

A graça que grassa em *Digitais*, de Wilberth Salgueiro¹

The Writhing Wit in *Digitais*, by Wilberth Salgueiro

Luiz Romero de Oliveira*

RESUMO: Pretende refletir sobre a prática literária de “brincar” com as palavras. Essa característica, para alguns escritores, é algo bastante sério. Entre estes, destaco Wilberth Salgueiro (Bith), em cuja obra há patente esforço em “torcer” as palavras, em articulá-las (ou desarticulá-las), propiciando bem-humorado efeito. O objeto desse artigo são os haikais contidos em *Digitais*, do citado autor, publicado em 1990. Este estudo se apoiará em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, de Sigmund Freud e, como leitura complementar, será utilizado o seminário *As formações do inconsciente*, de Lacan, no qual a noção freudiana de chiste é desenvolvida. Conclui-se que o humor no jogo de/com a linguagem, marcante em *Digitais*, propicia a superação das barreiras repressivas, demarcando assim seu caráter transgressor.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura humorística e Psicanálise. Poesia humorística brasileira – Bith/Wilberth Salgueiro. Bith/Wilberth Salgueiro – *Digitais*. *Digitais* – Haicais humorísticos.

ABSTRACT: It is our purpose here to consider the literary device of word-play, which some authors consider as something quite serious. Among them, I highlight Wilberth (Bith) Salgueiro, whose poetry shows a conspicuous effort in twisting words by connecting (or disconnecting) them for good-humored effect. The target here is a collection of haikus in Salgueiro’s 1990-published

¹ OLIVEIRA, Luiz Romero de. A graça que grassa em *Digitais*, de Wilberth Salgueiro. *Contexto*, Vitória, n. 38, p. 172-191, 2. sem. 2020.

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Digitais. We will ground our analysis on Sigmund Freud's *Jokes in their relation to the Unconscious* and, as complementary reading, on Jacques Lacan's seminar, *Formations of the Unconscious*, in which he developed Freud's notion of joking. Our conclusion is that humor in playing in/with language, as expressed in *Digitais*, would help to overcome repressive barriers and thus to pinpoint transgressive characteristics.

KEYWORDS: Humoristic Literature and Psychoanalysis. Brazilian Humoristic Poetry – Bith/Wilberth Salgueiro. Bith/Wilberth Salgueiro – *Digitais*. *Digitais* – Humoristic Haiku.

Destaco inicialmente duas afirmações da teoria psicanalítica: a primeira, de Lacan, encontrada no seminário *As formações do inconsciente*, segundo o qual o riso seria um elemento humanizante; a segunda, de Freud, em texto de 1927 intitulado "O humor", no qual salienta que "o humor não é resignado, é rebelde" (FREUD, 2014, p. 265). Pode-se complementar tais afirmações com outra: que o riso e a rebeldia caminham de mãos dadas no trajeto da história da humanidade, e disso são testemunhas inúmeros e ancestrais fragmentos poéticos e filosóficos. Um desses testemunhos nos é dado por um breve poema de Arquíloco, poeta grego nascido em Paros aproximadamente em 650 a.c.

De um Trácio é agora o meu tão belo escudo.
Que havia eu de fazer? Perdi-o na floresta.
Mas salvei minha pele, no aceso da luta.
Sei bem onde comprar um escudo novo.

Sabe-se que um dos preceitos clássicos da honra entre os gregos era que, se em combate, ou o guerreiro retornava vivo e vitorioso, ou morto, sobre seu escudo. O escudo incorporava um valor simbólico que levaria o guerreiro a defendê-lo a qualquer custo. Consequentemente, ele seria também um espólio valioso para o soldado que o obtivesse do seu derrotado inimigo. Tal valor remete a período homérico da história ocidental. Arquíloco viveu em um período no qual mudanças se anunciavam na cultura grega, e seus versos, com corrosiva crítica a tal costume, são testemunhos desse fato. O poeta anuncia outra perspectiva, na

qual o velho escudo passa a ocupar um lugar secundário, esvaziado de seu peso cultural.

A lírica grega, e esse poema em particular, são bons exemplos das alterações dos valores clássicos gregos. O poema revela um deslocamento de uma postura ante o mundo que até então era marcada por um determinismo exógeno o qual poucos ousavam confrontar. Os deuses guiavam o destino da humanidade. Como bem salienta Bruno Snell

Com efeito, o agir humano não tem um começo real e independente: o que se propõe e executa é o plano e o feito dos deuses. Assim como a ação humana não tem a iniciativa em si mesma, assim também não tem em si o seu próprio fim (SNELL, [s.d.], p. 53).

