

A DIABÓLICA POÉTICA SIMBÓLICA

DO EX-ESTRANHO PAULO LEMINSKI

Eu vivo para fazer poesia

O hipotético leitor já terá percebido, em razão de sua inquestionável argúcia, a sutil presença de algo transcendental nas escrituras do curitibano Paulo Leminski – poeta entre outras coisas.

Transcendência é um conceito plurívoco, e tem sido empregado com diferentes acepções ao longo da história da filosofia. Mas contentamo-nos com as conceituações mais correntes na atualidade: conceito que indica uma realidade superior; algo que está fora do alcance comum do homem. Nosso pressuposto é o de que o homem é um ser capaz da transcendência. Isso quer dizer que o homem é um ser aberto para fora de si, para os demais entes e, mais que isso, para o ser enquanto tal, conforme terminologia de Heidegger. Essa capacidade de se projetar para fora e para além é que torna o ser humano um produtor de sentido. Pois, viver nunca é o bastante, a vida não se esgota e não se preenche enquanto pura subsistência ou sobrevivência. Assim, a vida só adquire valor quando dotada de algum sentido. Talvez, seja essa a razão que transforma o homem num incansável gerador de mitos e símbolos. E, dentre os homens, os poetas são os especialmente **assinalados** para essa missão.

Poderíamos, então, dizer que toda produção poética é produção simbólica? Mesmo que essa generalização não seja verdadeira, talvez seja possível admitir que cada poema tenta ser um símbolo da vida, na medida em que projeta algum sentido à banalidade da existência.

Na construção poética que nos propomos a abordar, tal questão parece plenamente pertinente. O poeta das coisas do dia-a-dia e dos haicais-iluminação do corriqueiro parece estar sempre em busca de uma **idéia**. Não importa se A Idéia ou, somente, alguma idéia. Certamente, idéia da vida e idéia do poema. E pode ser que sejam, afinal, a mesma coisa.

É a poesia símbolo da vida? Ou é a vida símbolo da poesia?

Nosso percurso nessas “pálidas páginas” será na esteira dessa dúvida que continuará insolvida, pois o que pretendemos – dentro de nossos limites – é tão-somente aflorar os sinais de

como, n' *O ex-estranho*, há um caráter simbólico que brota do diabólico. Mas o que faz o diabo no meio dessa história?

Convém, contudo, um prévio alerta. Assim como o ponto de chegada é arbitrário, difusas, *scilicet*, arbitrárias, poderão ser as vias de acesso. E não há por que estranhar. De fato, tudo é arbitrário. São certas apriorísticas categorias mentais que podem estar criando ilusões de causalidade, finalidade, necessidade e que tais. Lembre-se, ainda, que arbitrário não significa carente de lógica. Significa, apenas, que está sob meu controle, será conforme às regras ditadas por mim, quer dizer, autonomicamente. (E que Kant nos perdoe – a mim, pela embolada conceitual, a você por seu silêncio pasmo.)

Veja o judicioso leitor, contudo, que a questão que nos propomos abordar, ou seja, essa fluida dualidade da poesia leminskiana, como um enigma a ser decifrado, está já referido por outros estudiosos. Fred Góes e Álvaro Martins, no prefácio à antologia que organizaram, rezam, referindo-se à presença do barroco na obra do poeta:

Isto é, o texto poético que se constrói com a intenção de desafiar o leitor a **decifrar** o objeto do poema devido ao jogo de sons e imagens que a **palavra arma**.

Leminski sabia construir sua linguagem de modo lúdico com grande competência, procurando **abarcar o absoluto por meio de conceitos relativos**. (negritos nossos) ¹

Aqui, os norteadores da arbitrariedade:

1 – *O EX-ESTRANHO* será o eixo em torno do qual realizaremos nosso movimento de rotação. Como no Cosmos, a rotação não será infalível e perfeitamente circular, estando sujeita a elipses, aos efeitos da paralaxe, a movimentos centrífugos e a centripetar meteoros de outros sistemas.

2 – Fiel ao rumo projetado, pinço e destrinço arbitralmente, verticalmente direcionado para o alvo almejado.

3 – Deixar-me conduzir pelo acaso que a poesia me produzir – a poesia dele ou a que pintar.

Assim, ordenadamente, paulatinamente, progressivamente, (resumindo) jesuiticamente, apresenta-se a seguinte *Ratio Studiorum*.

1 - Existe alguma relação entre símbolo e diabo? Se sim, que tipo de relação?

Símbolo, em sua origem do verbo grego *syn-bállo*, é a aglutinação da preposição *syn* e do verbo *bállo*. *Syn* significa **com**. *Bállo* significa **lançar, arremessar**. A palavra *synbollos* refere-se a uma tradição de hospitalidade. Nessa tradição, quando um membro de um clã era recebido, ajudado e bem tratado por outro clã, partia ao meio algum objeto pessoal determinado e o entregava a quem o acolhera tão solícitamente. Os objetos partidos ficavam de posse dos clãs como memória dessa amizade e dívida de gratidão. Se, algum dia, membros desses clãs se encontrassem, ou precisassem de algo, apresentavam sua metade da peça partida, recuperando a lembrança do antigo compromisso. Juntando-se as peças, o dever da amizade devia ser reconhecido e assumido. À união das peças é que se denominava *synbolos*, significando, conseqüentemente, um compromisso de amizade.²

Símbolo é, pois, originalmente, um signo de união.

Diabo provém, igualmente, do grego: *diábolos*. E, como facilmente se deduz, é o oposto do *synbolos*. O diabo é a divisão. No uso comum, significava **caluniador**. É assim que se tornou dono dos reinos do mundo.³

A noção de diabo se funda precisamente sobre o conceito de ruptura, separação, quebra. Desdobrando semanticamente, tudo isso vai desembocar nas idéias de disfarce e ambigüidade.

