

PAIXÃO DO RIGOR, JOGOS DO ACASO

Fabrício Marques de Oliveira*

Aertura

Quando se analisa uma obra sob determinado viés, ocorre muitas vezes de a parte falar do todo; ou dizer de algo que define de modo marcante e abrangente determinados traços do universo ao qual o que é singular se liga. É o caso do poema *Aço em flor*, que é uma espécie de carta de intenções do poeta para dizer de sua poesia, isto é, ele funcionaria metalingüisticamente, como uma poética. Aí, atravessando os 10 versos deste poema composto numa única estrofe, e chegando ao plano do significado, parece ser possível observar a tensão entre rigor e acaso (ou, dizendo de outro modo, entre capricho e relaxo) que se manifesta nesse poema. É possível tentar ver as relações intrínsecas entre os aspectos estruturais e semânticos, a fim de extrair os significados que despontam do poema, e esse processo de busca do significado talvez possa dar conta de caracte-

* Doutorando em Literatura Comparada - UFMG

rísticas significativas do poeta curitibano, e até mesmo tornar um pouco mais claro, para o leitor, o que no texto é subentendido.

Na verdade, está-se lidando aqui com a possibilidade de aplicar uma crítica intrínseca de feição fenomenológica nos moldes apresentados em 1968 por Maria Luiza Ramos, a partir da metodologia de Ingarden. Diante do problema da constituição da obra literária, tal método se coloca, em primeiro lugar, como um método de evidenciação; em seguida, como método descritivo-analítico. Divide-se assim a obra em estratos, palavra que significa repartição, além de explicitar a função ontológica da parte em relação ao todo. Uma obra teria, nesse sentido, “estratos heterogêneos que, organizados em interdependência, dão à obra caráter polifônico individual”¹. Esses estratos são, de acordo com Maria Luiza Ramos, o elemento fônico da linguagem, as unidades significativas de âmbito morfo-sintático (como o aspecto óptico, a disposição das palavras no branco da página, a materialidade), os objetos representados (não só o problema da mímesis como o fato dos motivos recorrentes) e certas qualidades metafísicas a eles inerentes. Considerando todos esses elementos, partiremos para o estudo do poema em questão, ressaltando o estrato fônico e o morfo-sintático. Leva-se em conta que a estratificação de uma obra literária estabelece uma hierarquia entre os níveis: “não uma hierarquia valorativa, mas uma precedência ontológica”². Finalmente, observe-se ainda que a procura de arquissemas na obra – como foi visto em relação ao acaso (capítulo 3), seria, em última análise, uma intensificação do processo de se verificar o estrato dos objetos representados.

Além dessa tentativa de busca do sentido através da estratificação, talvez seja possível encontrar no poema analisado pelo menos duas (leveza e exatidão) entre as seis qualidades apontadas por Italo Calvino como aquelas que a literatura - vale dizer, a poesia - pode transportar para o próximo milênio.

Aço em flor é dos raríssimos poemas de Leminski dedicados a alguém: o poeta o escreveu em direção a Koji Sakaguchi, “portal amigo entre o Japão e o Brasil”, assim como dedicou outros poemas à Alice Ruiz (espaçotemponave para alice), Gilberto Gil (riso para gil), Haroldo de Campos (O que quer dizer), e mesmo a pessoas não-nomeadas, como a referência “a um amigo que perdeu a memória” (Saudosa amnésia) ou a outros seres, como o texto dedicado “ao primo pássaro” (dia). Nesse primeiro detalhe já escapa um desejo de doação: é preciso agir, ver as coisas ocultas que saltam da superfície do mundo real, ou, como disse Alice Ruiz, Leminski nos dá a sensação de quem vai “andando como quem pensa, pensando como quem anda, sempre pensando e andando. E, principalmente, sempre doando esse agir e pensar”³.