O desafio aos deuses, podemos observar isso nos épicos *Ilíada* e *Odisseia*, estava encarnado na figura dos heróis que, com alguma frequência transgrediam as determinações das olímpicas entidades. Na mitologia grega encontra-se uma miríade de passagens em que homens e mulheres desafiam a ordem cósmica e pagam por isso duro preço. Mas o elemento importante a salientar nos textos épicos é a narrativa na terceira pessoa – alguém conta a história de um outro alguém, demarcando um distanciamento daquele que narra, ocultando-o, elidindo a sua subjetividade. Não é o herói quem fala, trata-se de outrem contando sua história. O que se revela no poema de Arquíloco é o deslocamento da narrativa para a primeira pessoa, é a presença de um eu lírico que fala em seu nome, que expõe seus dilemas íntimos.

Esse movimento discursivo, se não demarca o que Bruno Snell identifica como a “descoberta do espírito” pelo ocidente, aponta para um novo papel do homem, que chama para si a responsabilidade sobre o seu existir (como quer Jean-Pierre Vernant ao se referir às tragédias). Outro elemento do poema de Arquíloco, fundamental para objetivo deste simpósio, deve ser destacado: a forte e bem-humorada ironia do eu lírico, que, enfim, tem-se mostrado como uma eficaz maneira – e sempre em voga – de questionar os preceitos vigentes.

Ora, o humor, então, pode-se afirmar, tem sido uma das formas de repensar a condição humana, de refletir sobre o seu papel em meio às vicissitudes que afetam a sua existência. A rebeldia, assinalada por Freud como uma característica do humor, atravessa o tempo e pode ser encontrada em incontáveis pensadores e poetas, laureados e anônimos, que habitam nossas bibliotecas. E, veremos, o Bith é um daqueles que não abrem mão de tal estratégia – não necessariamente tendo como objeto a política e os poderes, mas sim os costumes e, bem articulado ao pensamento contemporâneo, a própria linguagem. Peço, contudo, um pouco mais de paciência antes de abordar diretamente os versos do nosso poeta. É necessário ainda expor algumas observações feitas pelos psicanalistas sobre a linguagem, território no qual Bith trafega com incomum desenvoltura.

Retorno a Lacan. No seminário *As formações do inconsciente*, o psicanalista afirma que a realidade nos é negada “a partir do momento em que penetramos nela pelo viés do significante” e, um pouco adiante, acrescenta: “A introdução do significante em nossas significações deixa uma margem que faz com que fiquemos escravos dele. Alguma coisa nos escapa para-além das ligações que a cadeia significante mantém para nós” (LACAN, 1999, p. 117). A ênfase dada por Lacan nessas passagens reforça a perspectiva segundo a qual a linguagem intermedia nossa relação com o mundo e, nesse processo, tornamo-nos dela sujeitos, a ela somos alienados.

Lacan, em sua releitura Freud, aponta que a recepção do primeiro grito/choro do bebê por sua mãe demarca a transformação daquilo que era necessidade em demanda – o choro torna-se fome, dor, irritação etc. O grito é ressignificado no campo simbólico suportado pela própria mãe, que Lacan designa como Outro (grande outro). Se a priori nós nascemos já envoltos pela linguagem, esse momento seria aquele em que por ela seríamos capturados – momento em que a necessidade é “vestida” pelo significante tornando-se linguagem. A construção de um sujeito da linguagem iniciar-se-ia nesse ponto. A linguagem torna-se assim

o nosso cais e nosso oceano, e com ela derivamos. É com ela que representamos o mundo, que nos representamos e somos representados. Vivemos, então, num universo de linguagem e é com ela a humanidade tem justificado sua existência e seu modo de existir.

O deslocamento de uma postura passiva da humanidade para a tomada do timão da nau que erra por este mundo tem sido historicamente representado pelas expressões artísticas. A arte, em suas diversas vertentes, destaque-se, cumpre aí – nas formas de representar o mundo – um importante papel. Principalmente quando desempenha o papel disruptivo como observamos no poema de Arquíloco. E a história da arte está preta de exemplos desse tipo, que não raramente ferem suscetibilidades no *establishment*.

A linguagem tem sido apontada como o campo onde travamos nossas principais batalhas, ou pelo menos o campo onde nos municiamos para as batalhas. Se a linguagem nos aprisiona é também com ela que exercitamos a nossa possível liberdade, como bem destaca Derrida em Edmond Jabès e a questão do livro. O poeta, exercitando sua arte, força os limites do seu campo, mostrando a linguagem como lugar de crise, de transgressão. Nesse sentido, é uma arte que desloca o óbvio, que rasura (para usar um termo derridiano) o senso comum e os cânones, ressignificando-os; é uma arte que desconstrói muros e abre frinchas, novas sendas para nossa maneira de nos posicionarmos ante o universo conhecido e às incógnitas que o emolduram (ou, bem ao gosto de Lacan, o universo conhecido que emoldura a radical falta). Incógnita que tem-nos sido mostrada como a ameaçadora esfinge do mito edipiano: decifra-me ou devoro-te. O poeta não foge desse desafio.