Assim, estruturalmente falando, o diabólico é a instauração da duplicidade dentro do ser, a hesitação entre ser e parecer e saber qual é qual, o paradoxo entre ser isso ou ser aquilo. Essa duplicidade, como facilmente se depreende, instaura-se, primordialmente na linguagem, onde deveria se desvendar o ser, mas onde, talvez, principalmente, se esconda. E o diabo inventou a mentira, a metáfora e o sofisma. E o diabo controlou o mundo, não sendo ninguém, a não ser na linguagem. Nietzsche não nos deixa mentir:

Continuamos ainda sem saber de onde provém o impulso à verdade: pois até agora ouvimos falar da obrigação que a sociedade, para existir, estabelece: de dizer a verdade, isto é, de usar metáforas usuais, portanto, expresso moralmente: da obrigação de mentir segundo uma obrigação sólida, mentir em rebanho, em um estilo obrigatório para todos.⁴

Da linguagem para o ser, era só uma questão de sopro. E assim – suave sopro sibilino (“de som a som / ensino o silêncio / a ser sibilino”)⁵ – adquiriu estatuto de ente. Residindo na lin-

guagem, onde tudo é possível, o diabo, por artes próprias, logrou tornar-se seu oposto. E o diabo virou símbolo, mas símbolo tão consistente que incorporou outros seres e ganhou fama internacional.

Satã, antes um zeloso procurador divino, assimilado pelo diabo, ficou mal afamado e passou a ser designado por Satanás.

Mas o Diabo, não satisfeito, digeriu os demônios, modestos deuses lares gregos, eventualmente tratados como espíritos impuros no mundo judaico, e transformou-se no Demônio.

O Diabo, Satanás, Demônio, em mil outros nomes disfarçados, arvorou-se em inimigo da Verdade, inimigo do Bem e inimigo do Homem. Assim o diabo é, sobretudo, a presença do fora dentro do dentro, porque é o outro, na diferença impossível. E isso eu aprendi com o professor Riobaldo Tatarana que, insuflado pelo diabo, negava a existência do Cujo, mesmo pontificando que “o demo é de todos”.

Essa confusão, aliás pertinente ao que está em pauta, ou melhor, esse redemoinho todo regirando em torno de sua própria ventania (“moinho de versos / movido a vento”)⁶ nos arremessa, se é que o corajoso leitor chegou até aqui, ao olho do furacão.

O ex-estranho é a consumação da duplicidade inata à linguagem – coisa do diabo –, transubstanciada em comunhão – coisa do símbolo. Nosso propósito é, exatamente, desmascarar – e, até mesmo, se couber, processar – essa mal camuflada esquizofasia leminskiana, ou seja, sua ambigüidade diccional que reflete uma ruptura interna de sua persona poética. Caso típico de esquizofrenia ou, provavelmente, de conluio com o diabo, o pai da dúvida.

Portanto, não foi sem razão, que se disse que “a primeira sensação após a primeira leitura de *O Ex-Estranho* é o de um abismo se formando a nossos pés”.⁷

2 - O que é um ex-estranho? Demonstre a origem e qual poderia ser a essência desse ente?

O ex-estranho é uma publicação póstuma. Seu título, decidido, ao final, por Alice Ruiz, responsável pela organização do livro, fora sugerido pelo próprio Paulo Leminski em pequeno “pré-prefácio”. Vale a pena transcrevê-lo:

Este livro de poemas, que ia se chamar O EX-ESTRANHO, expressa, na maior parte de seus poemas, uma vivência de despaisamento, o desconforto do *not-belonging*, o mal-estar do fora-de-foco, os mais modernos dos sentimentos. Nisso cifra-se, talvez, sua única modernidade.⁸

Rodrigo Garcia Lopes já observou:

O próprio título indica esse jogo de presença e ausência pretendido no livro, pois o ex-estranho é um paradoxo em si. Seria alguém que foi um estranho em vida, alguém que não está mais? Ou alguém que, por sua presença escrita, agora nos é familiar? Desse ser restam fragmentos, takes que registram o espanto diante da experiência estética do mundo.⁹

Ex-estranho é um termo por si mesmo suspeito.

Primeiramente, porque o que é estranho é sempre suspeito. O estranho tem sido (devidamente?) demonizado ao longo de toda a história humana. Deve-se sempre desconfiar dos estranhos, já diziam os antigos, não apenas a respeito do Lobo Mau vizinho nosso de cada dia, mas também dos africanos selvagens, dos índios sem rei nem lei, dos bolcheviques raça extinta, e assim por diante – a recíproca sendo sempre verdadeira. Mas vale também para os extraterrestres que nem sabemos se existem, mas se existirem estarão planejando nos exterminar. Pois o estranho é o de fora e o de fora não combina com o que é de dentro. Estranho silogismo esse, não?

Mas ex-estranho é alguém que já foi estranho. Então foi assimilado. Foi integrado. Adaptou-se ou foi aceito do jeito que é. Sabe-se que, pela longa e repetida história da sociedade, a última hipótese é quase que absolutamente improvável. Portanto, é o estranho que deve adaptar-se ao mundo em que se encontra. O que significa dizer que um ex-estranho será sempre um estranho, se não mais para os outros – o que é igualmente improvável –, passará a ser para si mesmo: não se reconhecerá mais como antes.

Além do mais, recorde-se que o neo-logo “ex-estranho” é o compósito da preposição latina *ex* que significa **de, a partir de**, conotando também **fora, para fora**. Nesse sentido, temos o prefixo em: exculpar, expelir. Essa significação, presente tanto em latim como em português, é paralela a outra que sugere sempre a idéia de transbordamento, de excesso (como o próprio vocábulo já diz), como, por exemplo, em: exagero, exação, exabundância. No *Aurélio* “estranho” está primeiramente definido como: **fora do comum; desusado, novo; anormal**. Nas acepções seguintes: de fora, estrangeiro; singular, esquisito; misterioso. Não parece necessário explicar mais.

