

“UM DIA, DEPOIS, POR FIM: ASSIM A POESIA, A CRÍTICA, A VIDA”

Para Lino Machado, mestre no detalhe

Wilberth Claython F. Salgueiro
UFES

Este é um artigo de crítica literária – sem mediações. É um artigo, crítico e literário. Aliás, este é um artigo de medições. Porque medir-se é o que a si e a nós o poeta propõe, em sua quase epigramática epopéia:

um dia
a gente ia ser homero
a obra nada menos que uma ilíada

depois
a barra pesando
dava pra ser aí um rimbaud
um ungaretti um fernando pessoa qualquer
um lorca um éluard um ginsberg

por fim
acabamos o pequeno poeta de província
que sempre fomos
por trás de tantas máscaras
que o tempo tratou como a flores¹

Antes de mais: devemos ter sempre em mente (como aquela dor de dente que atravessa, explodindo, toda a história de *A hora da estrela*) o poema que nos segue. Vale relê-lo, pois, em pausa, respirando seus passos.

.....

O poema sem título, de Paulo Leminski, é um poema sobre o tempo, é uma poética, e é um modo de encarar a vida. Para falar dele, na precisão medida que o evento exige, vou dedicar-me a tão-somente percorrê-lo, em pormenor. Comentá-lo, analisá-lo. Como o goleiro ao jogador diante do pênalti, interpretá-lo.

¹ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 50.

O método há de misturar algo da semiologia e da recepção barthesiana, de rudimentos da estilística, e aqui e acolá algumas lições de Jakobson, Poe e Candido. Basicamente, o auxílio à teoria virá de áreas, autores e textos ligados à criação poemática, ficando de fora, por ora, incursões aos campos da sociologia, da psicanálise e do biográfico. Renunciarei, de igual modo, à tentação da referência intertextual pela obra de Leminski.

Como fundo contextual histórico, localizarei o poema em seu nascedouro, ou seja, o período da dita poesia marginal, para dali tirá-lo (expandir sua existência).

A hipótese de trabalho já antecipada – que rigorosamente se confunde com a própria conclusão – é que o poema tripartite pode nos proporcionar pensamentos que transitam entre o nosso estar-aí no mundo, este mundo refeito em forma poética, e como esta forma se faz no tempo. A poesia, a crítica, a vida – um dia, depois, por fim.

Começo com as lições de Antonio Candido: “Ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista, como sempre preconizou a velha *explication de texte* dos franceses. A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível neste ofício”².

O poema de Leminski, vindo a público em 1980 no livro *Polonaises*, traz indeléveis marcas da poesia marginal, situada pela historiografia nos “negros verdes anos” (Cacaso) da década de 70: a) versos brancos e livres, b) ausência de simetrias evidentes, c) nomes próprios grafados com letra minúscula, d) linguagem coloquial e oralizante (“a gente”, “a barra pesando”, “dava pra ser aí”), e) aparente espontaneidade, e f) subjetividade plena exposta ao mundo, no binômio arte e vida que caracterizou o período, podem inscrever o poema no circuito da produção marginal.

No entanto, desde a “província”, possivelmente Curitiba, local de publicação do livro pelo autor ali nascido, o poema pede diversa leitura e circunscrição. Da Grécia homérica à

² CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula – caderno de análise literária*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 6.

modernidade, chegando ao contemporâneo, o poema de Leminski se lê fazendo soar outras claves. Pensando na célebre definição de Valéry ao dizer da poesia uma “permanente hesitação entre som e sentido”, avancemos pelos aspectos sonoros deste “pequeno” exemplo da lavoura leminskiana (diria Haroldo de Campos, uma “leminskiáda”).

