

TEMPOS DE PAULO LEMINSKI ENTRE ESTÓRIA E HISTÓRIA^{1*}

Wilberth Claython F. Salgueiro / Ufes

Este artigo se compõe de duas partes: de início, faz-se a análise de uma obra de Paulo Leminski, apontando de que forma os aspectos sonoros antecipam e corroboram a questão central do poema: o tempo modulando a existência; após, a idéia é pensar os modos plurais de apreensão estética do contexto histórico, a partir de poemas de Leminski, Ana C. e Alex Polari, tomando como parâmetro o Brasil ditatorial pós-golpe militar.

Não foi à toa que Paulo Leminski intitulou o livro com que adentrou a importante coleção Cantadas Literárias de *Caprichos & relaxos*, dando o mote para que, futuramente, uma estudiosa e admiradora de sua obra – Leyla Perrone-Moisés – parodiasse a expressão, chamando-o de samurai malandro², trazendo a tensão presente no poeta, entre a disciplina e a bagunça, o *insight* e a razão, o chiste e o segredo, o riso e o siso, o pop e o complexo, a distração e a vitória. O risco do bordado fica na impossibilidade constante de detectar quando um, capricho, quando outro, relaxo – posto que, desde sempre, entre, há um “&”.

Professor e publicitário, Paulo Leminski exercia, afeito à vida, paixão pela linguagem. Seus anseios eram conjugar inovação e comunicação, exibindo para esta repertórios da redundância e para aquela, pesquisa (em que pese a insuficiência dos binarismos)³. Falecido espetacularmente 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 (ex-seminarista), mulherengo e multiescritor⁴, o poeta curitibano angariou, na

^{1*} Os textos que ora se reúnem foram apresentados nos VIII e IX Congresso Internacional da Abralic, em 2002 e 2004, na UFMG e na UFRGS, com os títulos “Um dia, depois, por fim: assim a poesia, a crítica, a vida” e “Fratura, resistência, paródia: história e estética em três poetas no Brasil ditatorial (Ana C., Polari, Leminski)”, respectivamente.

² PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, tal que em si mesmo... *Revista USP*, n. 3, set-out-nov 1989.

³ Ver, a propósito, dele, *Anseios crípticos (peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias)*. Curitiba: Ed. Criar, 1986.

⁴ Exemplo dessa verve incontida podemos ver na entrevista dada ao *Jornal do Brasil*, em 18 de janeiro de 1987, quando afirma: “hoje você tem o muito raso, que é a resenha, ou o muito fundo, que é a universidade. Você não tem mais esse lugar onde alguém lançasse realmente um pensamento profundo em linguagem de gente”. Ver também biografia de VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

revisão que o crítico Alfredo Bosi realizou de seu monumental *História concisa da literatura brasileira*, as palavras: “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”⁵. Daí:

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

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 flores⁶

Antes de mais: devemos ter sempre em mente o poema que nos segue. Vale relê-lo, pois, em pausa, respirando seus passos.

.....

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

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

⁵ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32 ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 487-8.

⁶ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 50.

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

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

Começo com as lições de Antonio Candido: “Ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista, como sempre preconizou a velha *explication de texte* dos franceses. A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível neste ofício”.⁷

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

No entanto, desde a “provincia”, possivelmente Curitiba, local de publicação do livro pelo autor ali nascido, o poema pede diversa leitura e circunscrição. Da Grécia homérica à modernidade, chegando ao contemporâneo, o poema de Leminski se lê fazendo soar outras claves. Pensando na célebre definição de Valéry ao dizer da poesia uma “permanente hesitação entre som e sentido”, avancemos pelos aspectos sonoros deste “pequeno” exemplo da lavoura leminskiana (diria Haroldo de Campos, uma “leminskíada”).

Como se sabe, tais aspectos sonoros ganham dimensões inusitadas quando relacionados a outros, por exemplo, de ordem morfológica e sintática. Reunidos, os estratos fono-morfo-sintáticos apontam para possibilidades semânticas deveras mais ricas. Segundo Jakobson, “conquanto a rima, por definição, se baseie na recorrência regular de fonemas ou de grupos de fonemas equivalentes, seria uma simplificação abusiva tratar a rima meramente do ponto de vista do som. A rima implica necessariamente uma relação semântica entre unidades rítmicas”.⁸

⁷ CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula – caderno de análise literária*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 6.