1 RAMOS, 1972, p. 17

2 RAMOS, 1972, p. 157.

3 Cf. orelha de LVEC.

Aço em flor. O aço pode muito bem ser aquele do *Sol e aço* de Mishima, vertido para o português pelo Leminski-tradutor, representando a luta com as armas, a luta com as palavras. Da mesma forma, não se deve esquecer que uma das vias de acesso ao zen vem a ser a *Ikebana*, ou seja, arte das flores, e que Paulo Leminski agrupou vários haikais sob a rubrica *Desarranjos florais*, em *Distraídos venceremos*. Assim, talvez a *flor* do poema guarde o perfume destas outras, de Bashô:

dia de finados
do jeito que estão
dedico as flores

assim analisadas por Leminski

Na festa do Ulambamma, os japoneses homenageiam os mortos. Nesse dia, todos colhem flores para levar aos que já se foram. Bashô, também: é um budista, articulado com os ritos da tribo. No haikai, porém, a subversão súbita: as flores que vê, Bashô as oferece aos defuntos, *sem tirá-las do pé*. Uma afirmação de vida: um sim para a vida⁴.

No texto e na obra poética de Leminski, o mesmo sim para a vida, como se tentará mostrar. Vale lembrar, ainda, que esta análise pode ser aplicada em um número bastante significativo de outros poemas de Leminski, dos quais citamos, a título de ilustração: *Aviso aos naufragos*, *Adminimistério*, *O mínimo do máximo*, *Plena pausa*, *O par que me parece*, *O que quer dizer*, *Claro calar sobre uma cidade sem ruínas*, *Nomes a menos*, *Sujeito indireto*, *Pareça e desapareça*, *Desaparecência e Diversonagens suspertas*, de *Distraídos venceremos*; *Sintonia para pressa e presságio*, *Sigilo de fonte*, *Mais ou menos em ponto*, *Sete assuntos por segundo*, *Suprasumos da quintessência*, *Estrelas fixas*, *Rumo ao sumo*, *Blade runner waltz*, *Ópera fantasma*, *Profissão de febre* e *O ex-estranho*, de *La vie en close*; *Invernáculo*, *Rimo e rimos*, *Sei lá*, *Hieróglifo*, *Amar: armas debaixo do altar*; de *O ex-estranho*; e se pudermos rearranjar, em forma de zigue-zague, dois

⁴ LEMINSKI, 1983. p. 14.

poemas de *Caprichos e relaxos*, registre-se também, *lembrem de mim* (p. 59) e *Amor, então*, (p. 89) ambos sem título e identificados pelo primeiro verso.

Arquitetura da leveza

1 Quem nunca viu
2 que a flor, a faca e a fera
3 tanto fez como tanto faz,
4 e a forte flor que a faca faz
5 na fraca carne,
6 um pouco menos, um pouco mais,
7 quem nunca viu
8 a ternura que vai
9 no fio da lâmina samurai,
10 esse, nunca vai ser capaz.

(*Distraídos Venceremos*, p.48)

Formado de uma única estrofe, o poema, feito de versos livres (3 tetrassílabos, 3 octossílabos, 2 hexassílabos e 2 eneassílabos) dispostos em zig-zague (tomando como referência a margem esquerda da página), pode ser dividido em duas partes. A primeira vai do primeiro verso ao sexto; a outra, do sétimo ao décimo e último, e podem ser demarcadas pelo fato de ambas serem abertas por um verso idêntico (*quem nunca viu*).

O que mais salta aos olhos, numa abordagem inicial, é o aspecto aliterativo do poema, que se equilibra entre dois fonemas: o constitutivo fricativo labiodental surdo [f] (flor, fera, fez, faz, forte, e fio) e o oclusivo velar surdo [k] (quem, nunca, que, carne, pouco, capaz e como), sendo que esses mesmos fonemas se encontram numa mesma palavra em duas ocasiões (faca e fraca). Enquanto o fonema [k] comparece em todos os versos -salvo o penúltimo- distribuído de modo regular em cada verso ou por uma ou por duas vezes, o fonema [f] se concentra sobretudo entre os versos 2 e 5, só aparecendo novamente no verso 9, justamente aonde se verifica a ausência do fonema [k], na segunda parte do poema. Todos os versos terminam na sílaba tônica, exceto os de número 2 e 5, sendo que o verso de abertura de cada uma das duas partes (que é o mesmo, como já se disse), é finalizado pelo ditongo *viu*. Além da rima aliterante em [f] e [k], temos a rima toante, presente em 5 palavras (faz, mais, samurai, capaz e vai).