De certo modo, a humanidade se lançou nessa tarefa. Arrisco a dizer que, também de certo modo, envolvida pela ânsia por respostas, tem sido por ela devorada. Seguimos errando, levados pelo enigma e aprisionados pela/na linguagem. Se esse é o nosso destino, se esse é o nosso universo, o poeta o

torna seu jardim, e brinca nele sem pudor, se arrisca em construir casas de costas para rua, de subvertê-lo de prisão em espaço de criação.

E eis que o poeta Bith surge e professa sua fé em “Soneto que assa”, escrito em 1998, publicado na última página de *O jogo, Micha & outros sonetos*, de 2019. Nele encontraremos inequívocas marcas que caracterizam a sua escrita:

E começo o soneto: da cachaça
eu quero aquele gole que me faça
entender o porquê de cada taça
e do verso que não germina: passa (SALGUEIRO, 2019, p. 198).

Buscar respostas. Que o soneto/cachaça responda, que a semente irrigada pelo álcool germine e faça-se verso. A interrogação íntima intima a resposta, perscruta o passo-a-passo na caça do verso que lhe escapa. Aqui, passeando na métrica do decassílabo e usando as rimas com alguma chalaça, as palavras escolhidas remetem este leitor ao *topos* que, algumas vezes mais do que outras, costumava com ele se encontrar: às mesas dos bares e cafés. Mas também permite pensar em como fazer versos é uma cachaça difícil de se livrar. Um caso sério de amor. O poeta, no entanto, titubeia sobre a eficácia do álcool como fertilizante para o poema, talvez até atrapalhe

Talvez a ignorância minha, crassa,
seja aquilo que, líquido, embaça
a possibilidade pra que eu sa-
que o verbete – Amor – ali na Barsa.

O poeta se depara com o impasse: por que não recorrer ao enciclopédico amor? Enfim, um soneto tradicionalmente (mas nem sempre) é usado para falar de amor. Esse verbete já esgarçado pelo excesso de uso ainda tem lá seu apelo. Recorrer à velha enciclopédia, no entanto, não se mostra uma alternativa apetecível para o poeta, apesar de à mão, mais fácil de ser sacada. O processo poético exige um pouco mais para nosso combatente, que prossegue na luta, na caça do que o incomoda.

Quanto mais meu equívoco, desgraça,
toma de assalto toda a gentil praça
vou à caça do grilo que me arrasa.

E então a revelação se faz – o que o poeta busca emerge, ou desce, ou baixa: o signo, a sigla, a palavra, o nome da enciclopédia (Barsa) estava ali à sua frente, à sua volta, na praça contornando o nada que virá com troça e traça (ardil).

A sigla desce e diz: Bar S/A
(nem mesmo importa a rima que aqui grassa
pois tudo vira nada – troça e traça).

O poeta se permite forçar a saída do seu dilema torcendo, decompondo a palavra, forçando-a confessar suas possibilidades semânticas. Assim, Barsa se torna Bar S/A. Ele brinca com as regras da versificação, faz troça, se diverte ali onde deveria ser dor e sofrimento. Prevalece o humor. É com ele que o poeta errará sobre o nada.

Diz-nos Freud em O humor: “A essência do humor consiste em que o indivíduo se poupa dos afetos que a situação ocasionaria e, com uma piada, afasta a possibilidade de tais expressões de afeto” (FREUD, 2014, p. 264). O pai da psicanálise salienta o caráter liberador do humor, que teria em sua base uma vitória do narcisismo, uma “afirmação da invulnerabilidade do Eu. Este se recusa a deixar-se afligir pelos ensejos vindos da realidade, a ser obrigado a sofrer”. O exemplo dado por Freud é o de um condenado à morte sendo levado ao cadafalso numa segunda-feira e diz: “É, a semana começou bem”.

Pois bem, o poeta anuncia nesse soneto um *modus operandi* que, constataremos, também é encontrado em seus haicais. São as digitais que o poeta deixa em seus versos, e que Ítalo Moriconi bem traduz na orelha da publicação:

Na séria brincadeira da poesia, a opção radical pelo lúdico expressa uma rebeldia permanente contra a linguagem. Se desoriente, rapaz. A linguagem é plástica faço dela o que quiser. O quero-porque-quero na linguagem contra o quero-porque-quero da linguagem.