Como se sabe, tais aspectos sonoros ganham dimensões inusitadas quando relacionados a outros, por exemplo, de ordem morfológica e sintática. Reunidos, os estratos fono-morfo-sintáticos apontam para possibilidades semânticas deveras mais ricas. Segundo Jakobson, “conquanto a rima, por definição, se baseie na recorrência regular de fonemas ou de grupos de fonemas equivalentes, seria uma simplificação abusiva tratar a rima meramente do ponto de vista do som. A rima implica necessariamente uma relação semântica entre unidades rímicas”³.

Pelos versos aparentemente jogados, o poema de Leminski perfaz um intrincado jogo de associações sonoras. Por extensão, estes sons sutilmente disseminados chamam a atenção para os sentidos que se cruzam. O famigerado aleatório do marginal dá lugar ao arbitrado do artífice.

Vejamos um pouco a estrutura do poema, reforçando o recurso fonológico e apontando já para significações possíveis.

1. O poema possui 13 versos, distribuídos em 3 estrofes com, respectivamente, 3/5/5 versos. Os versos vão de duas a quatorze sílabas, na ordem linear das estrofes: 2/8/10, 2/5/9/13/8, e 2/14/4/6/8 sílabas. Nesta tomada quase que visual e matemática do texto, nenhuma música se houve.

2. As vogais tônicas ao fim de cada verso apresentam o seguinte quadro de rimas: i/e/i, o/a/o/e/i, e i/i/o/a/o. Todas toantes, as rimas se dão entre **dia**/ilíada/**ginsberg**/**fim**/província (versos 1/3/8/9/10), **homero**/**qualquer** (2/7), **depois**/**rimbaud**/**fomos**/**flores** (4/6/11/13), **pesando**/**máscaras**

³ JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. *Linguística e comunicação*. 10 ed. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d [1975], p. 144.

(5/12). Há demasiadas aliterações. Não há verso sem rima, nem rima em /u/. Os sons iniciam, assim, a sua insinuação.

3. No primeiro grupo em /i/, destaquem-se as aparições internas das palavras “ia” e “aí”, anagramas minimalistas nos versos 2 e 5, que dão liga a “dia” e “ilíada” (mesmo porque nelas estão contidas: d-ia / il-ía-da), sendo que o “aí” sustenta o eco da rima, que retorna com força a seguir na tríade “ginsberg/fim/província”. Ainda, note-se o movimento que o poema faz ao transformar a vontade épica do poeta que “*ia ser* um homero”, para um existencialista e errante “dava pra *ser aí* um rimbaud” (grifos meus). Do verbo ancestral (ia) ao advérbio presente (aí), a epopéia de cunho mítico vira outra história e outro corpo, atravessados pelo percurso em /i/: dia/ia/ilíada/aí/ginsberg/fim/província.

4. No grupo em /e/, homero/qualquer (versos 2 e 7), a distância aparente se atenua pela proximidade de “gente” e “menos” em relação a “homero”, e de “ginsberg” abaixo de “qualquer”. Aqui, mais que o /e/ aberto de “qualquer”, ecoa a sequência da consoante vibrante velar forte /r/, em “**f**ernando pessoa qualque**r** / um lo**r**ca um éluar**d** um ginsbe**r**g”. Ao chamar pra si a tensão sonora, a consoante /r/ força a tonicidade aportuguesada do nome do poeta norte-americano, “gins**berg**”, tornando-o oxítone feito “qualquer” e resgatando a rima em /e/.

A propósito, vale lembrar outra lição de Candido, a partir de Maurice Grammont, sobre a “existência de correspondências entre a sonoridade e o sentimento”. Em *O estudo analítico do poema*, dirá o mestre paulista que o /r/ sugere “efeito variável conforme o apoio vocálico”. No caso do poema leminskiano, o efeito poderia ser de “rugido surdo, grito abafado”, o que não causaria espanto, posto que nessa estrofe ocorre uma enumeração de 5 poetas, cujos nomes comportam a letra-som /r/, uma vez vibrante alveolar fraca (posição intervocálica), como em