⁸ JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. *Linguística e comunicação*. 10 ed. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d [1975], p. 144.

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

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

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

2. As vogais tônicas ao fim de cada verso apresentam o seguinte quadro de rimas: *i/ e/ i, o/ a/ o/ e/ i, e i/ i/ o/ a/o*. Todas toantes, as rimas se dão entre *dia/ ilhada/ ginsberg/ fim/ província* (versos 1/3/8/9/10), *homero/ qualquer* (2/7), *depois/ rimbaud/ fomos/ flores* (4/6/11/13), *pesando/ máscaras* (5/12). Há demasiadas aliterações. Não há verso sem rima, nem rima em /u/. Os sons iniciam, assim, a sua insinuação.

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

4. No grupo em /e/, *homero/qualquer* (versos 2 e 7), a distância aparente se atenua pela proximidade de “gente” e “menos” em relação a “homero”, e de “ginsberg” abaixo de “qualquer”. Aqui, mais que o /e/ aberto de “qualquer”, ecoa a seqüência da consoante vibrante velar forte /r/, em “*fernando pessoa qualquer / um lorca um éluard um ginsberg*”. Ao chamar pra si a tensão sonora, a consoante /r/ força a tonicidade aporuguesada do nome do poeta norte-americano, “ginsberg”, tornando-o oxítone feito “qualquer” e resgatando a rima em /e/.

A propósito, vale lembrar outra lição de Candido, a partir de Maurice Grammont, sobre a “existência de correspondências entre a sonoridade e o sentimento”. Em *O estudo analítico do poema*, dirá o mestre paulista que o /r/ sugere “efeito variável conforme o apoio vocálico”. No caso do poema leminskiano, o efeito poderia ser de “rugido surdo, grito abafado”, o que não causaria espanto, posto que nessa estrofe ocorre uma

enumeração de 5 poetas, cujos nomes comportam a letra-som /r/, uma vez vibrante alveolar fraca (posição intervocálica), como em “ungaretti”, e nas outras quatro vezes velar forte, como em “fernando pessoa qualquer / um lorca um éluard um ginsberg”. Este /r/, verdadeiramente rascante, e que se repete nos versos da segunda estrofe pelos nomes destes poetas – e não de outros! –, ressoa uma vontade de “ser aí” um poeta “pessoa qualquer” em que este que escreve se reconheça. O “rugido” que se quer ganha força ali, na letra. Para ser fiel a Candido e a Grammont, reafirme-se que “o sentido, na acepção mais ampla, rege o valor expressivo da sonoridade (sentido léxico, sentido metafórico, sentido simbólico)”.⁹

5. Os versos 5 e 12 trazem, bem separadas por seis versos, rimas em /a/. Separadas, sim, mas nos versos mesmos concentradas, ressoando clara assonância: “a barra pesando” (4 vezes), “por trás de tantas más-caras” (6 vezes).

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

6. Para encerrar esse passeio por sons e sentidos, as rimas em /o/, depois/ rimbaud/ fomos/ flores (versos 4/6/11/13), mesmo toantes, guardam grande simetria quanto ao tipo de fonemas que carregam e acompanham. A primeira dupla, nos versos 4 e 6, depois/rimbaud, se estampa em sons bilabiais e oclusivos, /p/ e /b/, que têm a devida liga no verso 5, com “a barra pesando”, tendo também o /b/ e o /p/ a ritmar a leitura de “pessoa” e “ginsberg”.

A segunda dupla de rima em /o/ também fechado, “fomos” e “flores” nos versos 11 e 13, recupera também o /f/ do verso 9, “por fim”, fazendo dessa estrofe final o arremate da trama fônica em que o poeta põe seu poema. Se, na primeira estrofe, encena-se em breves três versos a utopia infantil da genialidade precoce (“a obra nada menos que uma *ilíada*”); e na segunda estrofe predominam as aliterações “fortes” e sonoras de

⁹ CANDIDO, Antonio. “A teoria de Grammont”. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: USP/FFLCH, s/d, p. 36 e 38. (Terceira leitura, 2) Candido utiliza, neste capítulo, a segunda parte de *Le Vers Français*, “Le sons considérés comme moyens d’expression”, p. 193-375, de Maurice Grammont.