Este é o poeta Wilberth, ou Bith, como é tratado nas salas de aulas, no campinho das peladas ou nas mesas dos botecos. Quem com ele convive percebe em seus movimentos, em seus olhos, em sua fala, a excitação que denuncia uma certa urgência dos seus pensamentos. A velocidade de sua fala combina sobremaneira com a velocidade dos haicais e com a rapidez do chiste. Deste último, diz-nos Freud, “ele ademais subornará o ouvinte [leitor] com sua produção de prazer, fazendo com que ele se alinhe conosco sem uma investigação mais detida”. Desse modo conseguiria “trazer os que riem para o nosso lado”. Veremos que esse é um artilho do poeta. Quando o leitor percebe, já está mergulhado nas águas nada rasas das suas questões sobre a existência. O riso é a porta para um vertiginoso abismo, mas também é o que amacia nossa queda.

Ora, a que se deve isso, a que deve o riso? Para a psicanálise o chiste abre comportas para o inconsciente. O riso é a satisfação que daí se origina – do drible que o chiste dá no recalque ao mostrar que o significante não se fecha em um sentido. A equivocação do significante falseia o recalque, essa força que retém no inconsciente conteúdos considerados perigosos para a saúde do Ego. Esse drible de corpo é tratado por Lacan da seguinte forma:

Há coisas que não podem ser ouvidas, ou que de hábito nunca mais são ouvidas, e que o chiste procura tornar audíveis em algum lugar, como um eco. Para torná-las audíveis num eco, ele se serve, justamente, daquilo que lhes cria obstáculos, como uma concavidade refletora qualquer (LACAN, 1999, p. 125).

E ele conclui no parágrafo seguinte: “é no interior da resistência do sujeito [...] que se fará ouvir algo que repercute muito mais longe, e que faz com que a tirada espirituosa vá ressoar diretamente no inconsciente”.

Associo, nesse momento, a “troça” da qual o poeta nos fala com esse drible que suspende o sentido, que retira a certeza que o hábito ancorou em um certo significante, causando o estranhamento no sujeito ante aquilo que até então se mostrava inequívoco. O que o poeta chama de “desgraça” (seus “equivocos”) é

material para sua arte. Bith é mestre em equivococar as palavras. Para o poeta Bith a traça e a troça estão de mãos dadas no jogo com a palavra. O seu arдил desnuda as palavras, revela-as.

Na pena de Bith, a palavra-espelho deixa de refletir, por um breve instante, aquela velha e fixada imagem à qual as pessoas se habituam. A palavra que sustentava a imagem é retirada e, polida e novamente emoldurada pelo poeta, revela aquilo que antes aquela mesma palavra encobria. Assim, mais do que a metamorfose de um significado em outro, percebe-se também a liberação de sentidos. O efeito daí advindo é revelado, para a psicanálise, com a emergência de afetos que antes ali não seria possível. Isso é bastante sedutor. Como é sedutor o som que Orfeu tira de sua harpa e faz com que todos se dobrem a ela. No entanto, o mito orfeônico nos mostra, isso não é suficiente. É necessário mais: ficar atento, ser ardiloso é um requisito para enfrentar os ardis que vicejam nos caminhos.

Observemos o primeiro haicai contido em *Digitais*, no qual Orfeu é o tema:

Orfeu que não visse
 a tolice que fez: eu
 retiro o que Eurídice (BITH, 1990²)

A regra de sintetizar uma cena (no caso, um mito), como requer o haicai, em três versos com cinco, sete e cinco sílabas poéticas, nessa ordem, é seguida por Bith. Que Orfeu não visse [Eurídice] antes de sair do reino de Hades era a regra para ser possível o resgate da amada. Toliche que Orfeu fez, e Hades retirou-lhe Eurídice. Confesso que, apesar do drama que envolve esse haicai, eu ri disso – da tolice de Orfeu e também do jogo que é estabelecido com o nome Eurídice. No último verso, “[eu] retiro o que eurídice”, o poeta cria uma curiosa série semântica ao inserir o “o que” em sua construção. Num primeiro momento, o verso soa um tanto clássico, como se linguagem oitocentista, afirmando o retorno

² O livro não contém número de página (N.E.).

de Eurídice para o mundo dos mortos; num segundo momento, usando a homofonia do nome da amada do encantador semi-deus é possível revelar que o poeta permite ao leitor rir da tolice de Orfeu (Eu-rí-dice : eu ri disso), mas demonstrou arrependimento ([eu] retiro o que eu-ri-dice). Contudo, a forma como esse arrependimento está expresso no verso mostra a face de troça (brincar com o nome da amada e destacar Orfeu como tolo), trazendo novamente o verso para o século XXI, período em que torna-se difícil imaginar alguém que vá ao inferno resgatar um objeto de amor.