Resumindo, “ex-estranho” será: o que deixou de ser estranho (para os outros, tornando-se estranho para si); o que está fora do que é de fora; o super-estranho.

Voltando ao livro. O título surgiu a partir de dois poemas publicados em *La vie en close* (estranho...) e que Leminski enviara no mesmo envelope que continha os poemas publicados em *O ex-estranho*.

Ópera Fantasma

*Nada tenho.
Eu sou o ex-estranho,
o que veio sem ser chamado
e, gato, se foi sem fazer nenhum ruído.*¹⁰

Parece-nos que esse poema se funda no nível da logopéia. São os conceitos que configuram a poesia.

O título – uma paródia inversa de *Fantasma da ópera* – é uma diretriz do poema. Entretanto, é preciso ter em mente a observação de Fabrício Marques quanto à ocorrência de uma progressão na dação de títulos aos poemas por Leminski. O mesmo poeta, reconhecendo que o título pode “empobrecer o poema”, entende que ele pode “fornecer as coordenadas, latitudes e longitudes”. Porém, o título pode, também, deixar “o poema ainda mais misterioso”, jogando “com o poema como um adversário.”¹¹

Retornando ao título *Ópera fantasma*. Quer se entenda ópera como **obra**, em sentido genérico, a saber, como ação, trabalho, atividade; ou, em sentido restrito, como drama que se utiliza de palavras e de música (poesia e melodia), o que sobressai é o seu complemento *fantasma*, com todas as possíveis conotações que possa ter: imagem ilusória, assombração, ser do outro mundo ou visão apavorante. Em qualquer sentido, o elemento semântico comum é o de **algo estranho**, que tanto provoca medo quanto atração, enquanto pertencente à esfera do misterioso.

A idéia-força está alicerçada sobre a negatividade: *Nada* (a abertura do poema), *sem, sem, nenhum*. Ela se relaciona com elementos centrais da vida social: a posse, o convite, a palavra. Entretanto, invade (*veio sem ser chamado*) e se evade (*se foi*). Assim, o *gato* ocupa o lugar privilegiado de metáfora única do poema, com todas as imagens que rondam esse “misterioso” animal: sorrateiro, solitário, egoísta, traiçoeiro, com sete vidas e, conforme algumas lendas populares, tem partes com o diabo – o pai dos gatunos.

O eixo do poema encontra-se, pois, no segundo verso onde o poeta confessa: *eu sou o ex-estranho*. Ou seja, sendo como se não fosse, esse ente entra e sai sem deixar sinais e rastros, o que é, sem dúvida, extremamente estranho.

O outro poema, intitulado exatamente *O ex-estranho* reza:

*passageiro solitário
o coração como alvo
sempre o mesmo, ora vário,
aponta a seta, sagitário,
para o centro da galáxia.¹²*

Note-se, antes de mais nada, a instabilidade do alinhamento esquerdo, o que, a propósito, é de uma incidência enorme em sua obra, talvez, a estrutura gráfico-visual majoritária (o que precisaria ser verificado mais cuidadosamente). Que isso seja um indício – ou um sintoma, melhor dito – de uma recorrente falta de base não resta dúvida. Afinal, qual “o dialeto que se usa / à margem esquerda da frase?”¹³

O verso mediano consiste num paradoxo explícito: *sempre o mesmo, ora vário*. Os dois termos são diametralmente antitéticos: *sempre* versus *ora*; *o mesmo* versus *vário*. Em torno dessa contradição interna, percebe-se o paralelismo entre o primeiro e o quarto verso, por um lado, e entre o segundo e o quinto verso por outro. Visibilizando melhor: entre o primeiro da primeira parte e o primeiro da segunda parte, os segundos, *idem*.

Nos versos 1 e 4 é patente a proximidade fonética: marcada pelos esses e tês (ápico-alveolares) e a rima final. Quanto à rima, note-se sua distribuição irregular: nos versos 1, 3 e 4. Essa estrutura sonora parece querer sugerir uma sensação de leveza, ligeireza, em acordo com a idéia de movimento/viagem/vôo presente nos versos.

Em oposição, constróem-se os versos 2 e 5, cujas primeiras partes fundam-se em sons nasais assim como a primeira parte do verso mediano, sugerindo certa lentidão, indecisão. As palavras *coração* (no verso 2) e *centro* (no verso 5) trazem a imagem de **algo dentro**, ou seja de interioridade.

Muitos mais elementos dessa ordem podem ser encontrados, e o sagacíssimo leitor, os terá percebido de pronto. Mas vamos nos contentar com esses.

Aqui, parece reforçar-se o processo de ambigüidade, duplicidade, divisão interior (ainda não encontramos o diagnóstico preciso) que transpassa esse ente: entre o estar e o estar de passagem; em busca de um núcleo, voa rumo a um centro que, provavelmente está inacessível: *o centro da galáxia*. Nessa viagem está só, oscilando entre uma identidade almejada e uma multiplicidade recorrente. Esse ente é *sagitário*: a constelação que se localiza no caminho para o centro da Via Láctea – a nossa galáxia –, o signo do Zodíaco, que porta uma flecha, é representado pelo centauro, age conduzido pela criatividade e pelo instinto, é inquieto, mutável, sempre em busca de desafios, tende a ser um defensor da justiça e da moral. Assim entre a cosmografia e a astrologia, estamos diante de algo prenhe de duplicidade, mas uma duplicidade que busca um centro, mesmo que inatingível. Esse ser é, de veras, estranhíssimo.

Ah! Talvez seja importante, astrológico leitor: Paulo Leminski não era sagitariano, ou seja, aqui está uma confissão poética, não uma confissão pessoal.¹⁴

3 - Considerando o referido até o presente momento, demonstre que a poética é diabólica e a palavra é o diabo.