“unga**r**etti”, e nas outras quatro vezes velar forte, como em “fe**r**nando pessoa qualquer / um lo**r**ca um élu**a**rd um gins**er**g”. Este /r/, verdadeiramente rascante, e que se repete nos versos da segunda estrofe pelos nomes destes poetas – e não de outros! –, ressoa uma vontade de “ser aí” um poeta “pessoa qualquer” em que este que escreve se reconheça. O “rugido” que se quer ganha força ali, na letra. Para ser fiel a Candido e a Grammont, reafirme-se que “o sentido, na acepção mais ampla, rege o valor expressivo da sonoridade (sentido léxico, sentido metafórico, sentido simbólico)”⁴.

5. Os versos 5 e 12 trazem, bem separadas por seis versos, rimas em /a/. Separadas, sim, mas nos versos mesmos concentradas, ressoando clara assonância: “**a** barra **pes**ando” (4 vezes), “por trás de **tan**tas **má**scaras” (6 vezes).

Junto ao teatro da existência, o poema dança entre vogais e consoantes, inaugurando em seu gesto sempre fundador (e, portanto, de autoconhecimento) um ritmo pessoal: o tempo, que trata o poeta e suas máscaras impiedosamente “como a flores”, no poema é *traçado*: do tempo se faz o arco de uma vida, no tempo se projeta essa representação em arquitetura verbal, o tempo alimenta o ser de consciência (consciência de incompletude e falibilidade). Por tudo, o tempo trata o poeta que o traça. O poeta, qual Orfeu, dá forma ao deus-tempo, do que deriva, então, que ambos se dependem. No entanto, se o homem não tem esse olhar-poeta, o tempo o traça – inexoravelmente.

6. Para encerrar esse passeio por sons e sentidos, as rimas em /o/, depois/rimbaud/fomos/flores (versos 4/6/11/13), mesmo toantes, guardam grande simetria quanto ao tipo de fonemas que carregam e acompanham. A primeira dupla, nos versos 4 e 6, dep**o**is/rimb**a**ud, se estampa em sons bilabiais e oclusivos, /p/ e /b/, que têm a devida liga no

⁴ CANDIDO, Antonio. “A teoria de Grammont”. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: USP/FFLCH, s/d, p. 36 e 38. (Terceira leitura, 2) Candido utiliza, neste capítulo, a segunda parte de *Le Vers Français*, “Le sons considérés comme moyens d’expression”, p. 193-375, de Maurice Grammont.

verso 5, com “a **barra** **pesando**”, tendo também o /b/ e o /p/ a ritmar a leitura de “**p**essoa” e “**gins****berg**”.

A segunda dupla de rima em /o/ também fechado, “fomos” e “flores” nos versos 11 e 13, recupera também o /f/ do verso 9, “por fim”, fazendo dessa estrofe final o arremate da trama fônica em que o poeta põe seu poema. Se, na primeira estrofe, encena-se em breves três versos a utopia infantil da genialidade precoce (“a obra nada menos que uma *ilíada*”); e na segunda estrofe predominam as aliterações “fortes” e sonoras de /r/, /p/ e /b/, quando o poeta se instaura adolescente e experimental entre mestres modernos; neste fecho (à exceção do verso 10 em que permanece o vigor das bilabiais em “**ac**abamos o **p**equeno **p**oeta de **p**rovíncia”), os três últimos versos trarão aliterações mais “fracas” e surdas, com a velar /k/ (q, c), a alveolar /s/, a fricativa /f/ e a linguodental /t/, aliterações ainda mais contidas com a presença das nasais: “**q**ue **s**empre **f**omos / por trás de **t**antas **m**áscaras / **q**ue o **t**empo **t**ratou **c**omo a **f**lores”.

Esta “fraqueza final” sonora do poema parece corresponder ao tom de desalento, tristeza e, mesmo, melancolia, que toma conta do sujeito lírico: “por fim”, “acabamos”, “pequeno poeta”, “província”, “sempre fomos”. A metáfora, a que retornaremos, da beleza efêmera da flor, institui o tempo derradeiro do poeta, com um certo contragosto descobrindo ser o que sempre foi: um contemporâneo de si mesmo.