/r/, /p/ e /b/, quando o poeta se instaura adolescente e experimental entre mestres modernos; neste fecho (à exceção do verso 10 em que permanece o vigor das bilabiais em “acabamos o **pequeno poeta de província**”), os três últimos versos trarão aliterações mais “fracas” e surdas, com a velar /k/ (q, c), a alveolar /s/, a fricativa /f/ e a linguodental /t/, aliterações ainda mais contidas com a presença das nasais: “que sempre fomos / por trás de tantas máscaras / que o tempo tratou como a flores”.

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

Desnudando, a posteriori, a composição de seu monumental “O corvo”, Edgar Allan Poe diz que “a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito. [...] Quando, de fato, os homens falam de Beleza, querem exprimir precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um efeito; [...] Encarando, então, a Beleza como a minha província, minha seguinte questão se referia ao *tom* de sua mais alta manifestação, e todas as experiências têm demonstrado que esse tom é o da *tristeza*. A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos.”¹⁰

Contrariando o próprio tom com que se tornou conhecido, Leminski, neste poema, abandona o humor em que é mestre – e tipifica a geração marginal – e adentra o espaço poético buscando a beleza da melancolia, por meio de efeitos de curta e contínua duração. Estes efeitos se produzem por uma série de artimanhas, de que o engenho sonoro constitui apenas um exemplo. Estou com o lingüista e crítico literário russo Roman Jakobson quando diz, em 1960, que “todas as tentativas de confiar convenções poéticas como metro, aliteração ou rima, ao plano sonoro são meros raciocínios especulativos, sem nenhuma justificação empírica. (...) A concepção que Valéry tinha da poesia como ‘hesitação entre o som e o sentido’ é muito mais realista e científica que todas as tendências do isolacionismo fonético”.¹¹

¹⁰ POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”. *Poesia e prosa — obras escolhidas*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966, p. 597-8.

¹¹ JAKOBSON, Roman. “Lingüística e poética”. *Lingüística e comunicação*. 10 ed. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d [1975], p. 144.

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

À maneira do enigma da esfinge, o poema parece parodiar as fases da vida: a criança, com suas quatro patas a engatinhar e querer o impossível (a “*iliada*”, 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, decerto em saltos poderosos, a própria passagem da representação literária, supostamente inaugurada pelo grego Homero, época de mitos e de heróis (estrofe 1), chegando à modernidade histórica de Rimbaud, Ungaretti, Pessoa, Lorca, Éluard, Ginsberg – época de aventuras radicalmente solitárias (estrofe 2), até desaguar na província da experiência particular, finita, sem aura, chapada, do mundo pós-moderno (última estrofe).

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

Acompanhando todo esse movimento, a cada momento um objeto simboliza o estar-aí do sujeito: ora a quimera da Grande Obra, a *Iliada*; ora a multifacetação vigorosa do “qualquer”; ora as “flores”, imagem a lembrar o passado próximo e o presente que se despetala em ruína. Estes totens poéticos figuram desejos que, com o tempo, se metamorfoseiam.

O “fim” se une circularmente ao “dia”, como a província vem da *pólis* grega, numa roda algo trágica que o poema gira aos nossos olhos.

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

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

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

“*Textos de fruição* [de gozo]. O prazer em porções; a língua em porções; a cultura em porções. São perversos pelo fato de estarem fora de qualquer finalidade imaginável – *mesmo a do prazer* (a fruição [o gozo] não obriga ao prazer; pode mesmo aparentemente aborrecer). Nenhum álibi resiste, nada se reconstitui, nada se recupera. O texto de fruição [de gozo] é absolutamente intransitivo. Entretanto, a perversão não basta para definir a fruição [o gozo]: é o extremo da perversão que a define: extremo sempre deslocado, extremo vazio, móvel, imprevisível.”¹²

Sem muitas mediações, mas com desmesuradas medições, neste artigo de crítica literária assumi o prazer da análise, para então lançar-me ao gozo da interpretação. Assim, tento fazer jus à viagem de Leminski,