Desde os sofistas, pelo menos, tem se discutido a **palavra**. Tornar a **palavra** tema de discussão é como entrar num círculo vicioso, o que, entretanto, não tem espantado filósofos. Mesmo assumindo a palavra como o signo fundamental e distintivo da comunicação, diferentes correntes discordarão quanto à sua convencionalidade ou naturalidade de origem, quanto ao seu valor puramente referencial ou simbólico, quanto ao seu caráter arbitrário ou não, etc.

Aqui, limitamo-nos à simplicidade de ver a palavra como um signo e, enquanto tal, como algo que está no lugar de outra coisa. A palavra, nesse entendimento primário, está indicando algum ser, numa espécie de representação sonora de algo.

Parece óbvio, também, que a palavra é ela mesma dotada de uma ambigüidade inata. Simultaneamente, diz e não diz. “Todo signo esconde em si o estigma da mediação: [...] oculta [...]”.¹⁵ Sendo mediação, quer dizer, algo que se põe no meio, entre o ser e a idéia, a palavra estará sempre sujeita ao equívoco de ser a fiel representante da coisa ou a expressão correta da idéia. E longos e intermináveis e inconclusivos debates têm se travado a respeito da questão. Mas, embora pareça haver certa consensualidade de que a palavra nem seja capaz de dizer a coisa,

em si mesma, nem de expressar a idéia adequadamente, ainda persistem por aí certos mitos (serão mitos?) de que certas palavras devem ser evitadas para não “chamar” o Tal - o Diabo, por exemplo.

Além disso, deve se recordar a plurivocidade das palavras, tanto diacronicamente quanto sincronicamente, que as tornam um terreno fluido sobre o qual caminha a espécie humana.

Embora não seja nossa intenção discorrer sobre tão transcendentais questões, pois estamos certos que o sábio leitor dominará tais filigranas da filosofia da linguagem muito mais do que o faríamos, parece cabível uma ligeira citação de Arcângelo Buzzi que, refletindo a partir da perspectiva heideggeriana de que a linguagem é a morada do ser, afirma que “a palavra é expressão do pensar que vive a parusia do ser”.¹⁶ Como Heidegger, portanto, ele prioriza na linguagem a dimensão de linguagem-acontecimento, sua abertura ontológica. Em sua análise, a palavra se articula desde um nível instrumental até o nível do não-articulável, “sem palavras”.

As palavras, por conseguinte, além de exprimirem conteúdos claramente objetivados e definidos a partir de um determinado “mundo” posicionado e organizado pela vontade de poder, conduzem para o não-definível, o não-apresentado, para o inobjetivável. É do não-representável que a representação tira sua força. É do não-objeto que se compreende o objeto. **Por isso toda palavra é sempre ambígua:** diz e não-diz, sabe e não-sabe, proclama e não-proclama, fala e silencia.¹⁷ (negrito nosso).

A relação entre o poeta e a linguagem será desse modo sempre uma relação complexa, exatamente por ser este o que tem maior clareza da simultânea intensidade e fluidez da palavra. A língua será sempre insuficiente, será sempre a sua não-língua, sendo seu material de trabalho.

O primeiro poema de *O ex-estranho* viaja por aí. Citamos só a parte que nos interessa, conforme o princípio da arbitrariedade que nos (des)orienta.

INVERNÁCULO

(3)

Esta língua não é minha,
qualquer um percebe.
Quando o sentido caminha,
a palavra permanece.
Quem sabe mal digo mentiras,
vai ver que só minto verdades.
[...].¹⁸

A constatação inicial – *esta língua não é minha* – confirmável por *qualquer um*, revela a distância entre o falante e a língua, típica do estrangeiro. Mas não um estrangeiro no sentido comum da palavra – nunca seria no sentido comum. O que há, na verdade, é um estranhamento da relação entre significado e signo: um se modifica, o outro fica. Assim, mesmo que a verdade seja a *adaequatio rei et intellectus*, o locutor estará dizendo mentiras. Mas, mesmo nisso, há dúvidas: *quem sabe, vai ver*. E como ter certezas sobre isso?

Ah, o título! Era um mestre em títulos esse Leminski: só o título já é um poema! Parece Oswald de Andrade com seus títulos em *Serafim Ponte Grande. Invernáculo*: não-vernáculo, dentro do vernáculo, inverso do vernáculo ou inverno do vernáculo? Ao versado leitor, remeto a questão.

O poema tem mais segredos, mas deixemos isso para o investigativo leitor.

A palavra labora na esfera da ambigüidade e da multiplicidade. Cada uma poderá indicar diferentes e múltiplas idéias ou coisas, sendo dispensáveis os exemplos. Nas mãos de um poeta, essa potencialidade se eleva quase ao infinito. Pois, na palavra, (vamos ampliar:) na linguagem, reside não apenas o ser (viu, Heidegger?), mas também o não-ser. Portanto, a palavra não é, sempre, a garantia da unidade do sentido, mas pode – e frequentemente o é – a divisão do sentido. E o que divide os homens não são as línguas, mas as palavras.

A palavra é o diabo!

Entretanto, o homem que mais está sujeito a essa tentação tem sido normalmente designado pelo nome de poeta. Isso porque ele foi contaminado pelo vírus da poética. Eu nem preciso dizer que isso vem do grego *poiein* que significa fazer, criar, etc. O problema é que a síndrome dessa virose confere ao doente – na verdade, uma espécie de loucura, ou melhor de esquizofrenia – a vaidade de senhor das palavras. Isso acontece em razão de uma alucinação vertiginosa pela qual ele pensa que vê diferentes sentidos numa única palavra, e pensa que pode reinventar a língua.

