

## O poema refém da teoria e da interpretação: exercícios críticos em torno de Paulo Leminski

### *The poem host of the theory and interpretation: critical exercise around Paulo Leminski*

Wilberth Salgueiro\*

**RESUMO:** A ideia é analisar e interpretar alguns poemas de Paulo Leminski à luz de perspectivas críticas e teóricas distintas. Para este feito, apresentam-se múltiplas noções de teoria e de interpretação que, antagônicas ou suplementares, evidenciam a convivência conflituosa de tantas perspectivas. O poema, logo, se faz palco para que cada um de nós, nele, se interprete e deixe ver as máscaras teóricas dos atores que somos: híbridos e lacunares.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia, teoria literária, Paulo Leminski, correntes críticas, interpretação.

**ABSTRACT:** The idea is to examine and interpret some poems by Paulo Leminski under the light of distinct critical and theoretical perspectives. To do so, we present multiple notions on theory and interpretation which, antagonistic or supplementary, highlight the difficult companionship of so many perspectives. The poem, thus, becomes the stage where each of us interprets ourselves and exposes the theoretical masks of the actors we all are: hybrid and lacunal.

**KEYWORDS:** poetry, literary theory, Paulo Leminski, critical currents, interpretation.

### Sobre teoria, interpretação, valor

---

\* Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) / CNPq.

Teorizar é parte integrante e incontornável de qualquer gesto interpretativo de um leitor diante de um

poema. Ler, aliás, é já interpretar; portanto, teorizar. Acontece que, pelos cursos de Letras e pelo mundo afora, muitos incautos creem que haja a interpretação correta, a teoria justa, a perspectiva crítica adequada, com frequência por conta da célebre atitude, entre “terrorista” e “teorista”, de pessoas que vivem às custas do “você sabe (com) quem está falando?”. Refiro-me aqui à charge na contracapa de *Teoria literária: uma introdução*, de Jonathan Culler (1999), em que dois personagens atuam: “Você é um terrorista? Graças a Deus. Entendi Meg dizer que você era um teorista”.

A arrogância de quem ocupa algum lugar de poder, seja na universidade ou não, contribui para perpetuar este complexo de vira-lata em alunos e leitores que, coitados, são convencidos de que não sabem interpretar direito porque não dispõem de arsenal teórico, ou bagagem intelectual, nem mediação transdisciplinar, muito menos repertório suficiente para a famigerada, complexa, hermética, quase impossível tarefa de analisar, por exemplo, um poema. Essa situação produz uma série de consequências negativas, desde o ressentimento à indiferença pela arte, passando pelo prazer da ignorância e pelo achismo desbragado, às vezes travestido do vale-tudo interpretativo: “o que eu entendi do poema foi que...” ou “a minha interpretação é...” e pronto.

O plano deste ensaio é encenar, às escâncaras, um “olhar de superfície” (um olhar de palco) para alguns poemas do curitibano Paulo Leminski, olhar que desvele o sujeito leitor e ator que sou, múltiplo e híbrido, sim, mas pleno de limites e lacunas que se impõem a cada piscadela. A ideia é adotar, sem medo, a categoria da superfície como positiva, à maneira de Gilles Deleuze ao recorrer, na “Segunda série de paradoxos: dos efeitos de superfície”, a trecho do romance *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier:

Estranho preconceito, contudo, que valoriza cegamente a profundidade em detrimento da superfície e que pretende

que *superficial* significa não de *vasta dimensão*, mas de *pouca profundidade*, enquanto que *profundo* significa ao contrário de *grande profundidade* e não de *fraca superfície*. E, entretanto, um sentimento como o amor mede-se bem melhor, ao que me parece, se é que pode ser medido, pela importância de sua superfície do que pelo grau de profundidade... (DELEUZE, 1974, p. 142).

O plano, repito, é tão somente deixar ir se constituindo, por poemas de Leminski, um modo de pensar e de atuar diante de um texto poético, o modo que ora é possível, e assim deixar ir se explicitando uma espécie de *paideuma* a um tempo crítico e teórico. Para chegar aos poemas, entretanto, é necessário antes que o meu repertório se faça ver em seus múltiplos impasses e conflitos.

Lido, diante de um poema, com uma noção larga de *interpretação*, que parte de nietzschianas lições de Foucault:

[...] é uma relação mais de violência que de elucidação, a que se estabelece na interpretação. De facto, a interpretação não aclara uma matéria que com o fim de ser interpretada se oferece passivamente; ela necessita apoderar-se, e violentamente, de uma interpretação que está já ali, que deve trucidar, resolver e romper a golpes de martelo (FOUCAULT, 1980, p. 17).

Foucault assinala, por um lado, o caráter de violência como um sintoma parasitário (o que não desgruda) do ato interpretativo e, por outro, o papel imperial do intérprete (o *quem*) nesse processo. O intérprete será, sempre, um sujeito social, comprometido com situações e valores que vão cercar – por plurais que se mostrem – as fronteiras de um olhar ideológico, sem o que simplesmente o gesto da interpretação se esvazia.