¹² BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 5 ed. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 68. (Elos, 2)

ser de vento e de invenção, não de eventos disfarçados em terrorismo teórico fora de tempo, encanados pelo medo e pela mesmice. Daí ele, um dia, disse:

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

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

em vez
olha eu aqui
pondo sal
nesta sopa rala
que mal vai dar para dois¹³

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

Agora, buscarei movimentos que, sinteticamente, apontem a maneira com que três poemas dialogaram com a situação ditatorial brasileira pós-64. Para tanto, apropriar-me-ei de conceitos que tentem dar conta de aspectos que, formal e ideologicamente, estruturam tais obras diante de um contexto autoritário perverso. Tão distintos entre si, os poemas – de Paulo Leminski, Ana Cristina Cesar e Alex Polari – trazem, no entanto, afinidades inusitadas. A tese, pois, passa a ser: para além de valores congelados em cânones ou margens, toma-se como critério de julgamento estético a “tensão entre sentido e forma”, aceitando-se assim que o “valor literário não pode ser fundamentado teoricamente: é um limite da teoria, não da literatura”.¹⁴

¹³ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 72.

¹⁴ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 229 e 255.

Categorias como fratura (“Palestra sobre lírica e sociedade”, Adorno), resistência (“Narrativa e resistência”, Bosi) e paródia (“Os chistes e as espécies do cômico”, Freud) apoiarão a análise de poemas de Ana Cristina Cesar, Alex Polari e Paulo Leminski. Se, visivelmente, os poetas optam por faturas formais distintas – diluição, engajamento, sátira –, há traços inusitados de parentesco, como a recusa do presente e o corpo do sujeito encenado, mesmo na contracorrente. Questiona-se, enfim, a pretensão de valores absolutos para o Belo, diante da tensão entre o indivíduo, o coletivo e o universal – e as infinitas possibilidades de representação poética do mundo.

O primeiro poema, de Alex Polari, intitula-se “Dia da partida” e pertence ao livro *Inventário de cicatrizes*, publicado em 1978 sob o patrocínio do Comitê Brasileiro pela Anistia:

Aí eu virei para mamãe
naquele fatídico outubro de 1969
e com dezenove anos na cara
uma mala e um 38 no sovaco,
disse: Velha,
a barra pesou, saiba que te gosto
mas que estás por fora
da situação. Não estou mais nessa
de passeata, grupo de estudo e panfletinho
tou assaltando banco, sacumé?
Esses trechos da pesada
que sai nos jornaes todos os dias.
Caiu um cara e a polícia pode bater aí
qualquer hora, até qualquer dia,
dê um beijo no velho
diz pra ele que pode ficar tranqüilo
eu me cuido
e cuide bem da Rosa.

Depois houve os desmaios
as lamentações de praxe
a fiz cheirar amoníaco
com o olho grudado no relógio
dei a última mijada
e saí pelo calçadão do Leme afora
com uma zoeira desgraçada na cabeça
e a alma cheia de predisposições heróicas.
Tava entardecendo.¹⁵

¹⁵ POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. 4ª ed. São Paulo: Global, 1979, p. 16.

Amparado em sólida direção marxista, tingindo de tonalidade utópica o “ser da poesia”, Alfredo Bosi reconhece no artefato poético (desde menções de caráter revolucionário no texto bíblico, passando pelas iluminações de Blake até a força do verbo dos poetas soviéticos) um poderoso instrumento de resistência, porque não sucumbe “à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos”. Contra o mal, o discurso da poesia se faz coletivo, coral, órfico, utópico, “comunitário, comunicante, comunista”: “O ‘gemido da criatura oprimida’ não se cala por infunda que seja a espera da liberação. E porque esse gemido é também protesto, altera-se, muda de tom e de timbre, vira grito, rouco desafio, duro afrontamento, até achar os ritmos da poesia utópica.” A palavra propicia a transformação, inaugura mundos – mesmo quiméricos; ao resistir, subsiste “no eixo negativo que corre do passado para o presente e [persiste] no eixo instável que do presente se abre para o futuro”¹⁶. Entre os caminhos estéticos que a poesia-resistência pode trilhar estão, segundo Bosi, a metalinguagem, o mito, a biografia, a sátira e a utopia. Parece este último o caminho indicado pelo poema de Polari.