“Toda la literatura puede decir: “Larvatus prodeo”, me adelanto señalando mi máscara con mi mano. Ya se trata de la experiencia inhumana del poeta, que asume la más grave de las rupturas, ya la mentira creíble del novelista, la sinceridad necesita aquí signos falsos, y evidentemente falsos, para durar y ser consumida. El producto, y finalmente la fuente de esta ambigüedad, es la escritura.”¹⁹

A escritura, a poética é, ao mesmo tempo, a fonte e o produto da ambigüidade: é o que está dito aqui, em síntese. Mas não podemos deixar de chamar a atenção para o brocardo latino citado por Barthes: “Larvatus prodeo”. *Larvatus* significa **cheio de larvas, endemoninhado, furioso** e similares. A expressão, numa versão literal, significa: **endemoninhado, sigo em frente**. Ou, como interpreta Barthes, “vou adiante indicando minha máscara com minha mão”. Portanto, a poética é um jogo que se joga com “signos falsos”. E isso é coisa do demônio, o pai da falsidade

Assim, sem ética lingüística consuetudinária, o poeta pode ser radical nas palavras, ordenando sua mudança de sentido:

FELIZ COINCIDÊNCIA

qualquer coincidência
é mera semelhança
enquanto o quixote pensa
o sancho coça a sancha pança

todas as coisas sejam iguais
que o vermelho seja verde
o azul seja amarelo
e sempre seja nunca mais.²⁰

Esse poema, começando pela inversão do usual anúncio de novelas e filmes, conduz o poeta-leitor para a esfera da fantasia e, aí, o desejo de que *todas as coisas sejam iguais* reflete a utopia de que haja um mundo de *feliz coincidência*. O desejo de um mundo assim já soa estranho e só caberá em quem considere estranho o mundo em que está e quer mudá-lo – como D. Quixote – mas se confronta com a indiferença de Sancho Pança coçando a pança.

Olhado por outro ângulo: o poeta é um visionário, como Quixote, que vê o mundo que quer ver, de modo que *vermelho e verde, azul e amarelo* e, principalmente, *sempre e nunca mais* tornem-se, ao final, a mesma coisa.

Um meteoro se avizinha, centripetado de *Caprichos e relaxos* pela força gravitacional da questão, e revela essa duplicidade psico-ontológica do poeta.

eu
quando olho nos olhos
sei quando uma pessoa
está por dentro
ou está por fora

quem está por fora
 não segura
 um olhar que demora

de dentro de meu centro
 este poema me olha²¹

Aqui não se apresenta quem ou o que é *EU*, mas tão somente, sua visão relacional, através de olhos que se olham. Nesse momento pode se dar uma comunhão ou uma separação. A expressão *estar por dentro* ou *estar por fora* indica, usualmente, o estado de alguém que conhece ou não determinado assunto, que está ou não a par do que está sendo debatido. Tem a conotação, também, conforme o contexto, de quem “está com tudo” ou “não está com nada”. No poema, além desses sentidos subjacentes, parece ocorrer um sentido mais existencial: o de comunhão em sua radicalidade maior, ou seja, quando um e outro se identificam num só eu. Entretanto, essa comunhão ou divisão é olhada (e aí pode ser: espreitada, vigiada) – portanto, por um outro **outro** – a partir do próprio centro do EU, pelo poema. O eu, que olha, não é pois a última instância de consciência do poeta. O EU, que seria o núcleo da consciência, possui um núcleo dentro dele que é o poema. O poema não é, pois, uma produção do poeta. É uma força misteriosa que o vigia e controla, a partir de dentro, como um Anjo – ou como um Diabo.

Encerrando esse passo argumentativo, cabe, ainda, levantar que o processo de duplicidade está presente em praticamente todos os poemas, pela marca forte da antítese: *agora* versus *nunca*; *tão pouco* versus *tudo*; *nada* versus *tudo*; *mais* versus *menos*; *passar* versus *durar*; *redonda* versus *quadrada*; *sempre* versus *nunca mais*; *noite* versus *dia*; *pretas* versus *brancas*; *doce* versus *amargo*; *dúvidas* versus *fé*. E aqui vai este:

nunca sei ao certo
 se sou um menino de dúvidas
 ou um homem de fé

certezas o vento leva
 só dúvidas continuam de pé.²²

Dúvida e fé são atitudes que se embaralham na leitura que o poeta faz da relação entre vida e poesia. O que é mais importante, mais significativo, mais real? Sendo a vida, uma temática fortemente presente nesta obra,²³ ela é poetizada sempre com um certo estranhamento, com alguma insatisfação. Assim vida se torna também um signo:

Vida, coisa pra ser dita,

Jorge Solano

como é dita este fado que me mata.²⁴

Entretanto, a vida não é redonda, é quadrada, ou melhor, é “quadra, quadrinha” (verso? lugar de jogo? quarteirão?). Mas, enfim, a informação que faltava: “**Vida quebrada ao meio**, você nunca disse a que veio” (negrito nosso).²⁵ E aqui há de se recordar o memorável leitor o que se disse acima a respeito do diabo – a coisa quebrada.

4 - Demonstre que a poesia é simbólica e o poema é um símbolo.

Perdoe-me, ó semiótico leitor, os truísmos que seguirão!

Não pretendemos, aqui, entrar na discussão em torno das diferentes concepções sobre o símbolo, passando por fora das sutis distinções entre sinal, índice, ícone, etc., tão variáveis entre as diversas escolas semiológicas. Consideraremos o símbolo como um signo dotado de uma densidade especial.

Leslie A. White distingue símbolo de signo: “Um *signo* é uma forma física cuja função é indicar alguma outra coisa – objeto, qualidade ou fato” (itálico do autor).²⁶ E “o símbolo é alguma coisa cujo valor ou significado é atribuído pelas pessoas que o usam”²⁷. Ou seja, no símbolo há uma atribuição de sentido por parte do homem.