Interpretar, por isso, será ferir: interferir. Ato plenamente subjetivo e político, interpretar supõe escolha e coragem: destacar e excluir, estender e ignorar, operar com

a diferença e o híbrido, dar a cara a tapa e estapear, como faz Roberto Corrêa dos Santos:

A interpretação não se encaminha nem para o descritivismo “neutro”, nem para a paráfrase lamuriosa. Não visa tampouco a se debruçar sobre um texto com vista à notícia, à informação, à venda. Não se quer como divulgador rancoroso ou paternal. Não é, pois, similar ao que de mais habitual se faz na Universidade, nem ao que de mais habitual se faz na Imprensa. O que pretende, como uma de suas perversões, é entrar no jogo da escritura, quebrando a passividade de uma leitura que tenda a seguir, sem brincar e sem considerar a ação escritural, um fio unitário de estória cujo desenlace se quer conhecer. A interpretação quer escrever sempre, diferente cada vez que tocar um texto. Como quem toca rasga (SANTOS, 1989, p. 20-21).

Umberto Eco, em *Interpretação e superinterpretação* (1993), propõe uma tipologia para o ato de interpretar: haveria uma tripla intenção (*intentio*): a do autor (*auctoris*), a da obra (*operis*) e a do leitor (*lectoris*). O autor de *O nome da rosa* afirma que a *intentio auctoris* é muito difícil de descobrir e frequentemente irrelevante para a interpretação de um texto, e que a *intentio lectoris*, isolada, faz significar aquilo, e apenas aquilo, que interessa a seus propósitos ou que pertence ao seu acanhado círculo de conhecimento (e até de invenção). Eco retoma frase de Valéry – *il n’y a pas de vrai sens d’un texte* – para desvesti-la de seu caráter (assim o considera) hermético. Passa, então, a investigar a terceira possibilidade: a *intentio operis*.

Se, em última instância, uma *interpretação paranoica* poderia advogar – com base no princípio da sucessão interminável de analogias: a lógica da similaridade – a favor da radical inapreensibilidade do sentido ou, no extremo oposto, qualquer sentido de que se queira prover o signo, contra ela faz-se imperioso o fortalecimento da *interpretação sã*, cuidadosa quanto ao imediatismo da relação arbitrária

entre os signos. Eco especula que relações haveria, por exemplo, entre o advérbio “enquanto” e o substantivo “crocodilo”, excluindo-se a evidente aparição dos dois termos na mesma sentença, lá e aqui:

O paranóico não é o indivíduo que percebe que “enquanto” e “crocodilo” aparecem curiosamente no mesmo contexto: o paranóico é o indivíduo que começa a se perguntar quais os motivos misteriosos que me levaram a reunir estas duas palavras em particular. O paranóico vê por baixo de meu exemplo um segredo, ao qual estou aludindo (ECO, 1993, p. 57).

À busca de critérios que distingam a *interpretação* de seu par próximo e exagerado, a *superinterpretação*, Umberto Eco vai-se definindo por uma insubstituível dialética entre a *intentio operis* e a *intentio lectoris*, uma vez que há uma máquina de produção em mão dupla do texto para o leitor e, naturalmente, do leitor para o texto. Um texto, diz Eco, é basicamente um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo. Previsto, pois, como parte integrante do próprio texto, capacitado a navegar sobre ele, o leitor-modelo – consubstanciado na figura singular, física, do leitor empírico – se vê autorizado a conjecturar sobre a *intentio operis*.

Um desafio da interpretação, que faz muitos desistirem antes de começar qualquer hipótese de leitura, é a constrangedora situação do “decifra-me ou devoro-te”. O leitor sabe que o poema é, não importa se bom ou mau, um código. E que, queira ou não este leitor, lê-lo é já entrar no jogo da interpretação, da decodificação, mesmo se o audaz aventureiro se entrega à fruição, que jamais existirá em estado puro.

A propósito, quantos leitores conseguirão *ver* a palavra código no poema seguinte, de Augusto de Campos, antes de saber o título da obra – “código” – de 1973? Com que rapidez a decodificação do código se dará?



“código” (1973), de Augusto de Campos (2010)

Um texto, ainda que não cite outro qualquer, não está só no mundo das coisas, tampouco está só no mundo dos textos. Lírico, concreto, épico, de todo jeito o poema dialoga com seu entorno, e esta é sua riqueza maior: pertencer a uma história e nos lançar nela, cada vez que o tocamos. Mas, vimos, tocar um poema não é algo tão inocente quanto querem ou fingem acreditar. Tocar: rasgar.

O senso comum intelectual partilha a noção dicionarizada de paródia como canto paralelo a outro – *par ode*. Linda Hutcheon vai além em *Uma teoria da paródia* (1989), salientando que todas as formas de arte e, mesmo, todas as práticas discursivas podem ser parodiadas, independentemente do meio ou gênero, resultando disso o caráter ubíquo da paródia que, assim, se adapta a qualquer dimensão física, desde o *Ulysses*, de Joyce, a mínimas alterações em uma palavra ou até de uma letra. (No caso do poema de Augusto, parodia-se, pode-se dizer, a própria noção de código, considerada acepção de “sistema de transmissão de mensagens”.)