Expõe-se o poeta, em “Dia da partida”, sem artificialismos, usando a linguagem em clave referencial, sem medições ou mediações. Registra-se o “fatídico” (fatal, trágico) dia de sair de casa, para não “cair” como o “cara”, num outubro de 1969. No dia 25 deste mês, a Junta Militar – que governava o país desde que Costa e Silva tivera um derrame em agosto – “elegeu” para presidente o general Emilio Garrastazu Médici. Tem início o período mais repressivo e cruel da nossa história recente. Como informa Boris Fausto, “os grupos armados urbanos, que a princípio deram a impressão de desestabilizar o regime com suas ações espetaculares¹⁷, declinaram e praticamente desapareceram. Esse desfecho resultou, em primeiro lugar, da eficácia da repressão, que abrangeu os ativistas da luta armada e seus simpatizantes, constituída esta última sobretudo por jovens profissionais”¹⁸. Se no poema o militante tem 19 anos, na lembrança livresca (em 1978) o poeta já possui quase 30. A linguagem coloquial, oralizante, bem ao espírito dos poetas marginais desbundados, e livres, comparece em peso: “ai”, “barra”, “tou”, “sacumé”, “trecos”, “mijada”, “zoeira”, “tava”. A “alma cheia de predisposições heróicas” lembra o *Galileu* de Brecht, quando o protagonista diz: “Triste a terra que precisa de

¹⁶ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 146, 177 e 191, respectivamente.

¹⁷ Como o seqüestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick, narrado no livro, e no filme homônimo, *O que é isso, companheiro?*, de Gabeira.

¹⁸ FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 267.

heróis”. Nessa lírica que se quer de cunho confessional e autobiográfico, é imperioso destacar o engajamento do poeta-cidadão, Alex Polari, que, preso, escreveu também *Camarim de prisioneiro*, em que confirma sua poética de guerrilha, sem torres de marfim: “Quanto a técnicas, estilos etc., isso permanece para mim como algo secundário, sem qualquer importância (...) Esses poemas são, em certa medida, vômitos. Evocam a clandestinidade, a tortura, a morte e a prisão. Tudo, absolutamente tudo neles, é vivência real, daí serem diretos e descritivos”.¹⁹

Em que pese parte da intelectualidade menosprezar os poemas ditos engajados, que se arvoram revolucionários, a poesia-resistência pode se dar de diversas formas, mesmo que se polarizem (e aí se reduzam) as opções entre história *ou* literatura. Atingir o leitor diretamente assemelha-se, ressaltada a evidente metáfora, a ser atingido pela opressão bélica, autoritária, censora. Conclui Bosi o capítulo “Poesia resistência”: “Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais energética e mais ousada. A poesia traz aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar.”²⁰ Optando pelo coletivo, e assumindo um ar espontâneo para a expressão poética, Polari emblematiza a tribo que fez da arte um instrumento de denúncia contra a desumanização, fez da arte uma voz da e pela minoria engajada, fez da arte um signo de resistência pelo viés do engajamento.

Passemos ao segundo poema, bastante conhecido, de Paulo Leminski:

ameixas
ame-as
ou deixe-as

Publicado em livro de 1980 (*Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*)²¹, o poema pede, de imediato, um despojar-se da grandiloquência, ao colocar chistosamente num pedestal algo tão sem importância, digamos, vital: ameixas. Para provocar um tal estranhamento, o chiste bastaria, com seus efeitos de condensação e deslocamento. Visível

¹⁹ POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global Editora, 1980, p. 47.

²⁰ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 192.

²¹ In: LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 91.

é o recurso de tirar de uma palavra outra palavra (“ame” + “as”, e “eix” + “as” de “ameixas”), que o poeta num estudo sobre Bashô e o haikai denominou *kakekotoba*: “É a passagem de uma palavra por dentro de outra palavra, nela deixando seu perfume. Sua lembrança. Sua saudade”.²² O leitor há de se lembrar ou de descobrir – no inexorável processo de decodificação para o deleite estético – 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 de ingênuos e desinformados. 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”. É o tipo de poema que nos incita a rever a memória pátria, sem ufanismos tolos ou xenofobias tacanhas.