Cassirer, entendendo a forma simbólica como uma vinculação entre um conteúdo espiritual e um signo concreto, defende a dimensão criadora que é inerente ao símbolo, que é peculiar da linguagem, da esfera mítico-religiosa e da arte:

Porque se manifiesta en todas ellas [linguagem, arte, esfera mítico-religiosa] el fenómeno fundamental de que nuestra conciencia no se contenta con recibir la impresión del exterior, sino que enlaza y penetra toda impresión con una actividad libre de la expresión. En efecto, **enfrentase a aquello que llamamos la realidad objetiva de las cosas, y se mantiene contra ellas en plenitud independiente y con fuerza original**, un mundo de signos e imágenes de creación propia.²⁸ (negrito nosso)

Cassirer vê, pois, o símbolo – em oposição aos demais signos – como algo no qual se projeta a energia espiritual do homem, caracterizando-se por uma relação de autonomia quanto “à realidade objetiva das coisas”, constituindo-se como “plenitude independente e com força origi-

nal”. Isso indica que o símbolo não se adstringe uma relação simples entre dois *relata*, mas está impregnado pela ação criadora do homem.

Conforme Jung: “Uma palavra ou imagem é simbólica quando representa algo mais que o seu significado imediato e óbvio. Tem um aspecto ‘inconsciente’ que nunca está definido com precisão ou completamente explicado.”²⁹

Paul Ricoeur entende que o símbolo possui um excesso de significação que escapa mesmo à possibilidade de enunciação discursiva. Ele se caracteriza por possuir um lado não semântico, que é a sua dimensão de vinculação profunda com as experiências humanas mais essenciais.

Utilizando ecleticamente, autores tão heterogêneos, queremos especialmente destacar a dimensão simultaneamente criativa e existencial do que denominamos símbolo, em acordo com nossos propósitos.³⁰

Se concordamos, ao menos nas linhas centrais, com essas visões, podemos afirmar que a poesia, com todos os direitos de linguagem e arte, é essencialmente uma atividade simbólica. E que o poema é um símbolo.

Se assim é, é um trabalho sagrado.

SACRO LAVORO

as mãos que escrevem isto
um dia iam ser de sacerdote
transformando o pão e o vinho forte
na carne e sangue de cristo

hoje transformam palavras
num misto entre o óbvio e o nunca visto.³¹

Fazer poesia está na mesma proporção com o gesto sacerdotal da consagração. Na consagração, o visível, o óbvio – *o pão e o vinho* – se transformam na *carne e sangue de cristo*. A missão poética é, também, um sacerdócio que transubstancia palavras, de tal modo que, conservando sua imediatez, elas se transcendem para a dimensão do invisível. As rimas – *isto* (que traz à mente “Isto é o meu corpo”), *cristo*, *misto* (rima interna), *visto* – sustentam a idéia central do poema: um objeto que se torna signo que se transcende – a eclosão do mistério.

O poeta, enquanto sacerdote, é o mediador entre o mundo terreno e o sobrenatural. Contudo, seu terreno é o mundo das palavras e aí está o problema, pois “uma palavra é um símbolo e um signo, duas coisas diferentes”.³²

Na verdade, ele carrega sobre si a responsabilidade de ser o portador de um signo e um símbolo, onde não há, em absoluto, a luminosidade da certeza:

carne alma
forma conteúdo
sobre nós
a sombra de tudo³³

Esse poema, radicalmente polissêmico, podendo apontar quer para a condição humana, quer para uma relação amorosa, quer para o ser do poema, vale, eminentemente, para o **sacerdócio** do poeta, sobre o qual pesa a *sombra de tudo*: a opacidade tanto da *carne/forma* quanto da *alma/conteúdo*.

Nessa árdua missão, o poeta parte em busca da *idéia do poema*.

azuis como os sorrisos das crianças
e pesados como os provérbios das velhas
anos cultivei a idéia do poema,
coisa inteira, ovo, ânsia e antena,
meus poemas são idéias
ontem, coisa inteira, hoje, apenas manchas³⁴

Nota-se, logo, a dificuldade inicial de entender a sintaxe do poema. Os dois primeiros versos referem-se a *anos* ou a *meus poemas*: “(por) *anos azuis e pesados*” ou “*meus poemas azuis e pesados*”? No primeiro caso, estarão se referindo à trajetória de toda vida da infância à velhice. No segundo caso, à brincadeira/jogo e à sabedoria/experiência. Evidentemente, são as duas coisas que estão sendo ditas paralelamente.

Após cultivar a *idéia do poema*, seu achado é que os *poemas são idéias*. Refere-se, sem dúvida, a um percurso literário do autor, que vai reconstruindo sua poética a partir do visualismo próprio da poética concretista, para a priorização da sonoridade e do jogo do pensamento:

E, no interior mesmo deste deslocamento, do espaço para o tempo, essa poesia apresenta como centro de irradiação a *logopéia*, porque procura ressaltar no poema a força de pensamento, “dança do intelecto entre as palavras” (Pound), sem prescindir da *fanopéia* e da *melopéia*.³⁵

Creemos, ser possível neste momento, lógico leitor, inferir que o poema pode ser considerado, efetivamente, um símbolo. Em dois sentidos: em que ele, operando com signos lingüísticos determinados, depende sempre da intervenção criadora do poeta-escritor e do poeta-leitor na formação de seu significado; e que o poema é idéia. Idéia: imagem da coisa na mente, mediada pelo sentidos, conforme Aristóteles, Tomás de Aquino e escolásticos. Idéia: a realidade autêntica, conforme Platão, Hegel e idealistas de todos os gêneros. Um poema é, na verdade, as duas coisas: imagem e realidade, mediação e a própria coisa, ou seja, um símbolo.

5 - Após toda essa análise, qual o diagnóstico para o poeta que transforma diabos em símbolos?