Hutcheon aponta a estreita relação entre a paródia e a intertextualidade ou, usando um termo mais simpático e menos usual, transtextualidade. Para ela, fulcral na definição de paródia é o requisito pragmático e formal que estabelece certos códigos comuns entre o codificador e o decodificador: “se o receptor não reconhece que o texto é uma paródia, neutralizará tanto o seu *ethos* pragmático

como a sua estrutura dupla” (HUTCHEON, 1989, p. 39). Acrescenta que o caráter de autorreferencialidade da paródia não elimina as implicações ideológicas, ao contrário do que apregoam alguns teóricos que insistem na sua a-historicidade, mesmo porque não existe um conceito trans-histórico de paródia, conforme atesta a contínua metamorfose das definições em espaços e tempos tão diversos.

Se a paródia não é reconhecida em suas alusões e citações, automaticamente vai ser naturalizada e incorporada ao contexto da obra no seu todo. Daí resulta a dependência da estratégia e da funcionalidade da paródia: a coincidência entre os atos codificador e decodificador para que se alcance a plenitude do circuito interpretativo (do texto para o leitor e vice-versa). A paródia, decerto, imita mais a arte que a vida, embora ambas sejam estamentos espiralados, confluentes: “a paródia é normativa na sua identificação com o outro, mas é contestatária na sua necessidade edipiana de distinguir-se do outro anterior” (HUTCHEON, 1989, p. 98). No dizer de Linda Hutcheon, reside nesta ambivalência a tensão entre a repetição conservadora e a diferença revolucionária da paródia. O intertexto seria, pois, mais que a relação heterofágica entre um texto e outro, mas o próprio conjunto textual que os textos envolvidos trazem à memória daquele que movimentou o mecanismo intertextual.

Por exemplo: quando aciono os dispositivos “teoria”, “interpretação” e “valor”, uma avalanche de lembranças e de associações dispara em mim e me recorda aquilo – máquina e armazém – que já sou. Meio ao léu, tento não me deixar soterrar e desfilio o que vem à tona: “Teoria em grego quer dizer o ser em contemplação”, canta Gilberto Gil em *Quanta* (1997). Teoria é sempre suplementar, em diferença e perspectívica, para recordar termos caros a Jacques Derrida (1995). Ler um poema é também sempre acrescentar sentido(s) ao já-pronto, cada poema tendo uma técnica própria e irrepetível, tanto quanto o é a técnica de interpretá-lo, para falar com Octavio Paz (1982). Se a

problemática reside nos limites da interpretação, conforme quer Umberto Eco, a solucionática está – digamos assim – no repertório de cada um, repertório do qual não se pode fugir: somos o que somos, somos leões incorporando carneiros, que se subsumem em nosso espectro cultural, como já apontaram as reflexões de Hans Robert Jauss (1994). Daí, decodificar um texto/poema é entrar no jogo de sua construção (enquanto – no mesmo ato – o leitor-ator se reconhece). Para essa decodificação, tal leitor deve considerar, pensando no aumento do prazer estético, o máximo de forças possíveis, desde a história da sua produção (passando por motivações ideológicas, pelos estilemas e mesmo por informações biografizantes), como pratica Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1977), até a investigação das entranhas dos poemas, seus mecanismos internos de funcionamento, em que se fundem a palavra, a imagem e a sonoridade, para ficar na tríade logofanomelopaica de Ezra Pound (1977).

As entranhas, não as entrelinhas, diria e disse a poeta e crítica Ana Cristina Cesar (1993). Para enfrentar o poema, pede-se uma atitude lúdica, como quem tem um pênalti a converter: sem preconceito, medo, pedantismo, arrogância ou ódio. Com “olhos livres” à maneira de Oswald, com alegria, naturalidade, pesquisa, malícia e prazer. Assim, torna-se gostoso e nobre ser não um “terrorista”, mas um “teorista”: curtir o poema, isto é, prepará-lo para o delicioso deleite do sentir pensando: o mel do melhor, na expressão supimpa do baiano Waly Salomão (2001).

Não existe uma tábua de valores previamente definida, muito menos consenso entre estudiosos e diletantes, tampouco entre críticos e poetas, e menos ainda entre críticos & críticos e entre poetas & poetas, para mensurar o que é um bom ou um mau poema: o que é o Belo, enfim. Desde Platão e Aristóteles, a pergunta se refaz, porque a história se metamorfoseia sem parar. Para se nortear um pouco, e largar o lugar às vezes cômodo da deriva, o que faz o crítico? Critérios, o crítico cria critérios.

Quando Stéphane Mallarmé disse ao amigo pintor Edgar Degas que um poema se fazia com palavras e não com ideias, ele estava tocando numa das mais delicadas questões estéticas (e, portanto, poéticas): a questão do valor. Porque ideias todos têm, mas a execução delas é que é o busílis, o problema, o impasse cuja solução é a dor e a delícia de todo escritor.