Freud, no início de *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, de 1905, rastreia o conceito de chiste em alguns pensadores da época: “Um chiste é um juízo *lúdico*” (Fischer); “A *brevidade* é o corpo e a alma do chiste, sua própria essência” (Jean Paul); “Um chiste diz o que tem a dizer, nem sempre em poucas palavras, mas sempre em palavras poucas *demais*, isto é, em palavras que são insuficientes do ponto de vista da estrita lógica ou dos modos usuais de expressão” (Lipps). Dissociando o chiste do cômico, Freud detecta que “rimas, aliteraões, refrões, e as outras maneiras de repetição de sons verbais que ocorrem em versos, utilizam a mesma fonte de prazer – a redescoberta de algo familiar”²³. Daí, resume os recursos de que lança a mão a condensação típica do chiste (e que encontra correspondência também nos sonhos): “uso múltiplo do mesmo material, jogo de palavras, e similaridade fônica” (p. 193). Dito de diverso modo, o prazer provocado pelo chiste possui um núcleo verbal e um outro no *nonsense* (p. 212).

Basicamente, pois, depreende-se que o poema de Leminski, lido na fronteira entre a psicanálise e a história, se sustenta numa rearticulação fonomorfofossintática 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 arrogância de um poder armado, poder sem alegria.

²² LEMINSKI, Paulo. *Vida – Cruz e Sousa, Bashô, Jesus, Trótski*. Porto Alegre: Sulina, 1990, p. 93.

²³ FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*. Volume VIII. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 144.

Assim visto, pode-se retornar a Freud, quando diz que a paródia destrói a “unidade existente entre o caráter de uma pessoa, tal como o conhecemos e seus discursos e atitudes, substituindo as figuras eminentes ou suas enunciações por outras, inferiores” (p. 228). A “pessoa” parodiada é o Brasil com seus déspotas, substituídos pela figura “inferior”, e algo absurda, da ameixa – fruta não autóctone e, cúmulo da paródia que reescreve a história, também, na gíria policialesca, bala de arma de fogo. Ganha, nessa acepção, 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. Certamente, para Leminski, com sua paixão pela linguagem, os poetas ficam com “pedras / noches / poemas”. Como escreveu Bosi em livro supracitado, “há um momento em que o poeta mostra não tomar a sério os valores de uma certa cultura, ou melhor, as relações entre forma e conteúdo que a dominam: é a hora da paródia”.²⁴

Quando escreveu o poema seguinte, intitulado “Água virgem” e datado de “dezembro 1968”, Ana Cristina Cesar tinha 16 anos:

Perdi-me no entrelaçar-se de malhas.
Entreguei-me no manchar-se de sonhos.
Marqueei-me no soluçar-se de perdas.

Sob o peso deste som
um flautim
Sob o som deste peso
uma queda

rachou
a chave
calou
a chuva
barrou
a chama

(chuvisca no centro meu – nenhum grito)²⁵

“Nenhum grito”: pouco importando ter sido o poema produzido dias antes ou depois do “fatídico” 13 de dezembro de 1968 (data do AI-5), o clima reinante no país atingia a todos, em especial a uma jovem estu-

²⁴ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 165.

²⁵ CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 46.

dante de família intelectualizada da zona sul carioca, centro efervescente de agitações culturais e políticas. Certamente não escaparia à poeta, de reconhecida precocidade, o momento de exceção que a nação vivia. Cecília Londres, uma de suas correspondentes, declara que, “aos 18 anos, Ana Cristina já era mestra em criar sua própria personagem”.²⁶ Deste modo, pode espantar, pensando-se no poema, o tom absolutamente fora do “ar do tempo” de então: neste ano de 1968, o Brasil se incendiava, com soldados recebendo lições “de morrer pela pátria e viver sem razão” (Vandré, no 3º FIC, em outubro); ano em que o C.C.C. (Comando de Caça aos Comunistas) invade o teatro e espanca atores da peça “Roda viva”, dirigida por Zé Celso; ano em que Caetano canta entre “espaçonaves, guerrilhas” em “Alegria, alegria”; ano em que em Paris os estudantes se rebelam contra certas estruturas de ensino e, por extensão, de poder; ano que – enfim, conforme precisou Zuenir Ventura – não terminou. E, no poema, a ênfase num silêncio: “(chuvisca no centro meu – nenhum grito)”. Verso encerrado entre parênteses.