Na composição de cada símbolo, resultado de uma diabólica aventura, há que se reconhecer que vida de poeta é sempre um exercício de leitura – que quer dizer: entendimento, compreensão do mundo – no escuro:

Trevas.
Que mais pode ler
um poeta que se preza?³⁶

Em todas as suas obras, esta característica que foi abordada na presente *ratio* se manifesta: a arte poética é uma luta, luta com as palavras, com a língua, com as letras, com os sons, com as imagens, com a página branca, em busca da idéia, ou melhor do símbolo que expresse uma essência que não se sabe exatamente qual é. Mas pode ser que seja o *Suprassumos da Quintessência*:

O papel é curto.
Viver é comprido.
Oculto ou ambíguo,
Tudo que digo
tem ultrasentido.

Se rio de mim,
me levem a sério.
Ironia estéril?
Vai nesse ínterim,
meu inframistério.³⁷

A conquista do poema exige uma luta rigorosa e vigorosa que depende, também, da fortuna. Sua obra está marcada, não apenas *O ex-estranho*, mas toda ela, pelo acaso e pelo rigor:

É possível situar a produção poética de Paulo Leminski em condição de singularidade. Em qualquer aspecto formal em que se apresente [...], seus poemas parecem revelar um movimento entre acaso e rigor, que se mostram numa estrada de mão dupla na qual, tocados um pelo outro, saem imantados da presença de seu oposto.³⁸

O acaso que necessita de atenção ao inesperado, ao fortuito, ao simples da vida. Rigor que supõe esforço, disciplina, concentração. O poema *Rimo e rimos*, analisado por Fabrício Marques³⁹, que o vê como uma celebração do rigor, inclui o aspecto sorte e fatalidade, portanto, algo que escapa ao controle do poeta:

Rimar é parar, parar para ver e escutar
remexer lá no fundo do búzio
aquele murmúrio inconcluso,
Pompéia, idéia, Vesúvio
o mar que só fala do mar.⁴⁰

É evidente a concentração: *parar para ver e escutar*; e a sorte/fatalidade: *búzio, Pompéia, Vesúvio*. Mas registremos, também: *aquele murmúrio inconcluso*, algo que escapa ao controle do poeta, como um vaticínio confuso, ambíguo, sibilino; e a ocorrência, com função não apenas melopáica, de *idéia*, mediando a cidade e o vulcão.

Não resta dúvida, persistente leitor, que a arte poética é uma arte diabólica, e que a palavra é o diabo, e que a poesia é simbólica, precisamente por projetar a palavra para um significado que a redime da servidão lexical, e que o poema é um símbolo: a carne onde se encarna a poesia.

O homem que constrói isso só pode fazê-lo como um missionário, pois essa lide exige alguém dotado de vocação para ministério da palavra e para o mistério da vida, pois pode ser que, um dia, na *Lápide 2*, o seu *epitáfio para a alma*, informe que “viver / com a intensidade da arte / levou-o ao infarte.”⁴¹

Esse ser é um sacerdote, o separado, o diferente, o estranho, em suma, um ex-estranho. Mas isso tem um preço psíquico e social. Assim é que o próprio Leminski, auto-avaliando seus sintomas, em razão dessa faina complexa, já antes de se assumir como ex-estranho, reconhecia e confessava :

dois loucos no bairro
 um passa os dias
 chutando postes para ver se acendem
 o outro as noites
 apagando palavras
 contra um papel branco
 todo bairro tem um louco
 que o bairro trata bem
 só falta mais um pouco
 pra eu ser tratado também ⁴²

E ainda – confissão mais explícita não há – que “o pauloleminski / é um cachorro louco [...]” ⁴³.

Mas essa confissão de loucura não é novidade entre poetas: “Tu és o louco da imortal loucura / o louco da loucura mais suprema. [...] Tu és o Poeta, o grande Assinalado / Que povoa o mundo despovoado / De belezas eternas pouco a pouco” ⁴⁴.

Se o fato de o poeta citado ser um simbolista é mera coincidência ou não, só o diabo saberá.

APENSO A PENSAR

Perfeição só existe na integração/dissolução do sujeito no objeto.
 Na tradução do eu no outro.
 É por isso que você gostou tanto deste livro.
 Você, agora, sabe.
 Você, eu sou Cruz e Sousa. ⁴⁵

O retro-escrito – um jogo como já dito – peleja na areia das antíteses, uma espécie de jogo dos contrários, afinado com o estilo do poeta em jogo.

De cara, diga-se, para que nenhum incauto leitor se sinta ludibriado, que *Ratio Studiorum* nada tem a ver com Leminski. Ele foi seminarista beneditino por um curto período de sua adolescência. O jesuíta é a antítese do beneditino. Esse na linha da espiritualidade contemplativa, monacal. Aquele na espiritualidade ativa, guerreira. Aqui, o primeiro jogo.

Por outro lado, não estaria Leminski mais para guerreiro que para monge? Mas muitos de seus poemas – haicais em particular – não têm um odor de contemplatividade?

A *Ratio Studiorum* – o projeto de educação jesuítica sistemático e concentrado – está visivelmente desfigurado como uma *ratio ab absurdo*, ou coisa que o valha.

E assim por diante

Contudo, há um projeto. Melhor: uma intuição.

Em sua maioria, os estudos sobre a poética de Paulo Leminski concentram-se ou priorizam as dimensões formais ou meta-poéticas – da poesia que fala sobre si mesma – , circulando um pouco em torno dos eixos rigor-espontaneidade e similares, naquela aura que envolve o poeta, já recorrente, de samurai malandro.

Já ia relativamente desenvolvida a partitura da presente despreziosa fuga (em ré menor?), quando deparei o artigo de Rodrigo Garcia Lopes que questiona precisamente essa “tediosa insistência”, apontando para a necessidade de uma análise mais acurada da contribuição de Leminski para a poesia brasileira.

Assim é que, como desafio, muitos fios precisam ser seguidos para o entendimento de uma poética que se propõe a ser muito mais que uma **forma**, como tentamos sugerir nesse texto. E todos os caminhos parecem incluir uma dinâmica – camuflada pelo humor, refinamento e sutileza de Leminski – que talvez possa ser expressa como **dinâmica transcendência-imanência**.