Desnudando, a posteriori, a composição de seu monumental “O corvo”, Edgar Allan Poe diz que “a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito. [...] Quando, de fato, os homens falam de Beleza, querem exprimir precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um efeito; [...] Encarando, então, a Beleza como a minha província, minha seguinte questão se referia ao *tom* de sua mais alta manifestação, e todas as

experiências têm demonstrado que esse tom é o da *tristeza*. A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensível as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos.”⁵

Contrariando o próprio tom com que se tornou conhecido, Leminski, neste poema, abandona o humor em que é mestre – e tipifica a geração marginal – e adentra o espaço poético buscando a beleza da melancolia, por meio de efeitos de curta e contínua duração. Estes efeitos se produzem por uma série de artimanhas, de que o engenho sonoro constitui apenas um exemplo. Estou com o lingüista e crítico literário russo Roman Jakobson quando diz, em 1960, que “todas as tentativas de confinar convenções poéticas como metro, aliteração ou rima, ao plano sonoro são meros raciocínios especulativos, sem nenhuma justificação empírica. (...) A concepção que Valéry tinha da poesia como ‘hesitação entre o som e o sentido’ é muito mais realista e científica que todas as tendências do isolacionismo fonético”⁶.

Ao lado e além, portanto, da trama sonora (que, contudo, também constitui e antecipa sentidos), o poema se estrutura em torno de alguns paralelismos, dos quais fixaremos três: a marcação temporal, o jogo das máscaras, o totem poético. De forma breve e suplementar, passemos aos pontos.

À maneira do enigma da esfinge, o poema parece parodiar as fases da vida: a criança, com suas quatro patas a engatinhar e querer o impossível (a “ilíada”, na 1ª estrofe); o adulto bípede, vacilando ainda diante de opções efetivas e afetivas (2ª estrofe); o velho, maltratado pelo tempo, com o apoio da bengala, já sem a ilusão do viço temporário das flores (3ª estrofe). O poema funciona como uma espécie de autodecifração, em que o poeta é a própria esfinge.

⁵ POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”. *Poesia e prosa — obras escolhidas*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966, p. 597-8.

⁶ JAKOBSON, Roman. “Lingüística e poética”. *Lingüística e comunicação*. 10 ed. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d [1975], p. 144.

Ao começar cada segmento pelas expressões adverbiais “um dia /// depois /// por fim”, todas dissílabas (o que colabora para a intenção paralelística), pode o poema também apontar, decerto em saltos poderosos, a própria passagem da representação literária, supostamente inaugurada pelo grego Homero, época de mitos e de heróis (estrofe 1), chegando à modernidade histórica de Rimbaud, Ungaretti, Pessoa, Lorca, Éluard, Ginsberg – época de aventuras radicalmente solitárias (estrofe 2), até desaguar na província da experiência particular, finita, sem aura, chapada, do mundo pós-moderno (última estrofe).

Ressalta no poema o que chamo jogo de máscaras. Em busca de uma personalidade que o diferencie, o poeta efebo e ousado elege modelos altos e canônicos para se mirar: nada menos que Homero. Como faces que se superpõem em palimpsesto, mais maduro, o poeta parte para experimentar linguagens novas e descobre a multiplicidade delas. Como num retrato à Dorian Gray, o poeta descobre, ao fim, que seu tempo e seu rosto são um só. Suas rugas incluem as rugas alheias. E, a despeito de tudo, “por trás de tantas máscaras”, estava ali o seu corpo – a fenecer, como todos os outros. O poema de Leminski (lírico, sim!) no entanto não fala literalmente a partir de um “eu” singular, mas de um “eu” que se inclui em “a gente ia” (3ª p. sg.) e em “acabamos /// fomos” (1ª p. pl.), indicando, quiçá, mais que a particularidade do problema a sua universalidade iniludível.