Em artigo de 1957, Adorno pensava as relações entre lírica e sociedade, num mundo desencantado, pós-guerra. Redimensionando radicalmente estas relações, o filósofo alemão diz que “o eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade. (...) As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso, a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir”²⁷. Este momento em que o sujeito, taticamente, se impõe – se opõe – sobre o momento histórico (coletivo, objetivo) constitui o que Adorno denominou de “fratura”: nem resistência-engajamento, nem paródia-sátira, o poema fratura e dilui o que dele se poderia esperar como cumplicidade social e crítica política. Impera o exercício da linguagem que de dentro se constrói, não se constrói para fora.

²⁶ CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Organização Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 302.

²⁷ ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 70 e 74.

Em “Água virgem”, forma e estrutura reinam: as quatro estrofes são metricamente calculadas, embora disfarçadas em versos livres: os 3 primeiros são decassílabos; os 4 seguintes se fazem em duplas de 7 e 3 sílabas, reiterando o decassílabo; os 6 próximos têm 2 sílabas, também arquetizados como 3 duplas de 4 sílabas cada dupla; tudo desaguando em novo e derradeiro decassílabo. Além disso, tudo no poema é paralelismo, com as lexias se entrecruzando, como os verbos “Perdi”, “Entreguei”, “Marquei” denunciando a primeira pessoa, mas logo refugiando-se numa seqüência em terceira pessoa: “rachou”, “calou”, “barrou”, para de novo fazer retornar o sujeito silenciado no verso final: “(chuvisca no centro meu – nenhum grito)”. Há jogos quiásticos em “peso deste som” e “som deste peso”. Aliteraões e assonâncias recheiam fonicamente o enigmático poema, como em “chave”, “chuva”, “chama” e uma profusão de rimas internas. Mesmo a distribuição espacial das estrofes evidencia uma consciência de linguagem que contribui para que a atenção se volte para a cena que o próprio poema elabora em torno da “maneira” como se compõe, menos que a “matéria” de que é feito. Não seria demais lembrar depoimento da autora em que – falando das significações de “pato”, “pathos”, “cair que nem um patinho” – afirma: “não vou chegar nunca na verdade do meu texto. Ler é meio puxar fios e não, decifrar (...) A poesia – assim como qualquer assunto – tem um universo próprio (...) Ao produzir literatura, eu não faço rasgos de verdade, eu tenho uma opção pela construção, ou melhor, não consigo transmitir para você uma verdade acerca da minha subjetividade. É uma impossibilidade até. Já que é uma impossibilidade, eu opto pelo literário e essa opção tem que ter uma certa alegria. Ela é engraçada. Não é uma perda como parece”²⁸. Assim, nesse redemoinho formal, avultam imagens como a de “perder-se”, “manchar-se de sonhos”, “soluçar-se de perdas”, “queda”, “peso”, “rachou” e um “nenhum grito”, sufocado – como que parado no ar, no ar do tempo. Sem querer cair como um patinho, sugere-se que, mesmo num êxtase de linguagem intransitiva, o poema pode falar, sim, de um tempo em que uma espécie de “impotência” atinge a coletividade e, naturalmente, cada indivíduo que a compõe. Se a poeta diz, no mesmo depoimento, que “a literatura, uma literatura mais radical, numa primeira instância, esquece o público” (p. 202), Adorno dirá que “onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente” (p. 75). E, mais uma vez com Bosi, este

²⁸ CESAR, Ana Cristina. “Depoimento de ACC no curso ‘Literatura de mulheres no Brasil’”. *Escritos no Rio*. Organização e prefácio: Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Brasiliense, 1993, p. 199, 203 e 209.

auto-especular-se constituiria a carne mesma da metalinguagem, “momento vivo da consciência que me aponta os resíduos mortos de toda retórica, antiga ou moderna”.²⁹