Visualizo alguns, de imediato:

- A relação dialógica da poética leminskiana com o simbolismo (não esquecer que dedicou a Cruz e Souza uma biografia), bem como com o barroco (que está presente em outros concretistas).
- Análise do jogo das antíteses tão abundantes em seus poemas (influência barroca, simbolista?), e sua função na obra poética de Leminski.
- Tratamento adequado para os grandes temas que o poeta aborda, mas que tendemos a minimizar e a superficializar. Temas tais como: vida, tempo como duração e como transição, liberdade, angústia e dor, além de outros. O estilo bem humorado, lúdico – às vezes

quase sarcástico – de Leminski camuflam alguns desses aspectos. Sua poesia, marcada pela ironia no sentido romântico do termo (como já foi observado por estudiosos do poeta), e pelo antilirismo programático da poética contemporânea (concretista, etc.), torna-se como que uma armadura que defende e protege o poeta e seu poema (ou ao contrário?), ou melhor, que transforma seu poema numa clausura ou casulo. Ainda carece Leminski de uma mais precisa hermenêutica.

NOTAS

- ¹ LEMINSKI, 1997, p. 23.
- ² Outra explicação mais prosaica deriva o termo de *synbolé*, que significa **bola, círculo**, e designava a moeda.
- ³ Cf. Lc 4,6
- ⁴ NIETZSCHE, p. 56/57.
- ⁵ LEMINSKI, 1997, p. 96.
- ⁶ *Ib.*, p.49.
- ⁷ LOPES, *O Estado de São Paulo*.
- ⁸ LEMINSKI, 2001, p. 19.
- ⁹ LOPES, *O Estado de São Paulo*.
- ¹⁰ LEMINSKI, 2001, p. 13.
- ¹¹ MARQUES, p. 81.
- ¹² LEMINSKI, 2001, p. 14.
- ¹³ *Ib.*, p. 21.
- ¹⁴ Cruz e Souza, *o negro branco*, era, conforme faz de questão de informar Leminski na biografia que redigiu. Maiores deduções, sob a responsabilidade do leitor.
- ¹⁵ CASSIRER, 1985, p. 21.
- ¹⁶ BUZZI, p. 157.
- ¹⁷ *Ib.*, p. 165.
- ¹⁸ LEMINSKI, 2001, p. 21.
- ¹⁹ BARTHES.
- ²⁰ LEMINSKI, 2001, p. 32.
- ²¹ LEMINSKI, *Caprichos e relaxos*.
- ²² LEMINSKI, 2001, p. 38.
- ²³ Evidentemente, é mais complexo o desenvolvimento dessa temática na obra de Leminski e, mesmo, neste livro, mas vamos aqui capturar apenas o que interessa à nossa arbitrária metodologia.
- ²⁴ LEMINSKI, 2001., p. 24.
- ²⁵ *Ib.*, p. 28.
- ²⁶ WHITE, p. 183.
- ²⁷ *Ib.*, p. 182.
- ²⁸ CASSIRER, 1989, 163.
- ²⁹ Apud EPSTEIN, p. 68.
- ³⁰ Obviamente, outros autores entenderão o símbolo como um tipo específico de signo, sem lhe conferir nenhuma densidade especial, no sentido em que usamos aqui.
- ³¹ LEMINSKI, 2001, p. 46.
- ³² WHITE, p. 186.
- ³³ LEMINSKI, 2001, p. 56.
- ³⁴ *Ib.*, p. 35.
- ³⁵ MARQUES, p. 97.
- ³⁶ LEMINSKI, 2001, p. 50.
- ³⁷ Apud Marques, p. 93, poema de *La vie en close*.
- ³⁸ MARQUES, p. 76.
- ³⁹ *Ib.*, p. 92/93.
- ⁴⁰ LEMINSKI, 2001, p. 24.
- ⁴¹ LEMINSKI, 1997, p. 189.
- ⁴² *Ib.*, p. 47.
- ⁴³ *Ib.*, p. 68.
- ⁴⁴ CRUZ E SOUSA, p. 195. (Do poema: *O Assinalado*). Esse poema é privilegiado na biografia escrita por Leminski – *Cruz e Souza: o negro branco* – sendo citado integralmente no início do livro e comentado num dos capítulos finais: “Um dos mais impressionantes ‘poemas da loucura’ [...] O poeta como assinalado. O marcado (Caim?) por um sinal. Sinal para ver mais longe. Mas para sofrer mais fundo.” (p. 71).

⁴⁵ LEMINSKI, 2003, p. 76.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Captado em < <http://www.artnovela.com.ar/aa-libros/cero.pdf> > Acessado em 28/05/2002.
- BUZZI, Arcângelo R. *Introdução ao pensar*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- CASSIRER, Ernst. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Tradución de Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura Econômica, 1989.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 2 ed.(Coleção Debates). São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CRUZ e SOUZA, João. *Poesias completas de Cruz e Souza*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro
- EPSTEIN, Isaac. *O Signo*. 6 ed. São Paulo: Ática. 1999.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense. 1983.
- LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: o negro branco*. São Paulo: Brasiliense. 2003
- LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. 3 ed. São Paulo: Global. 1997. (Seleção de Fred Góes e Álvaro Marins).
- LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. (Organização e seleção de Alice Ruiz S. e Áurea Leminiski).
- LOPES, Rodrigo Garcia. O ex-estranho explora presença e ausência. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Caderno 2, 21 abr. 1998.
- MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- NIETZSCHE, F. *Sobre a verdade e a mentira*. São Paulo: Abril, 1974. (Coleção Os Pensadores).
- WHITE, Leslie A. *Os símbolos e o comportamento humano*. Em *Comportamento humano*.