Visto por esse ângulo, que descortina uma paisagem sonora bastante forte, o texto parece captar a própria idéia de uma certa leveza, que para Calvino “está

associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório”⁵. Nesse sentido, Calvino lembra um verso de Paul Valéry: *Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume* [É preciso ser leve como o pássaro e não como a pluma]. É preciso ser leve, mas que essa leveza “pese”, seja densa. Há aqui não só um paradoxo, mas muito de ironia: a leveza é uma virtude que se confunde com a ironia na medida em que encontramos a leveza não só no estrato fônico que ressalta ritmo e métrica, mas também no *tropo* do pensamento que implica em se distanciar da narrativa estando dentro dela, “contemplando o próprio drama como se visto do exterior”⁶. Dizendo de outro modo, existe uma leveza do pensamento que, paradoxalmente, é carregada de densidade, e no que o elemento sonoro corre é no sentido de revestir o pensamento poético com tal leveza. Ou, como dizem outros versos, de João Cabral de Melo Neto, o que se quer é

fazer com que a palavra leve
pese como a coisa que diga⁷

E eis como Bashô (para retornar a um poeta caro a Leminski) define o haikai ideal: “um bom poema é aquele em que tanto a forma do verso quanto a junção de suas partes parecem tão leves como um rio raso fluindo sobre um leito arenoso”⁸. *Aço em flor*, como uma parte significativa dos poemas de Paulo Leminski, sobretudo a partir do livro *Distraídos venceremos*, pode ser associado a essa imagem de algo que *desliza* sobre um fundo formal rigoroso, e é esse fluido deslizar que constrói sua leveza. Leveza diferente, por exemplo, da concepção que João Cabral tem de sua própria poesia: “Eu quero uma linguagem em que o leitor tropece, não uma linguagem em que ele deslize: uma poesia que seja um calçamento de pedras”⁹.

Muito da leveza de que falamos é proporcionada pela alternância entre os fonemas presentes nas rimas aliterantes e toantes do texto. Por essa via, parece surgir, entre os versos, uma espécie de *dança alegórica* entre as vogais e as consoantes, na qual cada palavra convidasse a outra para uma valsa, onde cada verso tirasse o outro para dançar, procedimento semelhante a este outro poema de Leminski:

5 CALVINO, 1993. p. 28.

6 CALVINO, 1993. p. 32.

7 MELO NETO, 1994a. p. 385.

8 BASHÔ in FRANCHETTI, 1991. p. 22.

9 MELO NETO, 1994c. p. 4.

Ler, ver
e entre o V e o L
entrever aquele
R
erre
que me (rêve) revele (*La vie en close*, p.61)

Como em *Aço em flor*, é muito vivo o liame entre os estratos sonoro e semântico. O isolamento das letras desencadeia, no decorrer do poema, novos significados, sugerindo ser possível ver erros e sonhos (rêve) entre elas, que afinal revelarão (também) o eu lírico.

Ao dizer que as letras, palavras e versos parecem dançar, verifica-se um processo também percebido por Ezra Pound: “a poesia é um centauro. A faculdade de intelectiva e aclaradora que articula palavras deve movimentar-se e saltar juntamente com as faculdades energéticas, sensitivas, musicais”¹⁰. Quer dizer, há toda uma simetria que une os aspectos visuais (imagem que se refere à tipografia, à disposição das palavras na página, mas também à imagem no sentido de *fanopéia*) e melódicos, musicais, a uma força maior, que vem a ser a *logopéia*. Quer dizer, se analisamos a estrutura poética, o que parece surgir é a força de um pensamento norteando, unindo os diferentes aspectos que, juntos, formam o significado do poema.

O caminho suave

Convém lembrar, também, de um dado biográfico do poeta. Leminski era faixa-preta em judô, o mais alto grau, o que indica uma enorme perícia de atuação. Essa arte japonesa é um dos *dôs*, quer dizer, um caminho, “via de acesso a uma experiência: através da sua prática, vive-se circunstâncias zen, ocasiões nas quais (o zen) se torna visível, nas cores dos nossos gestos¹¹”. Assim como há o Kendô (caminho da espada), o Kyudô (caminho do arco-e-flecha), Chudô (caminho da caligrafia), Kadô (‘ikebana’, caminho das flores), e, como ressalta Leminski, “o Haiku (o caminho do haikai), a partir de Bashô, um ‘dô’, há também o judô, literalmente, ‘caminho suave’”¹².