Ninguém aprende a língua lendo, tão somente, gramáticas. De modo similar, ninguém vira poeta lendo teoria literária. Mas os poetas, em geral, não só não leem teoria alguma, como também não leem poesia nenhuma ou muito pouca. Querem escrever – e a glória instantânea. Ora, o parâmetro primeiro da poesia presente é a poesia feita, e refeita, há tempos. (Tradição é valor, sim, que se acumula à moda antropofágica: a gema da comida fica no corpo, a casca se assopra.) Daí a imensa massa de poemas e poetas requentados, distantes de versos requintados. Mais do que mero trocadilho retórico, a “dialética” entre o requentado e o requintado serve também para ilustrar certas atitudes de professores e afins que, no afã de parecerem complexos, são mesmo confusos.

Entender o valor de uma coisa é tentar entender a coisa diante de um mundo de medições e de ângulos. Isso vale para um poema e para um ensaio. Criticar, recorde-se a etimologia, é julgar. Mas o que julgamos ao ler um poema? Julgamos tudo: tudo aquilo que podemos, conforme nosso repertório, julgar. Não há uma tabela congelada, fixa, felizmente, em que se basear para a valoração. O valor é uma espécie de paladar a partir do qual sujeito e mundo se relacionam. Uma relação incessantemente instável e errante. O gosto muda.

Na análise de cada obra, pode-se privilegiar um aspecto estruturante (sonoro, mórfico, sintático, etc.), sabendo da indissociabilidade deles, e os modos de funcionamento do poema: a linguagem de que se compõe, o corte dos versos, os estilemas, se o poema tem forma fixa e por que razão, seus traços ideológicos, seu lugar no livro e o lugar do livro na obra do autor, e o lugar do autor na literatura de

seu tempo e de outrora. Há poemas que funcionam bem em certos contextos e em outros não (compare-se um soneto árcade a um poema-piada marginal). Há tribos, panelinhas, peneiras, academias. O valor simbólico da assinatura conta antes mesmo de qualquer suposto valor estético: quantos poetas podem explicar que, “Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou” (DRUMMOND, 1992, p. 33)? A crítica e a teoria literária em geral têm um pouco essa função de desentortar versos e ouvidos, esforçando-se para mostrar os mil lados da moeda, do verso torto ao ouvido mouco.

Para o exercício prático dessas considerações em torno dos conceitos de teoria, interpretação, valor, paródia e outros próximos, passo à leitura de quatro poemas de Paulo Leminski. O poema é o palco; nós, atores – intérpretes. Para dar ideia da diversidade que caracteriza o olhar crítico-teórico, o jogo proposto é abordar os versos de modo variado, indicando possíveis desdobramentos analíticos, ora por meio das ditas correntes críticas, ora por meio de disciplinas e saberes afins à teoria literária.

### **Poema 1 de Paulo Leminski (à luz da transdisciplinaridade e de correntes críticas)**

Então, sem delongas, um primeiro poema de Leminski:

isso sim me assombra e deslumbra  
como é que o som penetra na sombra  
e a pena sai da penumbra?  
(LEMINSKI, 1991, p. 77)

De imediato, assoma no poema o esquema rítmico entre as sílabas átonas e tônicas, a alternância entre os ritmos binário e ternário, a tensão entre o claro-escuro, mas sobretudo, no estrato fônico, o fantástico e básico recurso de assonâncias e aliterações – que reiteram e antecipam na sibilância do /s/ o movimento reverberativo da

palavra “som”. O jogo de ocultar-esconder se radicaliza na sequência “pena”, “penetra”, “penumbra”. Tudo isso, em síntese, funciona como uma aproximação, via estilística, ao poema.

Com este auxílio, podemos explicar por que o poema tem como meta falar de si mesmo, intransitivamente, com a “pena” sendo o signo que se desdobra em “dor” e “escrita” – ambas só podendo vir, vindo de um poeta (e não de um burocrata), da “penumbra” que as produz (pois que incorpora a palavra-pena e a dá à luz). Pena, pois, e penumbra se irmanam, como, antes, o som e a sombra. Podemos avançar a pesquisa e, por exemplo, detectar oxímoros e quiasmos barrocodélicos, para recuperar expressão feliz de Haroldo de Campos (1992), em “assombra / deslumbra” (escuro / luz), e em “som / sombra” (barulho / silêncio). Essa imersão no poema, na sua maquinaria interna, supõe um exercício de *close reading*, termo caro ao *New Criticism*.

Se, mais ousadamente, nos propusermos a estender o sentido do “penetra” para o campo da sexualidade, explorando nesse caso a “pena” como símbolo fálico e “penumbra” como metáfora da genitália feminina, poderemos então enveredar – com o bom senso que, ao cabo, sempre se recomenda – pelas sendas da psicanálise, “escutando” no poema os ecos de uma erótica verbal que faz os vocábulos se friccionarem e, de fato, se penetrarem, mimetizando na linguagem poética o movimento que as línguas e os corpos sexualmente realizam. Aqui, seria de bom-tom lembrar que ressoa pelo poema a forma-ideia de pênis, que, no latim *penis*, significa “pincel”, tão fálico e símbolo criador quanto a verticalidade da “pena” e de toda etimologia que “penetra” pelas palavras em gozo.

