, apenas “notas / De uma extinta música...”, vestígios gráficos de um indizível **mais além**. Essa condição dicotômica a que os versos fazem alusão (idéia x expressão) pressupõe um “**verbo desencarnado**”, destituído de seu poder de revelação, vazio. Desvela a condição limitada da palavra poética que não alcança a essência de um estado anímico tomado pelo imaginário (“A idéia sem fim”).

Antiteticamente, o poema aponta também para a aventura (ou a impossível ventura) a que se entrega o poeta, mesmo reconhecendo sua suposta derrota. No jogo metonímico, ele é a “sede” insaciável, as “bocas ávidas” que buscam, na expressão, transformar o signo em coisa. Essa tensão resulta na eficaz rede dialética estabelecida na quinta estrofe: “Áridas palavras / Para bocas ávidas.”

O adjetivo “Áridas”, qualificativo de “palavras”, aproxima-se e, ao mesmo tempo, afasta-se de “ávidas”, qualificativo de “bocas”. Os termos identificam-se, em harmonia, no justo caimento da paronomásia, mas se guardam, isolados, na distância antipodal da espacialização gráfica: no início do primeiro verso e no final do segundo, respectivamente. A tensão que o arranjo textual cria nessa estrofe reflete-se na totalidade do discurso que enlaça **desejo** e **carência**. A “idéia sem fim” – “extinta música” – corresponderia, hipoteticamente, à intuição pré-simbólica de um ideal – sincrético, proteiforme, evanescente – do qual a palavra traria vago resquício.

O sentido do poema, entretanto, não está somente nele mesmo. Marcado historicamente, “Vocabulário” absorve outros discursos, como, por exemplo, o do nosso Bilac em “Inania verba” (1946, p.149), com seus tensos alexandrinos em que também se destaca o som rascante dos encontros consonantais e a referência à pétrea esterilidade do signo. O mesmo motivo comparece também no soneto “A Idéia”. Desta feita é a excentricidade da voz lírica de Augusto dos Anjos (1976, p.70) que associa às metáforas de teor cientificista a impotência do verbo criador, num arranjo sonoro também marcado pela vibrante /r/. Em seu soneto, a palavra aleijada serve, ironicamente, de apoio à idéia, já quase morta. E comparece também nos versos do poema “O lutador”, de Drummond (1992, p.84), na cadência marcial destes redondilhos que conjugam, rigidamente, o jâmbico ao anapesto: “Lutar com palavras / é a luta mais vã. / Entanto lutamos / mal rompe a manhã”.

Por outro lado, o poema de Milano, em sua instância interdiscursiva, remete-nos a outra tradição: a um passado perdido na história da própria poesia. E o índice explícito que deflagra esse novo viés dialógico encontra-se na terceira estrofe: “Não basta dizê-las./ Elas querem ser / Mais do que palavras”.

Sabe-se que, para as antigas civilizações, o texto poético se inseria num quadro cosmogônico muito diverso do atual. Vinculado ao ritual mítico de tradição oral, trazia em sua enunciação a sagrada epifania, a revelação da palavra numinosa. No canto entoado pelo aedo, a palavra confundia-se, de fato, com a própria coisa. A palavra numinosa era o próprio nune, presença divina. É o que nos esclarece Jaa Torrano, em seu estudo acerca da obra de Hesíodo:

No Encanto do Canto – na força dessa Poesia oral arcaica – é que se experimenta a Mais Forte Realidade, O Que Se dá como Presença Divina. Essa experiência numinosa – i.e. essa experiência em que o Nune (=Deus) Se dá – da linguagem e particularmente do Canto é a experiência em que mais fortemente se vive como perceptante, com a alertada e acesa atenção ao que se ouve e ao que se canta. A experiência numinosa do Canto é a audição de palavras-seres, de palavras-presenças. A Palavra-Presença, i.e., a Voz múltipla e uníssona das Musas encarnada na voz do aedo, mais do que ouvida é

percebida: é vivida e vista na arcaica concretitude em que se reúnem e se con-fundem o nome e a coisa nomeada (s/d, p.116-117).

Nesse tempo arcaico, a função do poeta na sociedade era essencial. Como um sacerdote, encarnando a voz sagrada, cabia a ele presentificar a experiência numinosa que dava sentido à vida. E ao nomear as coisas revelava-lhes a verdadeira natureza. Nas suas palavras o mundo resplandecia como um todo harmônico e enlaçava o divino e o humano numa unidade indissolúvel. A palavra poética era **verbo criador**, não **signo lingüístico**, nomeações por si só exemplares, na medida em que já denotam a mudança de perspectiva da qual resulta a percepção que o homem tem do mundo, de si mesmo e da palavra. De um lado, a instância sagrada; de outro, a instância técnica.