O jogo utilizado por Bith nesse primeiro haikai traz algumas características que Freud, em *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905), elenca como peculiares aos chistes. O psicanalista, recorrendo a poetas e filósofos seus contemporâneos, salienta os fatores que seriam constituintes do chiste e que, articulados entre si, propiciariam a fruição do ouvinte/leitor. Reproduzo-os: a subjetividade (pensamentos ocultos); o juízo lúdico (juízo liberado das usuais regras e regulações); a liberdade (a liberdade produz chistes e chistes produzem a liberdade). Freud destaca também o observado por Fischer: “o chiste como habilidade de fundir, com surpreendente rapidez, várias ideias, de fato diversas uma das outras tanto em seu conteúdo interno, como no nexa aquilo a que pertencem”. Acrescente-se aí o “contraste de ideias”, “sentido no nonsense”, “desconcerto e esclarecimento”, a “brevidade” (que também é uma característica do haikai).

Freud ainda recorre a Lipps (1898, p. 90) para enfatizar essa última característica – a brevidade – do chiste:

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 pensamento e de expressão. Pode-se mesmo dizer tudo o que se tem a dizer nada dizendo (LIPPS, apud FREUD, 2017).

Não é difícil identificar esses traços nos haicais de Bith. Considerando a marca “troça e traça” que permeia seus poemas, tais recursos serão ferramentas com as quais o poeta brinca com os sentidos, constrói seus trocadilhos, inventa ritmos e métricas e chama seus leitores para a dança. Pode-se afirmar que todas as características elencadas por Freud são reiteradamente usadas pelo poeta em sua trama lírica.

No entanto, observando seus haicais, é marcante uma certa dose de angústia escorrendo entre os versos. Pode-se perceber uma alternância entre aquilo que chamou sua “desgraça” no poema introdutório deste trabalho, o seu “equivoco” que “toma de assalto toda a gentil praça”, que transborda da sua alma e o obriga a ir à caça do grilo que o arrasa. Um grilo que em seguida é chamado de “nada” (“pois tudo vira nada”) e, no outro ponto da corda, o humor, a troça, o artil bem humorado para falar desse mesmo nada. Bith constrói um cenário no qual o poeta angustiado peculiar aos oitocentistas aparece com uma roupagem mais leve e arejada.

Assim, o poeta, só, um homem da/na multidão, anônimo, único, fala sobre seu destino em um verso carregado de ambiguidade: “a nada me animo”. O que poderia significar simplesmente o desânimo, a desistência, pode tratar-se daquilo que alimenta sua alma, o que o move: esse nada que, em outro lugar, o leva à troça e à traça.

a nada me animo vida –
ou morte: carbono
singular, anônimo (BITH, 1990).

Seguir o poema, esperar pelo “verso que não germina” é sua sina, e é com ele que o poeta interroga se daria conta desse seu destino.

tanta poesia
ave, maria – na conta
de um lápis sem ponta (BITH, 1990).

O leitor, por sua vez, se interroga: como a leveza dos seus versos pode suportar tanto peso? Ora, as palavras escolhidas pelo poeta, de uma simplicidade cotidiana acolhida desde os modernistas, como a interjeição – ave, maria – ante o alumbramento da transbordante poesia, e da imagem corriqueira e algo melancólica de um “lápiz sem ponta” dão conta do paradoxo leve/pesado no mesmo haicai.

Em outro poema, o impasse do poeta com o momento presente, o presente em ato, que pode ser relacionado ao ato da escrita, do dar conta de tanta poesia, é descrito como a “dor de um gerúndio”:

trocando em miúdos
entre o passado e o futuro
a dor de um gerúndio (BITH, 1990).

O transbordante, o que “toma de assalto toda a gentil praça”, e que “nunca de núncaras” cessa de inundar (que emprestou do amar-amaro de Drummond), é mostrado como sendo o que é inconsolável e inevitável, o que é imperativo como o apelo das musas: o amor pela poesia.

algo que me inunda
orvalho em pleno gerúndio
num nunca de núncaras (BITH, 1990).

Mas o poeta abraça seu fado e vai “à caça do grilo que o arrasa”. O sentimento de dúvida quanto à capacidade de dar conta de tanta poesia é algo que dá e passa. O pêndulo, aqui, retorna para o bom humor.

prepara-se a caça
caneta papel poeta –
isso dá e passa (BITH, 1990).

A graça com que o poeta lida com sua desgraça comporta uma destreza de samurai que herda do mestre Bashô, permitindo ao leitor quase ouvir o fremit das rimas/katanas

por dentro da esgrima
pulo a rima rara, mínima
lágrima tão ímã (BITH, 1990).