Mais um passo e estamos no reino da filosofia, perscrutando se o que há de racional e lógico na mistura de elementos díspares não é senão a própria inauguralidade da linguagem (HEIDEGGER, 1997; WITTGENSTEIN, 1994). Aí, lembraríamos, quicá, o que já disse o formalismo russo ao mostrar que arte é estranhamento, desautomati-

zação: ruptura com os padrões estéticos e com a previsibilidade do senso comum (CHKLOVSKI, 1976).

Com o amparo agora da biografia, poderíamos informar que o terceto em pauta foi publicado em livro póstumo, chamado *La vie en close*, de 1991, cujos poemas foram, pouco antes, selecionados pelo poeta com a companhia de Alice Ruiz, que diz na orelha: “Esses poemas, mais que quaisquer outros, estão cheios de noites e madrugadas adentro. Cheios de uma dor tão elegante que é capaz de nos fazer rir, apesar de tudo. Cheios de dias na vida de uma luz”. Doente, radical, desmedido, cirrótico, o poeta – quem sabe – tentava extrair do espanto da morte próxima fochos de luz e força na pulsão de criar. Tudo isso – estilística, *new criticism*, psicanálise, filosofia, formalismo russo, biografia – vai para o cadinho destemperado da teoria e da crítica literárias. Mas como provas apenas de uma salada: porções que se ligam para, em conjunto, satisfazer mais plenamente os sentidos.

### Poema 2 de Paulo Leminski (à luz do foco histórico)

Um outro poema se apresenta:

ameixas  
ame-as  
ou deixe-as  
(LEMINSKI, 1983, p. 91)

Publicado em 1981 (*Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*), o poema pede, em primeira instância, um despojar-se da grandiloquência, ao colocar chistosamente num pedestal algo tão sem importância vital – ameixas. Para provocar o tal estranhamento formalista, o chiste bastaria, com seus efeitos de condensação e deslocamento (FREUD, 1977). Um leitor aventureiro – “Quando me ponho a fantasiar a imagem de um leitor perfeito, sempre ela se configura como um prodígio de coragem e de curio-

sidade, e, além disso, de agilidade astuciosa, um prudente aventureiro e descobridor nato.” (NIETZSCHE, 1984, p. 78) – desconfiaria de tão referencial mensagem, e iria à cata de outras funções ali fervilhando, decerto as funções poética e metalinguística (JAKOBSON, 1975).

O leitor curioso, mais velho ou bem-informado, acabaria se lembrando ou descobrindo tratar-se o poema de uma bem-humorada paródia sobre os negros anos da ditadura, quando o governo militar divulgou por todos os rincões o *slogan* “Brasil: ame-o ou deixe-o”, que nutriu de ilusão e má-fé toda uma geração. Reduzido, por analogia, a uma ameixa, o país se perde na plenipotência da arrogância e da propaganda enganosa, ao produzir retoricamente um discurso midiático de acusação, chamando os exilados (e, por extensão, os presos e assassinados pelo regime) de “traidores” e “subversivos”.

Basicamente, pois, depreende-se que o poema de Leminski se sustenta numa rearticulação fonomorfo sintática da linguagem que surpreende ao resgatar, parodicamente, uma memória imposta pela oficialidade militar de um regime violento e opressor. Na aparente despreensão da sátira, o verbo poético corrói, com graça e via alegoria, a soberba de um poder armado, poder sem alegria. Destronam-se os nossos obscurantistas déspotas, substituídos pela figura “inferior”, cômica e algo absurda, da ameixa – fruta não autóctone e, cúmulo da paródia que reescreve a história, também, na gíria policiaisca, bala de arma de fogo. Ganha, nessa acepção bélica, sentido totalmente diferente: “ameixas / ame-as / ou deixe-as”: o poema parece dizer, sob a capa chistosa, de uma história dividida entre os que querem a guerra (e aqui se obnubila a diferença esquerda / direita) e os que não.

É o tipo de poema que nos incita a rever a memória pátria, sem ufanismos tolos ou xenofobias tacanhas (SALGUEIRO, 2007b). Assim, sob os auspícios da lírica que fratura o conformismo social, podemos revisitar décadas passadas sob o olhar da história, da sociologia, da economia, das ciências sociais, da antropologia e áreas

afins, sob a orientação, por exemplo, da teoria crítica de Walter Benjamin (1987) e de Adorno (2003), de um lado, resgatando o olhar dos vencidos e questionando os valores pasteurizantes da indústria cultural, e de Alfredo Bosi (1990) e de Antonio Candido (1995), de outro, pensando numa sociedade em que a poesia é resistência, e a literatura, um direito de todos.

### Poema 3 de Paulo Leminski (à luz da perspectiva testemunhal)

Leminski, um dia, disse:

lua à vista  
brilhavas assim  
sobre auschwitz?  
(LEMINSKI, 1987, p. 129)

Com sete palavras e uma interrogação, num formato semelhante a um haikai, o poeta relembra, via verso, a assombrosa catástrofe que foi a Segunda Guerra Mundial, sobretudo, mas não só, quanto ao genocídio dos judeus promovido por Hitler e sua comparsaria, com fúria na década de 40 do século XX, embora os campos de concentração existissem desde os anos 1930.