É, pois, a evocação dessa memória adormecida – da força da palavra reveladora, do verbo-presença – que emerge nas palavras do poema: “Não basta dizê-las. / Elas querem ser / Mais do que palavras”. E cujo simulacro o poema, na sua matéria significante, tenta construir, na contramão da história.

Porque à medida que as sociedades foram se organizando, com a radical divisão do trabalho e o desenvolvimento de outra relação do homem com o mundo, marcada pela razão, o **lógos** substituiu a **palavra mítica** e o poema foi progressivamente se destituindo dessa força sagrada. E entre a palavra nomeadora e a coisa nomeada instaurou-se a irreparável fenda, resultado de um outro modo de perceber, que reconstrói o verbo, agora, em sua natureza sígnica.

Tais manifestações de desconfiança e até mesmo descrença com relação ao poder da palavra poética – “A palavra poética se sustenta na negação da palavra”, diz Octavio Paz (1982, p.314) – indiciam um campo ideológico preciso. A questão insere-se num contexto cultural em que se faz sentir a crise que a poesia absorve num tempo histórico marcado pelo avanço e hegemonia do conhecimento científico, pela técnica, pelas relações econômicas, pelo pragmatismo, enfim, pelos valores da sociedade burguesa capitalista, cujos efeitos se fazem sentir principalmente a partir do século XIX. Nesse novo quadro histórico, a palavra poética torna-se inócua. Deixa de ser o *lugar do encontro interpessoal*, socialmente reconhecido, onde o humano se manifestava em sua totalidade e era assim identificado. Outras, que não a poética, serão as vias de acesso que a sociedade irá buscar para *dizer* e *criar* o homem. Vias não-convergentes que, ao se constituírem autônomas, se separam, fragmentando o conhecimento e produzindo uma imagem também fragmentada do indivíduo. Ciência e religião, arte e técnica, natureza e cultura, indivíduo e grupo social, nessa conjuntura, passam a ser categorias estanques, atomizadas, produzindo uma cosmogonia ferida por irreparáveis feridas.

Octavio Paz (1982, p.317) aponta três circunstâncias específicas frente às quais se coloca o poeta da modernidade: a “perda da imagem do mundo”, o “vocabulário universal, composto de signos ativos: a técnica” e a “crise dos significados”. De fato, a imagem de uma totalidade harmônica do mundo deixou de espelhar o sentido da vida, a integração entre macro e microcosmo num ritmo contínuo. Se, na antiguidade, a existência era regida por princípios estáveis, responsáveis pela convergência de representações simbólicas que interligavam a relação homem/universo, no mundo moderno o homem se vê em outro espelho, o

da desintegração, que lhe devolve frações dispersas do universo, estilhaços de sua paradoxal *identidade heterogênea*. Hoje, o que nos representa é a dinâmica intermitente dos fragmentos. A imagem aristotélica de um ritmo universal cíclico e contínuo, forma pela qual os seres no universo mimetizavam a estabilidade divina (1953, p.664-686), transformou-se na rotação vertiginosa e descontínua de signos em busca de sentidos. É o pragmatismo da técnica que faz do universo um campo destituído de qualquer significação. A perspectiva técnica esvazia o mundo de seu sentido sagrado ou metafísico, reduzindo-o a um universo de mecanismos fugazes, maleável aos mais diversos (e quase sempre nefastos) interesses.

E o próprio discurso, agora, é concebido como *lugar do heterogêneo*, e seu sentido, fugidio e cambiante, passa a ser apreendido pela seleção dos frágeis fios da linguagem, na malha sempre provisória de perspectivas instauradas passo a passo.

Frente a tais circunstâncias, a poesia moderna resiste, **na e pela** denúncia de sua própria falência. Ao revelar a tentativa de construir, na aridez da pétrea materialidade do signo, um simulacro do referente, manobra discursiva em que se vislumbra a busca inócua do valor mítico da antiga “Palavra-Presença”, ilumina também, contudo, outra verdade, assim formulada por Bosi (1977, p.143):

A poesia, reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se num autismo altivo; e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram; enlouquecida, faz de Narciso o último deus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- ANJOS, Augusto dos. **Toda a poesia de Augusto dos Anjos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- ARISTÓTELES. Nécessité d'un premier Moteur éternel. Nature du premier Moteur. Dieu, acte pur, pensée de la pensée. In: _____. **La métaphysique**. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 1953. Tomo II. p.664-686.
- BILAC, Olavo. **Poesias**. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1946.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- MILANO, Dante. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/UERJ, 1979.
- PAZ, Octavio. Signos em rotação. In: **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- TORRANO, Jaa. O mundo como função de Musas. In: HESÍODO. **Origem dos deuses: Teogonia**. São Paulo: Roswitha Kempf, [s/d], p.116-117.