10 POUND, 1988. p. 70.

¹¹ LEMINSKI, 1986a. p. 79.

¹² LEMINSKI, 1986a, p. 79.

conta-se que, um dia, um mestre de lutas observava a neve que caía sobre as árvores, entre as quais um salgueiro. A neve se acumulava sobre os galhos das árvores mais rígidas, até quebrá-los com seu peso. Só o salgueiro permanecia intacto sob a neve: seus galhos flexíveis dobravam, deixando a neve cair. Deste princípio de *não resistir*, vencendo com a própria força do oponente, nasceu o judô, ensinado pela própria natureza.¹³

O judô foi inventado por Jigoro Kano em meados do século XIX, após reunir e sintetizar as mais diversas formas de luta desarmada desenvolvidas no oriente (China e Japão, principalmente), há milhares de anos. A prática formal dos movimentos do judô se baseia “numa combinação de movimentos dos membros, pescoço e corpo realizada de maneira tal que possa resultar num desenvolvimento harmonioso do corpo”¹⁴. De acordo com Bruce Tenger, um dos maiores conhecedores das artes marciais nos Estados Unidos, Kano acreditava que o “treino desenvolvido para enfrentar um adversário em judô, de ‘modo suave’ e que resultasse eficiente, por extensão também treinaria o praticante para enfrentar a vida, ‘de maneira mais suave’, sem o uso da força bruta”¹⁵. Um dos exercícios iniciais, quando se treina judô, se chama ‘Caminhar deslizando’. O objetivo deste treinamento é “aperfeiçoar o equilíbrio e desenvolver a leveza de movimentos. Os braços e o tronco permanecem *relaxados* o tempo todo; o movimento é somente das pernas. Recomenda o mestre Tenger: “Mantenha o passo e o deslizamento leve e macio”¹⁶. É justamente este exercício que podemos supor correlato à leveza, esse suave deslizar, dança do intelecto entre as vogais e as consoantes, dança construída entre o capricho (porque vinculada a um determinado rigor) e o relaxo (porque aberta ao inesperado, às surpresas do acaso: a faca faz flor na carne, a ternura vai no fio da lâmina).

Dizer dessa dança não dá a completa medida, entretanto, da escrita de Leminski. É preciso notar que ela é marcada por algo como uma *sintaxe de pausas* verificada na interferência de vírgulas. Em *Aço e flor*, esse elemento aparece por sete vezes (versos 2,3,5,6,9 e 10), e funciona como um repouso do próprio texto para, em seguida, dar vazão aos sentidos que traz em seu interior. Como Leminski diz num outro poema,

Rimar é parar, parar para ver e escutar (*O ex-estranho*, p.24)

13 LEMINSKI, 1986a. p. 74.

14 TENTER, 1995. p. 18.

15 TENTER, 1995. p. 17.

16 TENTER, 1995. p. 38.

verso significativo quando levamos em conta que uma parte da poesia de Leminski, representada aqui pelo poema *Aço em flor*, é definida por uma leveza que desliza entrecortada por pausas, como num *staccato*. Esse “parar para ver e escutar” se aparenta ao que Barthes chama de “ler levantando a cabeça”¹⁷. Nesse sentido, as vírgulas funcionariam como interruptoras da leitura, sugerindo ao receptor uma melhor assimilação do o “afluxo de idéias, excitações, associações”. O poeta propõe ao leitor uma leitura a um tempo irrespeitosa, “pois que corta o texto”, e apaixonada, “pois que a ele volta e dele se nutre”¹⁸.

Sentimento de exatidão

Outro traço característico importante, em *Aço em flor*, seria a exatidão, que é o contrário de dissipação e imprecisão. Para Calvino, exatidão significa três coisas: “1) um projeto de obra bem definido e calculado; 2)a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; e 3)uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação”¹⁹. “A pedra de toque de uma arte é a sua precisão”, já disse Pound²⁰. E se olharmos o texto de Leminski com disposição de verificar tal exatidão, com certeza encontraremos “o esforço das palavras para dar conta, com a maior precisão possível, do aspecto sensível das coisas”²¹. Desse modo, a exatidão nada mais é do que o conceito lingüístico de Jakobson: “a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação”²². E este conceito ganhou “extensão metafórica” em Antonio Candido:

A combinação se torna poética no nível lingüístico devido à seleção: no caso, ela instaura um impossível lógico, inesperado e incongruente, mas transfigurador. A palavra escolhida carreia para a frase resultante as conotações abafadas de outras palavras que poderiam ter sido preferidas (e seriam poeticamente possíveis nos contextos adequados), mas que acabaram virtualmente postas de lado, como alternativas rejeitadas.²³

17 BARTHES, 1988. p. 41.

18 BARTHES, 1988. p. 41.

19 CALVINO, 1993. p. 71.

20 POUND, 1988. p. 65.

21 CALVINO, 1993. p. 88.

22 JAKOBSON, 1975. p. 130.

23 CANDIDO, 1993. p. 85.

Portanto, a combinação de palavras previamente selecionadas (faca, fera, flor, aço, lâmina, carne) concorre para a “coerência poética definidora de realidade nova”. Seria oportuno recorrer à confissão de Guimarães Rosa, feita para Paulo Rónai, relacionada à construção de *Tutaméia*: “as palavras todas eram medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto”²⁴. O poema de Leminski sugere o mesmo sentimento de exatidão, do poema enquanto estrutura perfeita como um cristal ou diamante.

Em *Aço em flor*, do ponto de vista do léxico, o índice de coloquialidade aparece com freqüência, como nas seguintes expressões: “*quem nunca viu*”, “*tanto fez como tanto faz*”, “*um pouco menos, um pouco mais*”, sendo que as duas últimas (versos 3 e 6), conotando uma idéia de imprecisão, de coisa vaga, são como que indicadoras do que é contingente. É como se Leminski sugerisse que, para conhecer a exatidão, é preciso se deixar levar um pouco pelo que é vago e aleatório. É um raciocínio inverso ao que Calvino promove, a respeito de Leopardi:

Eis o que Leopardi exige de nós para podermos apreciar a beleza do vago e do indeterminado! Para se alcançar a imprecisão desejada, é necessário a atenção extremamente precisa e meticolosa que ele aplica na composição de cada imagem, na definição minuciosa dos detalhes, na escolha dos objetos, da iluminação, da atmosfera²⁵

O sabor oriental que se desprende do texto e se espalha no ar, após a leitura de *Aço em flor*, pode vir tanto do vocabulário (*fio da lâmina samurai*) quanto do fato de que o poema parece conter vários haikais, quase aforismas, como se o poema fosse o somatório de provérbios enunciados num compasso elegante. Por outro lado, considerando o poema no todo, ele se mostra como uma seqüência de provérbios, mini-sabedorias. Mais ou menos assim:

- 1) Quem nunca viu que a flor, a faca e a fera tanto fez como tanto faz (quem não percebe que as coisas, em si mesmas, nada significam, que é preciso um olhar que perturbe a coisa observada);
- 2) Quem nunca viu que a faca faz uma forte flor na carne fraca (quem não se mostra atento em ver que há beleza e poesia (forte flor) na precisão do corte da lâmina se entranhando na carne);

24 RÓNAI, 1967. p. 194.

25 CALVINO, 1993. p.75.

3) Quem nunca viu a ternura que vai no fio da lâmina samurai (quem desconhece a leveza (suave é outro significado para o que é terno) e a poesia que acompanham o que é exato e rigoroso);

4) Esse -considerando que os 3 procedimentos acima podem ser atribuídos a uma mesma pessoa- nunca vai ser capaz. (nunca será samurai/malandro, guerreiro;brincador).

Já o verso 10 traz um recurso muito empregado por Leminski e que diz respeito a uma manobra elíptica. Revendo todo o poema até chegar na frase, analiticamente: Quem não percebeu, na vida, tudo aquilo que importa, mas que se esconde nas brechas ocultas do cotidiano pragmático e utilitário, nunca vai ser capaz. Capaz de quê? Sintaticamente, falta um complemento.