A perspectiva do texto com teor testemunhal é, por excelência, a da vítima – aquele que sofreu diretamente a ação nefasta de alguma ordem. Já de saída percebemos o estranhamento que nos provoca o haikai: o sujeito que o assina não esteve em Auschwitz, esse símbolo-mor da selvageria sublunar. Isso – não ser uma testemunha original, mas um terceiro – tiraria sua legitimidade ética? (A legitimidade poética, evidentemente, está resguardada, posto que esta se alimenta da imaginação coerentemente construída em suporte verbal, não da experiência que se intenta mimetizar.) Não teríamos, com o poema de Leminski, um curioso caso de “trauma secundário”, ou seja, a incorporação afetiva de um sentimento produzido a partir da traumática história de

outros, com os quais, de algum modo, nos identificamos? (SALGUEIRO, 2007b). Também para os que viemos depois da guerra, a sensação de sobreviventes se estende, como se pertencêssemos a uma comunidade real de sobreviventes do morticínio. Talvez a relação que o poeta queira travar com o trauma seja no sentido de enfraquecê-lo, diluí-lo aos poucos, fazendo da existência concreta do tal trauma o mote para a construção de instituições, comportamentos, forças que prezem pela justiça.

Considero a pequena pílula de Leminski uma espécie *sui generis* de literatura de testemunho: basta para tanto a imagem central e contundente do poema, que – ao perguntar à Lua se seu brilho é o mesmo sempre, independentemente das situações e dos valores que, de longe, ilumina – abala qualquer pretensa neutralidade do artefato poético. A universalidade do horror parece impregnar a aparentemente leve estrutura do poema de apenas onze sílabas e sem título. Mesmo décadas depois, tendo nascido apenas um ano antes do término da guerra, em 1944; mesmo num país, distante da Alemanha e da Europa, encravado noutro continente e com agruras próprias; mesmo sem nunca ter colocado os pés na Polônia, região onde se encontra Auschwitz e de onde, com orgulho, gostava de dizer, provinham suas origens, o poeta dispõe o que tem para perquirir a história: palavras arrançadas.

Entendemos que, aqui, a Lua – além de sua literalidade fanopeica: satélite a brilhar – ocupa, metonimicamente, o próprio papel da poesia. (Por extensão, poder-se-ia dizer que, representando a poesia, a Lua representaria igualmente o poeta, cidadão que, como todos, envolve-se nos redemoinhos da vida.) Desse impasse – a irredutibilidade de a poesia “acontecer” sem compromisso com mais nada a não ser consigo mesma *versus* a imperiosidade de exercer função social relevante no sentido de atuar em direção à justiça no mundo; em síntese, o caráter autotélico da poesia diante da urgência da ação ética –, desse impasse, dizíamos, deriva a célebre afirmação de Adorno: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói

até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (1998, p. 26).

Pode parecer estranho, à primeira vista, mas a Lua é, a seu modo, um mito. Por um processo algo esdrúxulo de personificação, a Lua atravessa séculos e séculos no nosso imaginário ocidental como um modelo bastante heroicizado: bela, misteriosa, inatingível, inspiradora, poderosa, em muito semelhante a um cavaleiro homérico ou bretão. A Lua cheia, em especial, suposto “personagem” do poema leminskiano, multiplica para si esses atributos mitificadores. Até, praticamente, o século XX, com a plena desromantização – no discurso poético – de certos clichês, a Lua rivalizou com flores, mar, nuvens, pássaros, ondas, olhos, coração, etc., entre os signos que mais encharcaram o estro dos poetas. Sem temor, pode-se mesmo afirmar que, ainda hoje, a Lua cheia paira, monstruosa, imperial, sobre a imaginação massiva do senso comum.

Há, hoje, farto material sobre Auschwitz: “do ponto de vista do historiador, o que está em questão com o Holocausto, com Auschwitz, não é a morte individual, que pode ser contada pela memória individual, mas o genocídio de um povo executado por um Estado moderno no coração da Europa em pleno século XX” (CYTRYNOWICZ, 2003, p. 133). Avançar, especificamente, nos porquês de tamanha catástrofe não nos cabe aqui. Mas vale indagar as motivações pessoais que levaram Leminski a inquirir a Lua, fazendo oscilar seu embolorado lugar de modelo poético, e a selecionar esse evento-limite como exemplo de injustiça e desumanidade.

A escolha de “auschwitz” atende, para este intérprete, a pelo menos três demandas distintas: a) ética, porque evoca – para que não se esqueça – a sombria lembrança do genocídio, do Holocausto, da Shoah; b) autobiográfica, porque evoca um lugar próximo a Narájow, na Polônia, supostamente onde nasceu o avô paterno do poeta; c) estética, porque é palavra que se encaixa, clara e enigmática, no corpo do poema: exatamente porque estranha e estrangeira, de imediato provoca o leitor que não domine

o alemão: será “Áux/vitz”?, “Áux/uitz”?, será “aux/Vitz”?, “aux/Uitz”?