No entanto, o poeta parece um pouco reticente ao olhar para o horizonte zen do oriente onde tudo e nada são faces da mesma moeda

aprendiz de zen
tudo e nada, com e sem
– assim é que dizem (BITH, 1990).

O “assim é que dizem” demarca a distância que separa o ocidental eu-lírico daquele da terra do sol poente. Mas seu olhar, como aquele, também captura a vida em seu movimento – em “pleno gerúndio”. Talvez tenha sido até na “gentil praça”, por exemplo, regada por taças e cachaças, entre mesas, noites viradas e muita gente que passa que o poeta catou a poesia que, disfarçada, por ali circulava nos passos ébrios da alcoólatra

Lá vai a alcoólatra
de lata em lata catando
a noite passada (BITH, 1990).

O poeta, como a alcoólatra, recolhe a cena em seu poema escolhendo palavras cujas fonemas reproduzem o som das latas catadas, testemunhas das histórias da noite passada. Ele guia o olhar do leitor, nos dois primeiros versos, para alcoólatra (a quem provavelmente evitaríamos olhar) e, num inesperado movimento ressaltado pelo *enjambement* do segundo para o terceiro verso, surpreende o leitor com todo o lirismo “catando a noite passada”. O poeta testemunha a vida passando, e seu testemunho nem sempre faz rir, mas, com certeza, nos afeta. E aqui, de modo similar ao chiste como tratado por Freud, o poema provoca uma suspensão no sentido comum evocado pelo significante alcoólatra (e que o encarcera), e propicia um deslocamento para além desse sentido, para o transbordamento de sentidos e sentimentos. A graça que aqui grassa é próximo ao arrebatamento, de escapar às regras, de se permitir o

improvisado como se faz no teatro Nô. Não se trata, pois, de um riso qualquer que os versos de Bith nos favorece. Não se trata de uma chacota dirigida à figura de uma pessoa – à alcoólatra, por exemplo. Trata-se do riso que emerge da liberdade de criar, como o faz

Um tal de bashô
 acima das bananeiras
 nu, seu palco nô (BITH, 1990).

A graça do poeta está no modo como ele usa a linguagem. Com ela, o poeta consegue fazer rir de um modo que lembra as brincadeiras de crianças e, como observado, nessa aparente ingenuidade dos versos viceja a engenhosidade do poeta:

minha caneta bic
 quando escreve muito (sic)
 só escreve ... ihque! (BITH, 1990).

O poema poderia se a “minha caneta, quando escreve muito, só escreve”. Essa forma já guarda significativa dose de lirismo. No entanto, para ser um haikai, faltariam sílabas. Aí, então, mescla-se, com as palavras/rimas bic, sic e ihque, a troça, o brincar na seara da linguagem. O seu jogo guarda o espírito lúdico da criança como um recurso intelectual, um ardil que lhe permite forjar um erro – “muinto” – para justificar o uso do advérbio latino sic (*sic erat scriptum* – assim estava escrito); que lhe permite acrescentar o “ihque!”, pós-reticências, como uma pausa no verso forçada por um soluço (um[a] *solução*, diga-se de passagem). A inserção da grafia errônea de “muito” (bastante comum no dia a dia) e das pouco comuns rimas (que acrescenta a percepção onomatopeica de uma série de soluços) torna esse haikai especialmente bem-humorado.

Bith, neste último haikai, com ares irreverentes que respirou dos poetas marginais, faz a sua graça, mas a essa graça vai além do fazer rir. Há em seus versos um para-além do riso que, regozijante, se mostra como a possibilidade de criar. Nós, criaturas, também somos criadores; e a ordem que nos espreita, e

que nos estreita, “o quero-porque-quero **da** linguagem”, esse imperativo que nos é imposto (como bem observou Moriconi), nas mãos do poeta se metamorfoseia de prisão em ferramenta para forjar sua liberdade – “o quero-porque-quero **na** linguagem”.

As digitais de Bith estão em seu modo de operar com os/nos poemas. Os recursos disponíveis pela arte poética são usados pelo autor com desenvoltura e ousadia, propiciando em seus poemas um certo “fingimento” que traz à luz, com a leveza de um sorriso, temas que tradicionalmente seriam regados com lágrimas. Tal faceta pode ser observada na imensa fossa abordada pelo eu lírico do seguinte haikai:

trem doido de fossa
taça, taça atrás de taça
– cada uma, nossa! (BITH, 1990).

Para o poeta, ante o tropeço nas pedras do caminho não se chora pitangas, aproveita-se o canto dos pintassilgos-estrelas que do seu canto (lugar) constroem um solo que se superpõe ao chão (solo) onde o eu lírico se estatelou, conseguindo assim minimizar o *pathos* da cena e conferindo-lhe um status de troça – sem perder o lirismo, jamais.

um tombo – e rolo
pintassilgos do seu canto
fizeram-me um solo (BITH, 1990).