Retomamos, para finalizar, a proposição de Antoine Compagnon, para quem a “tensão entre sentido e forma” serve como princípio e critério para elaboração de julgamentos estéticos. Deste modo, embora tangenciem um mesmo período autoritário no Brasil, os poemas de Leminski, Polari e Ana C. mostram-se visivelmente **diferentes** do ponto de vista formal: a) Alex Polari articula sua produção poética buscando a cumplicidade do leitor, que, entre a culpa e a curiosidade, dispõe-se, simpaticamente, a escutar a experiência posta em versos – doídos mas espontâneos – pelo poeta-guerrilheiro; b) Paulo Leminski constrói sua dicção na base do humor, e para isso aciona a história por meio de chistes que, oscilando do som ao sentido, parodiam a versão oficial, pondo o rei a nu, na técnica gestáltica do poema curto que, breve, quer a sedução rápida; c) Ana Cristina Cesar elabora, na contracorrente do que hoje se diria “politicamente correto”, um sutil jogo em que o sujeito se confunde com a linguagem que dá corpo ao poema, dificultando – mas não impedindo – o entendimento do tempo histórico na letra dos versos.

No entanto, apesar das evidentes diferenças “estilísticas”, um traço **comum** aos três projetos reside na *recusa do presente*, de alguma forma insatisfatório: a) em Ana C., algo se quebra, se perde, racha, cala, se mancha, soluça, com o sujeito entregue a um silêncio intransitivo, angustiado, *fraturado*; b) em Leminski, o chiste mal disfarça a ausência do sujeito que, para sobreviver à história, taticamente, vai lê-la à luz da *paródia*, produzindo mesmo, em paralelo, um discurso alternativo de caráter alegórico (“ou”); c) em Polari, a confissão, mais do que referencial, de um descontentamento com o *status*, com o regime, com a cultura, e o gesto de lançar-se, heróica e *utopicamente*, em busca de uma transformação.

Reiteramos que nosso propósito não é fugir ao desafio da valoração, questão que, como diz Compagnon, “é um limite da teoria, não da literatura”. Longe, também, de apregoar o “vale-tudo” estético, o propósito aqui foi o de tão-somente estreitar o circuito entre história e poesia, expondo três poemas que, ainda que distintos, se irmanam ao “pensarem” um contexto político-cultural comum, afirmando, com o supremo valor da diferença, a possibilidade da convivência dos múltiplos que – na resistência, sob fratura ou parodicamente – nos lembram que o Belo, como a vida, não tem fórmula nem auto-evidências apriorísticas, e que a poesia,

²⁹ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 149.

ao fazer-se, faz-se como *representação da história*, não como um discurso arrogante de verdade.

Como já disse alhures³⁰, se a poesia devesse sobreviver graças à penetração nas mais diversas camadas de leitores, acolhendo-os como a flores (e não rechaçando-os como ignorantes inimigos intrometidos) e querendo ser compreendida, como querem os sedutores e os mitificados, então alguns poetas teriam lugar reservado no panteão. Para além, porém, de cair no gosto de leigos, o panteão exige a legitimação dos pares – algo semelhante ao conhecido fenômeno do sucesso de público e de crítica. Entre a estória que constrói nosso dia-a-dia e a história que parece nos engolir, a palavra vira ouro quando tocada pelo dedo do poeta-midas, esse cachorro louco que, um dia, sem mais nem Leminski, disse em grafito: “QUEM TEM Q. I. VAI”.

BIBLIOGRAFIA:

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

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

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

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

CANDIDO, Antonio. “A teoria de Grammont”. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: USP/FFLCH, s/d. (Terceira leitura, 2)

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

CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Organização e prefácio: Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Brasiliense, 1993.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Organização Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

³⁰ SALGUEIRO, Wilberth Claython F. *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: Edufes, 2002, p. 240-241.

- CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente. Obras completas de Sigmund Freud*. Volume VIII. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- JAKOBSON, Roman. “Lingüística e poética”. *Lingüística e comunicação*. 10 ed. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d. [1975]
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LEMINSKI, Paulo. *Vida – Cruz e Sousa, Bashô, Jesus, Trótski*. Porto Alegre: Sulina, 1990.
- LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos (peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias)*. Curitiba: Ed. Criar, 1986.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, tal que em si mesmo... *Revista USP*, n. 3, set-out-nov 1989.
- POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”. *Poesia e prosa – obras escolhidas*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966.
- POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global Editora, 1980.
- POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. 4ª ed. São Paulo: Global, 1979.
- SALGUEIRO, Wilberth Claython F. *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: Edufes, 2002.
- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