Entrando no traiçoeiro terreno do “se”, perguntamos: e “se” em vez de “auschwitz” tivéssemos, por exemplo, “lua à vista / brilhavas assim / sobre hirosshima?” – ou, ainda, “lua à vista / brilhavas assim / sobre os incas?” –, isso mudaria alguma coisa? Sim, mudaria, mas não paremos para analisar um poema inexistente. Se, em vez de “Auschwitz”, tivéssemos “Hiroshima” ou “Incas”, a especificidade histórica da denúncia ganharia novo foco: a bomba com que os americanos mataram milhares de japoneses instantaneamente e ainda anos e décadas depois, ou a carnificina que, há séculos, os espanhóis impuseram, sem piedade, à civilização inca, matando milhões (!) de índios. Para uma versão que se voltasse para a colonização portuguesa, teríamos: “lua à vista / brilhavas assim / sobre os tupis?” (e, rimas à parte, sobre tupinambás, aimorés, goitacazes, tabajaras...).

#### **Poema 4 de Paulo Leminski (à luz da crítica literária *tout court*)**

Um quarto e último poema de Leminski vem para fechar este exercício de leituras, em que o que se pretende, repito, é explicitar o papel de palco para o poema e de intérprete para o leitor. Óbvio que seja a constatação, no entanto o que comumente se vê é certa insistência no caráter normativo, propedêutico, unívoco e hierárquico do gesto teórico de interpretar. Poemas e palcos, intérpretes e leitores mudam, redemoinham, incessantemente. Se os reinos da Verdade, do Centro e da Origem foram postos na berlinda (NASCIMENTO, 1999), o fato é que, na prática cotidiana, certos professores se querem os donos intransitivos do discurso, colocando incautos alunos num aterrorizante fogo cruzado e querendo impor hierarquias onde há pluralidade. A ideia de elaborar leituras – acerca de poemas do mesmo poeta – que têm como suporte teórico distintas perspectivas é para evidenciar o trivial: o leitor

é um intérprete e, como tal, dispõe de técnicas e recursos que vai alterando ao bel-prazer e arbítrio. O poema é uma invenção reinventada pelo leitor – *mutatis mutandis*, a teoria e as teorias (literárias ou não) são reinventadas pelos teóricos de toda espécie.

Eis o derradeiro poema:

um dia  
a gente ia ser homero  
a obra nada menos que uma íliada  
  
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 flores  
(LEMINSKI, 1983, p. 50)

Falecido de cirrose em 1989, aos 44 anos, em plena força poética, após uma vida turbulenta em que contam o suicídio do irmão e a morte do filho pequeno, a fama de beberrão e polemista, poliglota e intempestivo, mundano e seminarista, mulherego e multiescritor, o poeta curitibano angariou lugar de destaque na revisão que o crítico Alfredo Bosi realizou de seu monumental *História concisa da literatura brasileira*: “Leminski tentou criar não só uma escrita, mas uma antropologia poética pela qual a aposta no acaso e nas técnicas ultramodernas de comunicação não inibisse o apelo a uma utopia comunitária” (BOSI, 1994, p. 487).

O poema acima, sem título, é um poema sobre o tempo, é uma poética e é um modo de encarar a vida (SALGUEIRO, 2007b). Vindo a público em 1980 no livro *Polonaises*, traz indeléveis marcas da poesia marginal: versos

brancos e livres; ausência de simetrias evidentes; nomes próprios grafados com letra minúscula (homero, ílfada, rimbaud); linguagem coloquial e oralizante (“a gente”, “a barra pesando”, “dava pra ser aí”); aparente espontaneidade; subjetividade plena exposta ao mundo; junção de arte e vida que caracterizou o período; etc.

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

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. [...] 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 sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos (POE, 1967, p. 597).

Contrariando o próprio tom com que se tornou conhecido, Leminski, nesse 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. Esses efeitos se produzem por uma série de artimanhas, de que o engenho sonoro constitui apenas um exemplo. 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.

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.

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 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 (BLOOM, 1991). Como faces que se superpõem em palimpsesto, mais maduro, o poeta parte para experimentar linguagens novas e descobre a multiplicidade delas. Como num retrato a 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.

Esses totens poéticos figuram desejos que, com o tempo, se transmutam. 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 toque para que se dê a trapaça final no tempo. E esse toque somos nós, os leitores, tão transitórios e lacunares quanto o poeta. 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.

### Concluindo com um minimanifesto

Reiteramos que nosso propósito não é fugir ao desafio (teórico) da valoração. Como diz Compagnon, o “valor literário não pode ser fundamentado teoricamente: é um limite da teoria, não da literatura” (2001, p. 229). O Belo, como a vida, não tem fórmula nem autoevidências apriorísticas. No entanto, estamos a todo tempo atribuindo e inventando valores para tudo: textos, coisas, pessoas, sentimentos, etc.

Se nós mesmos, leitores intérpretes, a cada vez que nos dedicamos a um poema agimos de modo diferente, acionando saberes e teorias díspares, muitas vezes lado a lado, como conter a exuberância da diversidade teórica de infinitos leitores, distantes no tempo e no espaço, nos costumes, na cultura, no repertório? Se é natural que a diferença e a assimetria sejam hegemônicas, por que alguns insistem tanto em se tornar os porta-vozes da verdade, terroristas da teoria? Sim, por vezes, há forças nem tão ocultas e interesses demasiadamente vis, que escapam, contudo, ao alcance deste ensaio, que defende e pratica

uma teoria das teorias: interpretar um texto é deixar que ele afete e movimente a maquinaria que me compõe e que vai recompô-lo, sem culpa nem complexo.