Acompanhando todo esse movimento, a cada momento um objeto simboliza o estar-aí do sujeito: ora a quimera da Grande Obra, a *Ilíada*; ora a multifacetação vigorosa do “qualquer”; ora as “flores”, imagem a lembrar o passado próximo e o presente que se despetala em ruína. Estes totens poéticos figuram desejos que, com o tempo, se metamorfoseiam. O “fim” se une circularmente ao “dia”, como a província vem da *pólis* grega, numa roda algo trágica que o poema gira aos nossos olhos.

Um paradoxo se instala: ao celebrar a finitude e o efêmero, em tom menor, a obra exatamente não se lhes escapa? Basta apenas um móvel para que se dê a trapaça final no tempo. E este móvel somos nós, os leitores-flores. Sim, por sermos flores belas e transitórias é que podemos nos reconhecer nos versos do poeta, é que podemos desejar seus desejos, atualizar em nós seu imaginário, participar de sua província e de sua grécia, refazer seu périplo outrora anônimo. O paradoxo, então, é que a própria existência do poema é a prova contrária do que afirma, pois o poema – qualquer poema – perdura para além de si mesmo, no gesto vivificante de quem o toca. O poema se escreve para resistir, e por amar a vida. O leitor, flor que não cessa, realiza-se (repetindo o poema) único e inconfundível. Porque, em suma, nenhum leitor é igual a outro, também o poema jamais será um mesmo.

Falando, enfim, com Barthes, entre o prazer e o gozo que o texto me provoca – fico com ambos. Creio estratégico largar-se, flor que cresce, junto às palavras, conhecê-las, apalpá-las, ampliá-las. Vacilar, investigar, conter-se, arriscar. Deixar-se dominar pela tranquilidade e sabedoria do texto: isto é o prazer.

No entanto, ali mesmo onde estava acomodado o prazer, sobrevém o gozo, gozo que nos arranca da falsa isenção, que nos chacoalha, nos faz reescrever o texto (em termos barthesianos, o texto de prazer é legível; o texto de gozo, escrevível). Mas se um “mesmo” texto oscila – ora prazer, ora gozo – diante de um “mesmo” leitor, que dirá diante de diferentes tipos? Deixar-se dominar pela fúria e radicalidade do texto: isto é o gozo.

“*Textos de fruição* [de gozo]. O prazer em porções; a língua em porções; a cultura em porções. São perversos pelo fato de estarem fora de qualquer finalidade imaginável – *mesmo a do prazer* (a fruição [o gozo] não obriga ao prazer; pode mesmo aparentemente aborrecer). Nenhum álbi resiste, nada se reconstitui, nada se recupera. O texto de fruição [de gozo] é absolutamente

intransitivo. Entretanto, a perversão não basta para definir a fruição [o gozo]: é o extremo da perversão que a define: extremo sempre deslocado, extremo vazio, móvel, imprevisível.”⁷

Sem muitas mediações, mas com desmesuradas medições, neste artigo de crítica literária assumi o prazer da análise, para então lançar-me ao gozo da interpretação. Assim, tento fazer jus à viagem de Leminski, ser de vento e de invenção, não de eventos disfarçados em terrorismo teórico fora de tempo, encanados pelo medo e pela mesmice. Daí ele, um dia, disse:

eu queria tanto
ser um poeta maldito
a massa sofrendo
enquanto eu profundo medito

eu queria tanto
ser um poeta social
rosto queimado
pelo hálito das multidões

em vez
olha eu aqui
pondo sal
nesta sopa rala
que mal vai dar para dois ⁸

Para as multidões ou para dois, importa que o poema *queira*, que o leitor *queira*. Porque, assim como a vida e a crítica, há flores que duram mais, e outras que duram muito menos.

⁷ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 5 ed. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 68. (Elos, 2)

⁸ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 72.