No cenário construído pelo poeta, onde o bom humor normalmente prevalece, há um haikai que mereceria mais linhas pela grande tensão existente entre a graça e a desgraça. Trata-se do suicídio insinuado em

um homem... (foi ontem
no parapeito da ponte
– só ficou a ponte) (BITH, 1990).

A imagem explorada remete diretamente à morte, ao suicídio, gesto sobremaneira condenado pela sociedade. Ao ser apenas insinuado, com a elisão do ato em si (não há o subiu e pulou), a imagem do último verso “ – só ficou a ponte” – provoca o riso. Quando Freud diz que o riso produz uma redução da criticidade e a liberação de afetos, ele se referia à censura do ego, dos mecanismos de defesa que não permitem olhar para determinados conteúdos, determinados assuntos. E a morte e seus avatares é um deles. Nesse haicai fala-se do tema interdito sem nada dizer pelo menos diretamente. O pretenso suicídio, no entanto, ao não ser plenamente explicitado, propicia ao leitor a possibilidade de preencher a lacuna deixada pelo poeta. O haicai torna-se um convite à reflexão sobre o homem e a obra do homem, a ponte sobre a qual trafega. O homem passa e a ponte fica. O homem é o efêmero que tem em suas mãos a própria finitude e, duplicado no símbolo, na sua obra, forja a sua perenidade. A fragilidade do homem, assim, se transforma em potência. Senhor do seu destino, ele passa, a obra fica. Pulando para a morte ou a adiando um pouco mais, elas prevalecerão: a obra e a morte. A ponte, a sua obra, no entanto, é um desafio à morte. A ponte, como uma metáfora de suas conquistas, é sua passagem para o além da morte.

O poeta prossegue recolhendo imagens que são espalhadas no cotidiano das cidades (e que normalmente são utilizadas para ridicularizar a condição humana) e, no interior de seus haicais, lhes dá nova conotação. A pedra que seria usada em apedrejamentos é lapidada e incrustada de tal forma no anel/poema que ali onde era motivo de mera chacota torna-se uma ferramenta para se pensar na dimensão trágica da vida. Assim, a graça que o poeta nos propicia está em reconhecer, por exemplo, a profunda melancolia que permeia a espera ante o vazio

no trampolim, ele
sobre a piscina vazia
esperando a chuva (BITH, 1990).

À guisa de conclusão

Diz-nos Lacan que para que o sorriso emergja, devem os envolvidos partilhar a mesma paróquia. No caso, o psicanalista refere-se ao campo da linguagem, pois o riso dependerá da possibilidade de se entender o que é dito pelo outro. No entanto, o riso que interessa a Freud e a Lacan é resultado de algo que vai um pouco além da compreensão de um discurso. Trata-se de como o conteúdo do que é dito afeta a economia do psiquismo, de como a tirada espirituosa ou o chiste conseguem superar os fatores que inibem os impulsos inconscientes do sujeito. Convém destacar que a linguagem, na perspectiva lacaniana, é o campo onde se articula o que Freud chama de resistência, mecanismo este que afasta da consciência as situações ou significantes que lhes são desagradáveis e que possam de algum modo ameaçar a estabilidade do psiquismo.

A maneira como se constitui esse Outro, no plano da tirada espirituosa, e o que conhecemos através do uso de Freud, que ele chama de censura e que diz respeito ao sentido. O Outro constitui-se como um filtro que põe em ordem e cria obstáculos naquilo que pode ser aceito ou simplesmente ouvido (LACAN, 1999, p. 127).

A tirada espirituosa (que prolifera nos poemas de Bith) incide justamente nas articulações significantes que compõem essa rede de resistência rompendo-as ou forjando substitutos que facilitam a liberação de afetos que, anteriormente ligados a conteúdos interditados, encontravam-se por ela aprisionadas. Para Lacan, o riso é resultado do alívio da pressão, da redução do dispêndio de energia que a manutenção de tais resistências exige do aparelho psíquico.

O que assim se organiza é o que habitualmente chamamos defesa, que é a força mais elementar. É justamente disso que se trata nesses prelúdios, que podem ser feitos de mil maneiras. O nonsense às vezes vem desempenhar aí um papel de prelúdio, a título de provocação que atrai o olhar mental para uma certa direção. Ele é um engodo nessa espécie de tourada. Às vezes é o cômico, outras vezes, o obsceno (LACAN, 1999, p. 128).

O riso, para a psicanálise, é efeito da superação de tais resistências. O “drible” que o poeta consegue dar, permito-me usar imagens que são caras ao Bith, e desconcerta as defesas culmina com o chute fura a rede. A jogada como um todo, como um haikai, propicia a alegria e o riso da torcida, ou dos leitores.