Na lida com o objeto estético (em particular, aqui, com o poema), um crítico deve estar atento, em síntese, ao pensar uma obra, a cada um dos itens seguintes – e a todos eles simultaneamente: a) quanto à língua: adequação formal e entre tom e tema; b) quanto ao lugar da criação: conhecimento da tradição e do contexto literário e poético em que se insere; c) quanto à criação especificamente: utilização dos recursos sonoros, imagéticos, visuais, verbais, presença ou ausência de estereótipos (de ordem linguística, ideológica, filosófica), noção de eu lírico, imprevisibilidade e complexidade da construção poemática. Naturalmente, um item ou outro apenas não será suficiente para a circunscrição do valor de uma obra, mesmo porque há *graus* de adequação, de conhecimento, de perícia, de imprevisibilidade, etc. Cada obra, a despeito de sua avaliação positiva ou negativa por parte do leitor, tem uma técnica única, cabendo à crítica o esforço de resgatar a construção por que tal obra passou.

Assim, pensando no debate que se trava em torno da multiplicidade e dos impasses da teoria literária contemporânea, em especial no que tange às noções de valor e de interpretação, lanço um minimanifesto com dez princípios em prol de uma crítica criadora: 1. Uma crítica criadora será sempre metateórica, posto que deverá ter a consciência do espaço de onde fala (mesmo que, e por isso, não explicita tal consciência). 2. Sendo metateórica, deverá ser menos contemplativa e mais operacional, no sentido de interferir naquilo que toca. 3. Esse toque, no entanto, terá a marca do afeto, que, em suas máscaras, pode se declarar erótico, alegre, hedônico. 4. A sintaxe há de variar entre a calma e a velocidade – um tempo em que não se tagarela. 5. A crítica criadora luta, ainda que em vão, contra o estereótipo. O estereótipo é o nosso monstro, que gruda em tudo, com suas garras totalitárias. 6. Como estratégia, a crítica criadora dramatiza a escrita. Com afeto, se disse, mas sem

afetação (sem demasiada afetação). 7. Com natural firmeza, deve detectar os tentáculos ilusionistas da verdade, do uno, da presunção, da condescendência – para ignorá-los. 8. A criação crítica entrega-se, por intrincada que seja, ao leitor, porque dele vive, sanguinária. 9. Sob o risco da incompreensão pública, a crítica criadora opta pela superficialidade. 10. Esta crítica prescinde do tradicional início-meio-fim, travestido às vezes de introdução-desenvolvimento-conclusão. Mais se mostra como fluxo, jorro.

Esses são princípios que, se posso, exerço, nos ensaios que faço.

## Referências

ADORNO, Theodor. *Crítica cultural e sociedade*. Prismas. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

ADORNO, Theodor. *Palestra sobre lírica e sociedade*. Notas de literatura I. Tradução e apresentação de Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003. p. 65-89.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história [teses 13 e 17]*. Magia e técnica, arte e política. 3. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 229-231.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência - uma teoria da poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMPOS, Augusto de. *Código* (1973). Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/augustodecampos/06\\_05.htm](http://www2.uol.com.br/augustodecampos/06_05.htm)>. Acesso em: 18/12/2010.

CAMPOS, Haroldo de. *Uma leminskiada barrocodélica*. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 212-220.

- CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. Vários escritos. 3 ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas cidades, 1995. p. 235-263.
- CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro/São Paulo: UFRJ/Brasiliense, 1993.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Estudos, 35)
- DERRIDA, Jacques. *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas*. A escritura e a diferença. 2. ed. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 227-249. (Debates, 49) [1967]
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos)
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx*. *Theatrum Philosophicum*. Tradução de Jorge Lima Barreto. Porto: Anagrama, 1980.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Obras completas de Sigmund Freud. v. VIII. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- GIL, Gilberto. *Quanta*. CD. Warner Music, 1997. Faixa 1.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Rio de Janeiro: 70, 1997.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: 70, 1989. (Arte e Comunicação, 46)
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. Linguística e comunicação. 10. ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 118-162.
- JAUSS, Hans Robert. *História da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

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

\_\_\_\_\_. *La vie en close*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: UFF, 1999.

NIETZSCHE, Frederico. *Ecce Homo (Como se chega a ser o que se é)*. 5. ed. Tradução e prefácio de José Marinho. Lisboa: Guimarães, 1984.

PAZ, Octavio. *Poesia e poema*. O arco e a lira. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 14-38.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Poesia e prosa – obras escolhidas. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966. p. 595-605.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. 3. ed. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia versus barbárie: Leminski recorda Auschwitz (a lua em luto). In: ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11. *Anais...* São Paulo: Abralic, 2007a. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/50/268.pdf>>.

\_\_\_\_\_. *Tempos de Paulo Leminski: entre estória e história*. Lira à brasileira: erótica, poética, política. Vitória: UFES, 2007b. p. 105-122.

SALOMÃO, Waly. *O mel do melhor*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução de L. H. Lopes dos Santos. 2. ed. São Paulo: USP, 1994.