Desse modo, *Aço em flor* sugere uma certa carga elíptica e, ao mesmo tempo, pode ser visto como uma seqüência de aforismos. É como se o poema representasse dois recursos distintos, conforme ressaltado por Rosana Paulillo Ferroni²⁶. Para ela, há duas direções na poesia de Leminski: "uma mais discursiva, seqüencial (...), como se fosse um aforismo diagramado em forma de poema:

mesmo
na idade de virar
eu mesmo

ainda
confundo

felicidade
com este
nervosismo

(*Caprichos e relaxos*, p.15)

Outra, muito sintética, concisa, cheia de elipses:

nada foi
feito o sonhado
mas foi bem-vindo
feito tudo
fosse lindo

(*Caprichos e relaxos*, p.54)

26 FERRONI, 1994. p. 38.

Além desse aspecto, vale observar este outro, ainda no que diz respeito ao uso do léxico como propiciador de sentido. No poema *Aço em flor*, os verbos de ação ver, fazer e vir estão expressos no pretérito e no presente, todos monossílabos (*fez, vai, viu e faz*: os dois últimos aparecem duas vezes). O último verso contém uma locução verbal (também com monossílabos) representando o futuro do presente do verbo ser (*vai ser*), portanto, verbo de ligação. É como se o poema, se deslocando da ação para o sujeito, o ato reduzido ao puro mínimo, registrasse o piscar do espírito de uma epifania, de um alumbramento, em estado de *satori*: consagração do instante, o Grande Presente já referido por Leminski, como nesse haikai:

Prosseguindo neste exercício, talvez se encontrem outras associações que permitam revelar os significados do poema. Mas, considerando suficientes as articulações efetuadas até aqui, pode-se caminhar numa outra direção.

Precisa surpresa

A precisão da qual se fala difere, por exemplo, daquela que constitui o “ponto básico do método poético descritivo-meditativo”²⁷ de Marianne Moore que, de acordo com Flora Sussekind, associa a precisão a uma naturalidade de tom, o que permite entender a precisão como “uma questão de dicção -de impacto e exatidão”²⁸. Em Leminski acontece de outro modo: a exatidão é mais uma questão morfo-sintática, podendo inclusive vir associada à *surpresa*:

precisa surpresa
a brisa passa e me deixa acesa
asa que não soube ser estrela
cena que não reprisa

27 SUSSEKIND, [s.d.]. p. 99.

28 SUSSEKIND, [s.d.]. p. 99.

fala desfeita em reza
rosa fervida em mel

sobre noite além floresta
aquele estrela é uma fresta
por onde vejo nascer
um novo céu

(*La vie en close*, p.90)

A ambigüidade e flutuação de sentido do primeiro verso (*precisa*, do verbo precisar, necessidade; e no sentido de exatidão, precisão) dá a chave que nos faz vislumbrar, pelo espaço mínimo de uma fresta, o nascimento de um novo céu, novas realidades e linguagens, frutos de uma surpresa rigorosa, a surpresa sendo aquilo que Antonio Candido definiu como “a ocorrência de algo inesperado, que o leitor não previa e lhe parece fora da expectativa possível, mas que graças a isso o introduz num outro país da sensibilidade e do conhecimento”²⁹.

No caso de *Aço em flor*, o inesperado irrompe nos pares de versos 4/5 (*a forte flor que a faca faz /ha fraca carne*) e 8/9 (*a ternura que vai /ho fio de lâmina samurai*), e instaurando, também, a idéia de poesia como tensão entre acaso e rigor: dois movimentos não antitéticos, mas sincrônicos, que buscam um diálogo, procuram se complementar, extremos que se tocam. São movimentos numa via de mão dupla entre rigor (=recuperação de um artesanato formal, precisão, concisão antilírica) e acaso(=abertura a novas possibilidades, índice de indeterminação, imprevisibilidade). Nesse espaço -que é o texto poético- cambiante de capricho e relaxo, não só acaso (=grau de imprevisibilidade, de supresa) e rigor formal (precisão, concisão), mas também liberdade de invenção e transbordamento de sentidos, capricho relaxado e relaxamento caprichoso se compreendem, no duplo significado da expressão (entender um ao outro; e conter alguma coisa).

Esses movimentos são flagrados no poema como se este (usando uma figura de linguagem cinematográfica) fosse um *still*, fotograma congelado de um filme. Identifica-se então, no texto poético, ‘o presente absoluto das coisas’, ‘a consagração do instante’, o ‘é da coisa’ de que fala Clarice Lispector. Esses movimentos sincrônicos são captados não por um poeta que olha, mas por um poeta que *pensa*, sendo assim uma linguagem caracterizada como logopéia, nos termos de Pound.