Outra face do humor salientada por Freud e retomada por Lacan é gerada pela aura de ingenuidade que as crianças demonstram quando falam e brincam. O poeta parece jogar inclusive com esse elemento. Tal característica pode ser observada no haikai “minha caneta bic / quando escreve muito (sic) / só escreve ... ihque!”. A ingenuidade aparente desses versos, como observou-se anteriormente, assinala mais um estratagema do poeta para levar o leitor até ao seu dilema ante escrita, o esforço para se criar um verso, um poema.

O psicanalista francês prossegue sua reflexão apontando para a peculiaridade da ingenuidade indicada por Freud no seu trabalho sobre o chiste: a criança ainda não está completamente sujeita às forças repressoras. Os adultos se surpreendem com suas expressões às vezes carregadas de lirismo, às vezes abordando aspectos constrangedores. O fator que sobressai, segundo o psicanalista, é a falta de inibição, a falta de censura interna que a criança demonstra ante o que foi dito. Do mesmo modo, o poeta, ao abordar determinados temas, ao escolher termos inusuais, ao inventar palavras, suscita no leitor sentimento de surpresa similar: como ele se permite falar tais coisas e de tal modo?

É essa desinibição que nos permite transmitir ao outro a quem contamos a história, e que por sua vez já está fascinado com essa falta de inibição, a essência do chiste, ou seja, esse para-além que ele evoca. Aqui, na criança, nos casos que acabamos de evocar, o essencial não consiste na graça, mas na evocação daquele tempo da infância em que a relação com a linguagem é tão íntima que por isso nos evoca diretamente a relação da linguagem com o desejo que constitui a satisfação própria ao chiste (LACAN, 1999, p. 132).

As marcas deixadas por Bith em seus poemas, como destaquei no desenvolver desse artigo apontam para um jogo que está sempre acontecendo, em “pleno

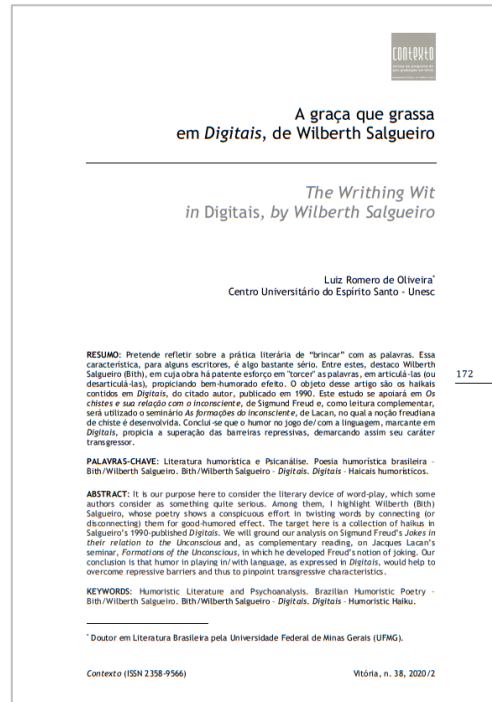
gerúndio”; um jogo no qual suas estratégias preferidas são a “troça” e a “traça” (principalmente esse último termo, que comporta sentidos interessantes para se pensar a escrita do poeta: o traçar [linhas], a própria traça e, por último e não menos importante, o ardil). O caráter irreverente dos poemas de Bith têm algo de ardiloso, é como um riso que nos atrai (eis o ardil) mas com a proximidade mostra-se enigmático e exige maior atenção nos detalhes que conduzem o leitor – o que está à sua frente pode não ser o que o hábito adaptou ao seu olhar e o poema pode ser a chave para mostrar o que há atrás do espelho.

Considerando que o objeto da poesia de Bith é a própria poesia, a linguagem, a cidade, seus habitantes e seus costumes, o haikai que fecha *Digitais* propicia uma boa imagem do caráter de sua arte: a pedra lançada no espelho d’água produzindo ondas que se espraiam rompendo a sua placidez, alterando a quietude, forçando o movimento desse imenso lago. Eis suas digitais.

uma pedra a mais
bem no meio da lagoa
– minhas digitais (BITH, 1990).

Referências

- BITH. *Digitais*. Rio de Janeiro: Porto Palavra, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017. v. 7.
- FREUD, Sigmund. O humor. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014. v. 17.
- LACAN, Jacques. *As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- SALGUEIRO, Wilberth. *O jogo, Micha & outros sonetos*. São Paulo: Patuá, 2019.
- SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. Lisboa: Edições 70, [s. d.].



Capa da *Contexto* e página inicial do artigo de Luiz Romero de Oliveira.