Mas como se dá essa tensão? Um movimento vai do acaso para o rigor, ou seja, o que é surpresa e inesperado, no texto, se amolda a um fundo formal. Por

29 CANDIDO, 1993. p. 82.

outra via, todo esse cuidado revestido de precisão não impede que o texto se abra ao acaso. Numa certa medida, isso tem a ver com a definição de Valéry para a poesia (que, inclusive, Leminski incluiu em *Limites ao léu*), como sendo ‘hesitação entre som e sentido’. Na visão de João Alexandre Barbosa, o poeta francês “não toma o partido nem do sentido, nem do som, mas propõe a idéia de que o poema é uma passagem vertiginosa que o poeta deve perseguir”³⁰. Passagem vertiginosa, espaço intervalar que é a tensão entre esses dois movimentos, do rigor para o acaso e do acaso para o rigor.

Nessa perspectiva, o sujeito, fazendo uma analogia “em abismo” com Fernando Pessoa (‘é um fingidor’) e Affonso Ávila (‘é um jogador’) será definido como *brincador* (brincante, jogador, malandro) e *guerreiro* (lutador, samurai, guerreiro). Nas palavras de Leminski, uma definição para o brincador:

Os grandes criadores foram sempre grandes brincadores, em todas as áreas. Brincadores quer dizer gente capaz de superar a mera utilidade imediata (a mística imigrante do trabalho não tolera coisas IN-ÚTEIS). Para atingir a liberdade do jogo e dos jogos, a liberdade dos folguedos sexuais. (...) A mística imigrante do trabalho é a que diz: é preciso não confundir liberdade com *libertinagem*. Ora, artística e existencialmente, não há liberdade sem libertinagem. Confundamos.³¹

Já o guerreiro é aquele que traz a *persona* do Mishima de *Sol e aço*, o que luta com as palavras, o que luta com as armas, com espírito crítico e auto-crítico. Um guerreiro cultor do *kendô* (caminho da espada), que lida com katanás, sabres, espadas, “faca só lâmina”, como a lâmina samurai de *Aço em flor*.

Se pudermos captar o exato instante em que o aço penetra na fraca carne, acaso e rigor se entrechocando, extremos chamando extremos na distância, é provável que, no corte que a faca, caprichosa, faz na flor do texto, se possa ver com quanta intensidade ali se concentrou a poesia que ama a surpresa e a precisão, proeza do poeta que transforma as palavras num misto entre o óbvio e o nunca visto.

30 BARBOSA, [s.d.].

31 LEMINSKI, 1986a. p. 79.

RESUMO

O texto apresenta uma leitura do poema *Aço em Flor*, de Paulo Leminski, tendo como pressuposto a tensão entre acaso e rigor.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea, Paulo Leminski.

RÉSUMÉ

Le texte présente une lecture du poème *Aço em Flor*, de Paulo Leminski, ayant comme pressupposé la tension entre hasard et rigueur.

Mots-clés: Poésie brésilienne contemporaine, Paulo Leminski.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, 372p.
- BARBOSA, João Alexandre. [sem indicação].
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, 141p.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1993, 96p.
- FRANCHETTI, Paulo et all. *Hai-kai: Antologia e História*. Campinas: Ed. Unicamp, 1991, 242p.
- FERRONI, Rosana Paulillo. *Leminski: poesia e prosa*. In: SÉRIE PARANAENSES. Curitiba: Ed. UFPR, n.2, 1994. p.35-39.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. Trad: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975, 162p.
- LEMINSKI, Paulo. *Anseios críticos*. Curitiba: Criar Edições, 1986, 142p.
- _____. *Distraídos venceremos*. São Paulo, 1987, 133p.
- _____. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991, 181p.
- _____. *O ex-estrano*. São Paulo: Alice Ruiz e Áurea Leminski (org.) Iluminuras, 1996, 80p.
- MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, 836p.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Trad: Helyoysa Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1988, 164p.
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense, 1972, 254p.
- RÓNAI, Paulo. *Apêndice*. In: ROSA, Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

- SUSSEKIND, Flora. *Com passo de prosa*. In: Revista USP. nr. 16. São Paulo: USP, [s.d.], p. 93-102.
- TENGER, Bruce. *Guia completo de judô*. Trad: Carlos B. Cavalcanti. Rio de Janeiro: Record, 1995, 302p.